



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA CONTEMPORÂNEAS

MARCELO LEITE BARBALHO

POR UMA ESTILÍSTICA DA INSTABILIDADE:
TENDÊNCIAS NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NA OBRA DE TIAGO SANTANA

Salvador

2010

MARCELO LEITE BARBALHO

**POR UMA ESTILÍSTICA DA INSTABILIDADE:
TENDÊNCIAS NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NA OBRA DE TIAGO SANTANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Benjamim Picado

Salvador

2010

Biblioteca Central Reitor Macedo Costa – UFBA

B228 Barbalho, Marcelo Leite.

Por uma estilística da instabilidade: tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana / Marcelo Leite Barbalho. Salvador, 2010.

155 f.: Il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2010.

Orientador: José Benjamim Picado.

1. Fotografia documentária 2. Estética 3. Santana, Tiago
I. Picado, José Benjamim. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD : 770.9

Para Enir, Manoel, Iara e Emiliano

AGRADECIMENTOS

Ana Clara de Almeida Martins

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Cristiane Delecrode

Eduardo Freire

Elisângela Ramos Leite

Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia (GRAFO/PPGCCC/UFBA)

Guillermo Zaballa

Jeder Janotti Jr.

José Francisco Serafim

Kathleen Lapie

Luciana Rodrigues

Marina Barreira

Mauricio Lisovsky

Oscar Dalva

Rodrigo Barbalho

Tiago Santana

Valdecy Leite

Wilson Gomes

COLABORAÇÃO ESPECIAL

Anabel Guillén

Benjamim Picado

BARBALHO, Marcelo Leite. *Por uma estilística da instabilidade: tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana*. 156 f. il. 2010. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RESUMO

Esta pesquisa visa investigar uma tendência à exacerbação de efeitos estéticos na fotografia documental contemporânea brasileira. Detectada pela crítica na década de 90, essa propensão manifesta-se através de aspectos plásticos como borrões, figuras cortadas pelo limite do quadro e ambigüidades visuais. Essa “visualidade surpreendente” muitas vezes torna a imagem ininteligível à primeira vista e exige do espectador maior esforço de leitura e compreensão dos modelos de discurso implicados nas obras de fotógrafos contemporâneos. Tiago Santana é considerado um expoente dessa tendência que coloca em questão a antiga discussão arte-documento na fotografia. Acredita-se que os documentaristas da atualidade tenham pretensões mais estilísticas que os de gerações precedentes e procurem exibir suas obras em galerias de arte e livros. Isso pode estabelecer uma clivagem com autores da corrente moderna, que parecem adotar um estilo baseado na “simplicidade formal” – frontalidade, nitidez e clareza do assunto retratado –, priorizar o desenvolvimento de temáticas socioculturais e usar a imprensa, particularmente as revistas ilustradas, como principal fonte de divulgação das imagens. O objetivo deste estudo portanto é investigar qual o propósito desta “estetização da fotografia”. Conferir se de fato o fotodocumentarismo contemporâneo se opõe ao modernista em relação a fatores como plasticidade, tema e métodos de difusão. A pesquisa está baseada em uma perspectiva historicista e analítica. Em um primeiro momento será estudado o contexto histórico-cultural da fotografia documentária moderna brasileira, com destaque para quatro autores: Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger e Sebastião Salgado. A escolha desses fotógrafos se refere à suspeita de que representem no país os fundamentos comunicacionais, formais e temáticos do documental moderno. Em seguida, após contextualizar a produção documentária na contemporaneidade, a fotografia de Santana será analisada em três aspectos plásticos: borrões que produzem instabilidade na imagem, pessoas cortadas pela borda do quadro e figuras que surgem na cena através de reflexos em superfícies espelhadas. Sua obra será constantemente contrastada com a de autores modernos e também de contemporâneos – Celso Oliveira, Christian Cravo e Elza Lima, que mantêm com Santana afinidades estilísticas (decepam personagens pelo limite do quadro), temáticas (trabalham assuntos como a religiosidade popular) e comunicacionais (usam mídias como galerias de arte e livros). Durante o exame do *corpus* fotográfico será considerada a ligação entre as imagens, o tipo de recepção que elas podem implicar no receptor, e as referências que o documentarista contemporâneo faz aos profissionais modernos. Esta dissertação porém não propõe uma distinção radical entre modernistas e contemporâneos. Supõe-se que existam pontos de confluência entre as duas correntes. Santana, por exemplo, se aproximaria de Manzon ao produzir fotografias posadas, mas se afastaria do repórter-fotográfico ao cortar as figuras pela margem do quadro em oposição ao enquadramento clássico que mostra com precisão o retratado. A expectativa é que a comparação de métodos de divulgação e de fatores estilísticos e temáticos permita estabelecer diferenças (e também similaridades) entre autores modernos e contemporâneos, além de fixar o que é próprio do documental da nossa época.

Palavras-chave: Fotografia documentária. Estética. Tiago Santana.

BARBALHO, Marcelo Leite. For an Aesthetic of Instability: tendencies of the Brazilian contemporary documentary photography in Tiago Santana's work of art. 155 f. il. 2010. Dissertation (Master's Degree) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ABSTRACT

This research aims at investigating a tendency to the exacerbation of the aesthetic effects in the Brazilian contemporary documentary photograph. Detected by the critics in the 1990's, this propensity is expressed by plastic aspects such as blurs, figures cut at the edge of the painting and visual ambiguities. This “astonishing visuality” often turns the image unintelligible at first and demands a greater effort from the audience to read and understand the models of discourse implied in the work of contemporary photographers. Tiago Santana is considered an exponent of this tendency which questions the art-document discussion in photography. It is believed that documentary photographers nowadays have more stylistic pretensions than the previous generation and that they are likely to exhibit their work in art and galleries and in books. This might establish a cleavage between the current documentary photographers and the authors with a modernist trend, who seem to adopt a style based on “formal simplicity” – full-frontal view, sharpness and clarity of the subject portrayed –, prioritizing the development of socio-cultural themes and using the press, mainly the illustrated magazines as the main source of advertising the images. Therefore, the objective of this study is to investigate the purpose of that “photography aestheticization”. It is also to check whether contemporary photo-documentary is in opposition to the modernist concerning factors such as plasticity, theme and diffusion methods. The research is based on a historicist and analytical perspective. At first, the historical-cultural context of the Brazilian modern photo-documentary will be studied, and four authors will be focused: Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger and Sebastião Salgado. The choice of these photographers *has to do with* the suspect that they represent the communication, formal, theme foundations of the modern documentary. After contextualizing the contemporary documentary production, Santana's photography will be analyzed under three plastic aspects: blurs which produce instability in the image, people who are cut at the edge of a picture frame and figures which come out in the scene due to a reflection in shiny surfaces. His work will be constantly contrasted with the ones of modern and contemporary authors – Celso Oliveira, Christian Cravo e Elza Lima –, who have stylistic affinities with Santana (beheading characters at the edge of the frame), theme affinities (for instance, having the popular religiosity as the subject matter) and similar communication (using media such as art galleries and books). While analyzing the photographic corpus, what will be considered is the link between images, the type of response they might spark from the audience; and the references that the contemporary documentarist makes to the modern professionals. This dissertation, however, does not propose to make a radical distinction between the modernist and the contemporary. It is supposed that there is some confluence between the two trends. Santana, for example, would be similar to Manzon when he produces posed photographs, but would differ from the photographic reporter as he cuts the figures as the margin of the picture frame, opposite to the classic frame which shows the photographed precisely. It is expected that the comparisons between the advertising methods and the stylistic and theme factors may state the differences (and similarities) between modern and contemporary authors, as well as what the current documental itself is.

Keywords: Documentary photography. Aesthetics. Tiago Santana.

BARBALHO, Marcelo Leite. *Pour une stylistique de l'instabilité: tendances dans la photographie documentaire contemporaine brésilienne dans l'œuvre de Tiago Santana*. 156 f. il. 2010. Dissertation (Master) – Faculté de Communication, Université Fédérale de Bahia, Salvador, 2010.

RÉSUMÉ

Cette recherche prétend enquêter sur une tendance à l'exacerbation des effets esthétiques dans la photographie documentaire contemporaine brésilienne. Détectée par la critique dans les années 90, cette propension s'exprime par des aspects plastiques comme des flous, des figures coupées par les limites du cadrage et des ambiguïtés visuelles. Le plus souvent, cette "visualité surprenante" offre à première vue une lisibilité réduite et exige de la part du spectateur un plus grand effort de lecture et de compréhension des modèles de discours impliqués dans l'œuvre des photographes contemporains. Tiago Santana est considéré comme une figure majeure de cette tendance qui interroge l'ancienne discussion art-document dans la photographie. On pense que les documentaristes d'aujourd'hui ont des prétentions plus stylistiques que ceux des générations précédentes et s'évertuent à exposer leur œuvres dans des galeries d'art et des livres. Cela peut fixer un clivage avec des auteurs du courant moderne, qui paraissent adopter un style qui repose sur la "simplicité formelle" – la frontalité, la netteté et la clarté de l'objet photographié –, privilégier le développement des thèmes socioculturels et utiliser la presse, particulièrement des magazines illustrés, comme principale source de divulgation d'images. L'objectif de cette étude est donc d'identifier les propos de cette "esthétisation de la photographie". La recherche se base sur une perspective historique et d'analyse d'images. Dans un premier temps, le contexte historique et culturel de la photo documentaire moderne brésilienne sera étudié, avec une mise en valeur de quatre auteurs : Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger et Sebastião Salgado. Le choix de ces photographes se réfère à l'idée qu'ils représentent dans le pays les fondements communicationnels, formels et thématiques du documentaire moderne. Ensuite, après contextualiser la production documentaire dans la contemporanéité, la photographie de Santana sera examinée en trois aspects plastiques: des flous produisant une instabilité dans l'image, des personnages coupés par les bords du cadrage et des figures surgissant dans la scène à travers le reflet de surfaces-miroirs. Son œuvre sera constamment mise en contraste avec celles d'auteurs modernes et contemporains – Celso Oliveira, Christian Cravo et Elza Lima, qui entretiennent avec Santana des affinités stylistiques (coupe des personnages par le cadrage), thématiques (sujets telle la religiosité populaire) et communicationnels (ils utilisent les médias telles les galeries d'art et les livres). Pendant l'analyse du corpus photographique, la correspondance entre les images sera étudiée, le type de réception qu'elles peuvent impliquer pour l'observateur et les références que le documentariste contemporain fait aux professionnels modernes. Cette dissertation ne propose pas une distinction radicale entre modernistes et contemporains. Il est plutôt envisagé qu'il y ait des points communs entre les deux courants. Santana, par exemple, s'approcherait de Manzon en produisant des photos posées, mais s'éloignerait du photoreporter en coupant les figures par sa prise de vue en opposition au cadrage classique qui montre avec précision le personnage portraituré. L'objectif reste que la comparaison des méthodes de divulgation et des facteurs stylistiques et thématiques permette d'établir des différences (et des similarités également) entre modernes et contemporains, en plus de fixer ce qui est le propre du documentaire de notre époque.

Mots-clés: Photographie documentaire. Esthétique. Tiago Santana.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 ASPECTOS DO FOTODOCUMENTARISMO MODERNO | 23 |
| 1.1 DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO À FOTOGRAFIA MODERNA..... | 24 |
| 1.1.1 Origem do termo ‘documental’ | 24 |
| 1.1.2 O caráter indexical da fotografia | 25 |
| 1.1.3 Proposta para conceituar fotografia documental | 29 |
| 1.1.4 Fotodocumentarismo e fotorreportagem: uma simbiose | 31 |
| 1.1.5 O advento do instantâneo inaugura a fotografia moderna | 33 |
| 1.2 FUNDAMENTOS DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL MODERNA..... | 35 |
| 1.2.1 A imprensa como veículo do fotodocumentarismo moderno | 36 |
| 1.2.1.1 Nasce o fotojornalismo moderno na Alemanha | 37 |
| 1.2.1.2 ‘Life’: um paradigma de revista ilustrada..... | 39 |
| 1.2.1.3 Jean Manzon introduz o fotojornalismo moderno em ‘O Cruzeiro’ | 42 |
| 1.2.1.4 ‘O Cruzeiro’: centro de difusão da fotorreportagem brasileira | 43 |
| 1.2.1.5 Anos 70: novos caminhos para a fotografia documental | 46 |
| 1.2.2 O tema como horizonte dos fotodocumentaristas modernos..... | 47 |
| 1.2.2.1 A reportagem humanista da FSA | 48 |
| 1.2.2.2 Manzon e Medeiros: o ‘visual da nação’ | 49 |
| 1.2.2.3 Verger: dedicação à temática religiosa | 53 |
| 1.2.2.4 A fotografia social de Sebastião Salgado | 55 |
| 1.2.3 Estilística garante transparência temática | 57 |
| 1.2.3.1 Frontalidade | 58 |
| 1.2.3.2 Luminosidade e nitidez | 61 |
| 1.2.3.3 Instantâneo fotográfico | 63 |
| 1.2.3.4 Legibilidade | 66 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 1.2.4 | A ruptura da tradição moderna | 69 |
| 1.2.4.1 | Andujar: transição entre o moderno e o contemporâneo | 72 |
| 1.2.5 | Rumo à fotografia documental contemporânea | 76 |
| 2 | DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO: TERRITÓRIO DE MUDANÇAS | 78 |
| 2.1 | CONTEXTO DO FOTODOCUMENTARISMO CONTEMPORÂNEO | 82 |
| 2.1.1 | O declínio da ditadura e o tempo da experimentação | 83 |
| 2.1.1.1 | Crise no fotojornalismo afasta documentaristas da imprensa | 86 |
| 2.1.2 | O desenvolvimento de uma estilística | 90 |
| 2.1.3 | Função evocativa da imagem | 93 |
| 2.2 | ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA | 96 |
| 2.2.1 | Instabilidade da imagem | 99 |
| 2.2.1.1 | O borrão como parte da estilística | 103 |
| 2.2.1.2 | Instabilidade na estrutura da imagem | 110 |
| 2.2.2 | Campo e extra-campo na fotografia de Santana | 114 |
| 2.2.2.1 | Desenquadramento como valor estético | 115 |
| 2.2.2.2 | Fotografia para montar um quebra-cabeça | 119 |
| 2.2.2.3 | O ‘homem-moldura’ na obra de Santana | 122 |
| 2.2.3 | Imagens refletidas | 128 |
| 2.2.3.1 | Rigor na composição | 129 |
| 2.2.3.2 | O problema da ambigüidade | 135 |
| | CONCLUSÃO | 141 |
| | REFERÊNCIAS | 148 |

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da fotografia brasileira de expressão documentária nas décadas de 40 e 50, após a chegada do fotojornalismo moderno importado da Europa e dos Estados Unidos, apontou para o caminho de uma produção de tradição clássica, humanista e social, que teve nas revistas ilustradas, particularmente em *O Cruzeiro*, seu principal canal de difusão. Fotógrafos estrangeiros como Jean Manzon e Pierre Verger se uniram a brasileiros como José Medeiros para conduzir o leitor a realidades jamais vistas – índios, rituais de candomblé etc.

Nos anos 70 e 80, outra importante mudança no cenário documental: o desaparecimento da fotografia ensaística na imprensa e o novo momento político do país, que lutava pelo fim da censura e do autoritarismo militar, provocou o surgimento das primeiras agências de fotografia, entre elas a F-4. Fotógrafos como Sebastião Salgado, na época associado à agência francesa Magnum, destacaram-se pela independência das coberturas jornalísticas e pela crítica político-social através de assuntos como a seca no Ceará e a exploração de ouro em Serra Pelada.

Na segunda metade da década de 90, mais uma transformação é anunciada quando a crítica detecta no trabalho de um grupo de profissionais a busca por novos paradigmas para o fotodocumentarismo brasileiro. A partir da exacerbação de efeitos plásticos da linguagem fotográfica, autores como Tiago Santana integram um movimento estético que parece apontar mais para o desenvolvimento de um estilo do que para a valorização de temas socioculturais. A partir de temáticas tradicionais como a religiosidade e o sertão, os fotógrafos aparentemente buscam usar o gênero como veículo de novas idéias plásticas ao escolher ângulos pouco convencionais para fazer imagens que mostram pessoas decepadas de modo abrupto pela borda do quadro, rostos transformados em manchas disformes e ambigüidades visuais.

Ao recusar a estrita função de documentação e o modelo estético mais clássico de gerações anteriores, esses profissionais parecem instituir uma clivagem histórica: tema versus estilo. Enquanto os documentaristas modernos estariam mais preocupados com o tratamento de questões socioculturais, os contemporâneos estariam mais interessados na pesquisa de uma visualidade inovadora capaz de legitimá-los no campo das artes plásticas.

Acredita-se que a noção de sobrevalorização da estilística possa ser identificada na obra de Santana, que aparentemente procura afirmar uma atitude estética em vez de uma atitude temática. Ao observar a série *Benditos*, sobre as romarias de Juazeiro do Norte, a pergunta sobre “por que manter o sujeito no limite do quadro, meio cortado, se seria tão simples fazer

um pequeno movimento com a câmera e mostrá-lo por inteiro?” desperta a sensação de que suas fotografias apresentam de fato um problema a se avaliar.

Portanto, constatar que a forma documental atingiu uma relativa autonomia em relação a uma função estritamente de testemunho dos fenômenos socioculturais do país é uma coisa, explicar os motivos que levam a essa estetização é uma outra coisa. É justamente esta questão que caracteriza este trabalho de pesquisa. Sua resposta passa pela discussão arte-documento, que é antiga na história da fotografia.

Olivier Lugon (2001, p. 15) afirma que antes dos anos 20 a fotografia documentária representava a negação do gênero artístico – estava atrelada a um valor científico ou iconográfico.¹ Os termos “arte” e “documento” só apareciam na literatura artística como antônimos, uma categoria excluindo a outra. Mas a partir do início do século XX, artistas modernos começaram a pesquisar uma nova estética baseada nas próprias características e propriedades de seus meios de expressão.² Esse movimento influenciou os fotógrafos, que passaram a produzir “fotografias que pareciam fotografias”.

Isso fez com que a partir dos anos 30 arte e documento, pólos até então inconciliáveis, se encontrassem deliberadamente associados a projetos de fotógrafos com pretensões artísticas, entre eles Walker Evans. Não apenas os dois termos deixavam de ser excludentes mas passavam a ser percebidos como indissociáveis. A idéia de uma arte-documentária ganhava

¹ Por volta de 1850, “fotodocumentaristas-viajantes”, entre eles Maxime du Camp e Francis Frith, atraídos pelo exotismo e pela curiosidade etnográfica, usaram a fotografia para documentar paisagens, povos e culturas de lugares como a África e o Oriente. (SOUSA, 2000, p. 27). No Brasil, Marc Ferrez deixou uma iconografia através da qual é possível reconstituir aspectos sociais, materiais e etnográficos do Rio de Janeiro do século XIX. No mesmo período, Militão Augusto de Azevedo registrou as transformações urbanas sofridas pela cidade de São Paulo.

² Arquitetos projetavam arranha-céus que exprimiam mais a natureza do aço usado na construção do que imitavam o desenho e os ornamentos de edifícios clássicos; escultores faziam o mesmo em relação à textura do mármore e não mais procuravam simular a maciez da pele ou a trama do tecido; pintores progressistas lançavam as bases do cubismo e do abstracionismo numa resposta à pintura figurativa. (NEWHALL, 1999, p. 167).

conotação eminentemente positiva a partir da vontade de “fotografar o mundo como ele é” – num contraponto ao pictorialismo.³

Na opinião de Lugon (2001, p. 12), o estilo documentário preenchia adequadamente a condição teórica da arte modernista de respeitar as especificidades de cada meio de expressão. “En réduisant à l’extrême les effets d’ordre pictural ou même graphique, il semble se concentrer sur les qualités propres à la photographie, et c’est par là précisément qu’il accéderait, selon les théoriciens de l’époque, à l’art véritable”. (LUGON, 2001, p. 120).⁴

A arte adota o “estilo documentário” e autores como Evans passam a desenvolver uma documentação social aplicando uma estilística moderna, baseada na simplicidade formal – frontalidade, nitidez, clareza e legibilidade do tema. Evans alcança o estatuto de artista mesmo contribuindo para identificar a fotografia documentária a uma forma de reportagem social com propósito de sensibilizar o espectador sobre a vida das classes desfavorecidas.

O fotógrafo expôs no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque e publicou um livro hoje considerado clássico da fotografia documental, *Let us now praise famous men* (1941), com imagens produzidas durante o período em que atuou na Farm Security Administration (FSA) – programa de auxílio do governo americano às vítimas da Grande Depressão dos anos 30. Para Mauricio Lissovsky (2008, p. 118), a obra dos fotógrafos da FSA pode ser considerada “quase um paradigma da fotografia documental moderna” devido ao “predomínio da frontalidade, adesão canônica à *straight photography*⁵ [e à] combinação entre ‘interesse social’ e composição formal rigorosa”.

³ O pictorialismo é um movimento artístico surgido na Inglaterra e na França, durante a década de 80 do século XIX, que reunia fotógrafos amadores que ambicionavam o reconhecimento do caráter artístico de sua produção. Os pictorialistas faziam fotos desfocadas e submetiam o papel fotográfico a uma série de intervenções químicas e manuais para que adquirissem o aspecto de técnicas tradicionais, como o desenho e a pintura. Produziam paisagens bucólicas e cenas inspiradas na mitologia grega. (ESPADA, 2009, p. 7).

⁴ “Reduzindo ao extremo os efeitos de ordem pictórica ou mesmo gráfica, ele parece se concentrar sobre as qualidades próprias da fotografia, e é precisamente por isso que acederia, segundo os teóricos da época, à arte verdadeira”. (Tradução nossa).

⁵ A “fotografia direta”, principal vertente da fotografia moderna americana, pregava o purismo do meio fotográfico como método mais indicado para incluir essa forma de expressão no campo das artes.

A estética moderna, tal como é percebida por Lissovsky, aparece no texto de Lugon (2001) como responsável por propiciar um período de discussão sobre a condição do gênero documental como arte e não apenas como instrumento de informação, testemunho ou prova. O autor francês, por exemplo, cita o historiador Beaumont Newhall, que escreve sobre trabalhos de fotógrafos com “visão artística”, entre eles Berenice Abbott, Evans e Margareth Bourke-White: “Pendant la dernière décennie, un certain nombre de jeunes photographes, sentant la force artistique de tels documents photographiques, ont vu dans cette approche matérialiste les bases d’une *esthétique* de la photographie”.⁶ (NEWHALL, 1938, p. 4 apud LUGON, 2001, p. 15).

Embora o fotojornalismo implantado por Manzon na revista *O Cruzeiro* estivesse, em linhas gerais, identificado com as convenções estéticas do documental moderno, presume-se que a questão arte-documento não tenha sido preponderante no Brasil. Manzon e Medeiros eram mais conhecidos pelo caráter desbravador e aventureiro que deixavam transparecer em suas fotorreportagens pelo interior do país que pelas qualidades artísticas de suas imagens, atualizadas de acordo com a linguagem modernista. Muitas vezes, a revista trazia fotografias dos próprios autores caracterizados como personagens de suas matérias. Eles eram reconhecidos pelo público e davam autógrafos nas ruas. Mas não eram considerados artistas.

Supõe-se que a temática era o horizonte do repórter-fotográfico moderno. Embora seja possível intuir que Manzon, Medeiros e Verger tenham fixado uma estética particular às suas fotografias, que só seriam valorizadas pela crítica anos mais tarde. Somente a partir da década de 80, suas obras passaram a ser vistas para além do aspecto realista apresentado na imprensa. Os três tiveram trabalhos publicados em livros, expostos em galerias e museus e incorporados a acervos fotográficos de importantes instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Moreira Salles.

Afinal, apesar de revistas como *O Cruzeiro* oferecerem condições ideais de trabalho (infra-estrutura logística e tempo para o aprofundamento nos assuntos), segundo Nadja Peregrino (1991), em alguma medida o fotógrafo estava submetido às pressões editoriais da cobertura jornalística desses veículos, que propunham um mergulho na multiplicidade cultural do país.

⁶ “Durante a década passada, um certo número de jovens fotógrafos, sentindo a força artística de tais documentos fotográficos, viram nessa abordagem materialista as bases de uma *estética* da fotografia”. (Tradução nossa).

Na opinião de Leonel Kaz (2005/2006, 2006/2007), Manzon e Medeiros estavam envolvidos pela atmosfera de redescoberta do Brasil e de valorização de fenômenos socioculturais.

Eles demonstravam atitude semelhante à de profissionais de revistas estrangeiras como a americana *Life* e a francesa *Vu*, que infundiram no Brasil não apenas as concepções estéticas do fotojornalismo moderno nascido na Alemanha, mas também as temáticas. Portanto, à medida que o fotógrafo Henri Cartier-Bresson⁷ apresentava ao mundo a Índia, Manzon mostrava pela primeira vez ao país uma tribo indígena; enquanto o francês informava como era a vida na URSS na época do stalinismo, Medeiros documentava um ritual de candomblé na Bahia.

O ponto-chave desta pesquisa portanto é investigar a hipótese de que a suposta tendência à exacerbação de efeitos estéticos na produção documentária brasileira está ligada ao fato de que os contemporâneos têm maior preocupação em desenvolver uma estilística do que uma temática, em contraponto aos autores modernos. Isso porque um estilo “inovador” facilitaria a inserção de suas obras no circuito artístico e no mercado editorial de livros, pois o espaço para a fotografia ensaística na imprensa diminuiu gradativamente após o fim das ilustradas.

A importância deste trabalho reside no fato de que uma excessiva valorização da estilística por parte dos fotógrafos pode determinar uma mudança histórica na fotografia documental brasileira, tradicionalmente marcada pela abordagem de questões socioculturais. Além disso, visa contribuir para aumentar a produção textual sobre o fotodocumentarismo contemporâneo brasileiro, muito restrita a prefácios de livros de fotógrafos ou a leituras panorâmicas da produção nacional.⁸

⁷ Com o suporte financeiro de revistas americanas e européias, Cartier-Bresson encontrou-se ao longo da vida no coração dos acontecimentos mais marcantes de sua época. Como repórter-fotográfico, testemunhou momentos de enorme valor histórico: esteve na Alemanha por ocasião da abertura dos campos de concentração nazistas; na China no fim do *kuomintang* e na ascensão de Mao; e ao lado de Gandhi a poucos instantes de sua morte. Ainda trabalhou em países como Irlanda, Grécia, Inglaterra, Espanha, Itália e Estados Unidos. Sua obra influenciou profundamente fotógrafos brasileiros como Medeiros.

⁸ Nesses textos parece mais difícil – às vezes até mesmo proibitivo – desenvolver comentários mais extensos ou desfavoráveis sobre determinado autor ou ensaio. Fica então a impressão de que há pelo menos uma década o fotodocumentarismo contemporâneo é discutido apenas no campo das aparências, sem atingir o essencial da questão: os motivos que levam à “estetização da fotografia”.

É preciso esclarecer que a intenção não é desvalorizar o papel da crítica nem trabalhos de caráter referencial sobre a produção fotográfica nacional – a própria natureza abrangente desse material impossibilita o aprofundamento de determinadas questões. Até porque eles serão tomados como ponto de partida e também servirão como referência ao fornecer dados sobre os fotógrafos e o contexto da produção documental que serão estudados nesta pesquisa – dos anos 40, com a chegada do fotojornalismo moderno ao país, até os dias de hoje. Além disso, esta dissertação parte do pressuposto fornecido pela crítica de que existe, sim, uma disposição na fotografia documentária brasileira à intensificação de recursos plásticos.

A estratégia para examinar se o documentarista da atualidade está mais interessado em conciliar arte e documento com o objetivo de situar-se no terreno da expressão artística do que em usar a fotografia como recurso para registrar manifestações socioculturais combinará pesquisa histórica e analítica. Aposta-se que para entender os fatores que favorecem uma possível transformação da linguagem documental na contemporaneidade seja indispensável realizar uma articulação com a tradição moderna a partir de três categorias: métodos de divulgação, temática e estilística.

Para isso será constituído um *corpus* fotográfico com profissionais de diferentes épocas e gerações. De um lado, os contemporâneos Celso Oliveira, Christian Cravo, Elza Lima e Santana auxiliarão na tarefa de fixar o que é próprio do fotodocumentarismo do nosso tempo. Acredita-se que esses autores integram um mesmo grupo ao trabalhar temáticas regionais buscando novos paradigmas para o documental brasileiro a partir de imagens borradas e cortadas de forma radical pelo limite do quadro. Além disso, em vez de atuar na imprensa procuram canais de divulgação como livros e galerias de arte, mais atraentes em relação à remuneração e prestígio, na opinião de Pepe Baeza (2001, p. 42).

De outro, os modernos Manzon, Medeiros, Verger e Salgado. Acredita-se que um caráter humanista seja comum às trajetórias desses autores. Manzon se dedicou a retratar os “tipos” mais representativos do país, como o sertanejo e o gaúcho; Medeiros procurou valorizar as minorias indígena e negra; Verger se entregou a uma documentação de cunho antropológico do candomblé na Bahia; e Salgado, cronologicamente contemporâneo a Cravo, Elza, Oliveira e Santana, produz imagens que visam denunciar injustiças sociais. Além disso, representam no país o cânone da estética modernista: oferecer o máximo de detalhe com o máximo de simplicidade – a simplicidade considerada nesse caso um conjunto de alternativas estéticas como frontalidade e legibilidade da matéria.

A partir desse *corpus*, a discussão acerca dos canais de difusão utilizados pelos autores modernos privilegiará as revistas ilustradas, em especial *O Cruzeiro*. O objetivo é mostrar que essas publicações ofereciam condições adequadas para o desenvolvimento do ensaio fotográfico, como tempo e estrutura logística para o profissional se aprofundar no assunto, mas eram passíveis das influências políticas e ideológicas da época. Acredita-se que esses fatores influenciavam a postura desses veículos no campo da comunicação e, conseqüentemente, a própria produção das fotorreportagens em relação a aspectos temáticos e estéticos. Autores que trabalham a história da fotografia brasileira, entre eles Helouise Costa (1998) e Peregrino (1991), ajudarão nessa tarefa.

Do lado contemporâneo, a pesquisa tentará demonstrar que a presença de artistas plásticos que na década de 70 começaram a usar a fotografia como forma de expressão influenciou fotógrafos de expressão documental, principalmente no sentido de apontar o campo das artes como possibilidade de divulgar suas obras. Na opinião de Eduardo Brandão e Álvaro Machado (2005, p. 171), autores como Claudia Andujar realizaram nesse período experiências estéticas até então inéditas no país – fotografias realizadas nas baixas luzes, borradas e com pouca precisão focal – que só seriam definitivamente incorporadas ao repertório documental brasileiro duas décadas depois.

A segunda categoria que será usada para contrastar modernos e contemporâneos discutirá a questão temática. A idéia é mostrar que o tema, sobrevalorizado pelo documental moderno, está em segundo plano na contemporaneidade. Isso será feito basicamente ao contrapor os autores modernistas aos da atualidade. Em linhas gerais, acredita-se que uma visão humanista atravesse a produção moderna, cuja essência estaria centrada no homem. Em contrapartida, o homem, embora sempre presente na obra contemporânea, seria um elemento secundário diante da valoração de uma plasticidade “inovadora”.

O caráter estético é o terceiro item de diferenciação entre as correntes moderna e contemporânea e tem como objetivo confirmar a tendência à exacerbação dos artifícios plásticos no documental de hoje. Essa proposta está baseada na obra de Santana, principal objeto de análise deste estudo. Isso se deve à percepção adquirida ao folhear alguns de seus livros, entre eles *Benditos* e *O chão de Graciliano*, de que apresentam características que vão ao encontro dos três tipos de efeitos estéticos que esta dissertação quer examinar: instabilidade provocada por borrões decorrentes de objetos registrados com baixas

velocidades de obturação; figuras cortadas pelo limite do quadro; e pessoas incluídas na cena fotografada através de reflexos em superfícies como espelhos e vitrines.

A perspectiva conceitual para a análise da plasticidade do documental moderno e contemporâneo será fornecida por teóricos da imagem e da história da fotografia e da arte – E. H. Gombrich (1982, 2006, 2007), Jacques Aumont (1993) e Michel Frizot (2006), entre outros. Gombrich, particularmente, será fundamental para que a investigação valorize a presença do espectador na interpretação das imagens. Mas é preciso esclarecer que esta pesquisa não propõe uma distinção radical entre modernistas e contemporâneos. Supõe-se que existam zonas de confluência em trabalhos de autores das duas linhas, que eventualmente dialogam e se interpenetram pelas questões temáticas e formais.

Acredita-se, por exemplo, que Santana se aproxime de Manzon ao utilizar a pose como elemento de construção da imagem para em seguida se afastar do repórter-fotográfico no que diz respeito à forma que dá à fotografia – personagens decepados pelo enquadramento em oposição a um estilo clássico que coloca toda a estampa do retratado no quadro. Da mesma maneira, o documentarista adota o sistema de Cartier-Bresson de fixar um enquadramento e esperar por “algo extra” para preencher a geometria da cena. A diferença entre os dois está no fato de que Santana usa o borrão, enquanto o autor moderno cristaliza o movimento dos objetos animados da fotografia através do instantâneo fotográfico.

Em resumo, esse método de trabalho encontra-se dividido na pesquisa da seguinte forma: o primeiro capítulo, mais historicista, visa identificar nas fotografias de Manzon, Medeiros, Salgado e Verger características ligadas ao sistema de difusão, tema e estilo que contribuam para sinalizar os fundamentos do documental moderno. Ainda abordará a origem do termo “documental”; o estatuto indexical da fotografia; e a simbiose entre fotodocumentarismo e fotojornalismo.

O segundo capítulo, após a contextualização do panorama da fotografia documental pós-revistas ilustradas, será dedicado ao exame de aspectos estéticos da obra de Santana e à confrontação desses artifícios com a produção modernista. Nesse sentido, será considerada a relação das imagens entre elas; as referências que o documentarista contemporâneo faz aos autores modernos; e o tipo de recepção que elas podem implicar no receptor.

A expectativa é que esse conjunto de informações de natureza histórica, comunicacional, temática e estilística permita comprovar a existência de uma propensão na fotografia

documental brasileira à intensificação de efeitos estéticos com vistas a facilitar a inclusão desse gênero no circuito artístico e que os fotógrafos contemporâneos valorizam mais o desenvolvimento de um estilo do que o tema, em oposição aos modernistas. Além disso, pretende-se confirmar Santana como expoente da “nova fotografia documental brasileira”.⁹

⁹ Termo cunhado por Rubens Fernandes Junior (2003, p. 174) para classificar a fotografia que, “apesar de registrar ‘a realidade’ sob um ponto de vista, inteligente e sensível, politizada na forma e no conteúdo, faz emergir nossa identidade com um novo vigor. [...] [Autores adeptos dessa tendência] tratam a fotografia como linguagem portadora de idéias culturais próprias e buscam novos paradigmas para a fotografia documental, distanciada da tradição purista tentando criar um visual desconcertante”.

1 ASPECTOS DO FOTODOCUMENTARISMO MODERNO

1.1 DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO À FOTOGRAFIA MODERNA

A primeira parte deste capítulo visa cumprir uma tarefa elementar: estabelecer as bases para a discussão que será desenvolvida mais adiante sobre os fundamentos da fotografia documental moderna, entre eles métodos de difusão utilizados pelos fotógrafos. A produção documental moderna é importante nesta pesquisa porque ajudará a determinar e analisar aspectos comunicacionais, temáticos e estéticos da fotografia documental contemporânea, particularmente por meio da obra de Tiago Santana. Os itens contemplados a seguir são os seguintes: a origem do termo “documental”; o caráter indexical da fotografia como aspecto elementar para a noção de credibilidade inerente ao gênero documental; o conceito de fotodocumentarismo e sua íntima relação com o fotojornalismo; e a fotografia documental de aplicação social – a que mais interessa a este estudo.

1.1.1 Origem do termo ‘documental’

A palavra “documental” foi criada pelo filósofo inglês Jeremy Bentham no início do século XIX, mas a primeira ocorrência do termo “documentário” como definição de um gênero é difícil de precisar. Autores como Brian Winston (1998, p. 21) informam que o vocábulo surgiu pela primeira vez em 1926, num artigo de John Grierson sobre o filme de Robert Flaherty *Moana*.¹

Susan Bright acrescenta que a palavra foi empregada para distinguir os filmes de ficção de Hollywood, considerados artificiais e superficiais, daqueles que tendiam ao realismo e, ponto essencial, à verdade. “Le documentaire est, à cet égard, une sorte de preuve ou de témoignage. Il était entendu qu’après avoir établi l’authenticité d’un document, ce dernier pouvait prétendre à la vérité”. (BRIGHT, 2005, p. 158).²

¹ Eis o que diz um trecho-chave do texto de Grierson (apud WINSTON, 1998, p. 21): “Of course, *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value”. “Claro, *Moana*, sendo um relato visual de eventos do cotidiano de um jovem da Polinésia e sua família, tem valor documental”. (Tradução nossa).

² “O documentário é, a esse respeito, um tipo de prova ou testemunho. Estava acertado que depois de ter estabelecido a autenticidade de um documento, este poderia reivindicar a verdade”. (Tradução nossa).

Na terminologia fotográfica, a palavra “documental” é notada no final dos anos 20, mas a idéia de “documento fotográfico” é mais antiga. Ela aparece na literatura especializada do século XIX e de imediato é apresentada como consubstancial ao meio. Ligada a um valor científico ou de arquivo iconográfico, é usada com o sentido de informar, testemunhar ou provar. Representa uma “evidência que não deve ser questionada”, uma verdade firmada na “autoridade da lei”, segundo Newhall (1999, p. 235).

Newhall também caracteriza o gênero pela “vontade de persuadir”. Essa noção de “convencimento” se encaixa na obra de fotógrafos como Jacob Riis e Lewis Hine, pioneiros no uso da fotografia como instrumento de luta contra injustiças sociais. Em 1888, a documentação, “sem preocupações artísticas”, que Riis fez dos imigrantes marginalizados e indigentes dos bairros pobres de Nova Iorque desperta a consciência da burguesia americana e é essencial para que as autoridades substituam alojamentos noturnos insalubres por moradias decentes. (CLARKE, 1997, p. 147; SOUSA, 2000, p. 56).

Hine também utiliza a fotografia para sensibilizar a opinião pública e dar mais credibilidade aos seus artigos que exigem o fim do trabalho infantil nos Estados Unidos. Ao atuar no National Child Labour Comitee, entre 1908 e 1917, fotografa crianças que trabalham em fábricas e minas de carvão durante mais de doze horas por dia. Essas imagens contribuem para alterar as leis americanas sobre o trabalho infantil. (CLARKE, 1997, p. 147; SOUSA, 2000, p. 59).

Na opinião de Lugon (2001, p. 9), é na obra dos fotógrafos da Farm Security Administration, campanha fotográfica patrocinada pelo governo Roosevelt para apresentar à população os problemas enfrentados pelos camponeses durante a Grande Depressão americana, que a fotografia documental encontrará sua “encarnação exemplar”. O trabalho da FSA será apresentado na segunda parte deste capítulo (item 1.2.2.1).

1.1.2 O caráter indexical da fotografia

Antes de chegar aos pontos centrais deste capítulo – os modos de circulação do documental moderno, seu caráter humanístico e seu estilo – é conveniente discutir mais em profundidade a fotografia como evidência, como prova. Esse é um aspecto relevante pois a noção de

fidedignidade subentendida ao meio fotográfico é fundamental para o fotodocumentarismo, gênero no qual está a raiz desta pesquisa. Essa é uma questão histórica, debatida por diversos autores. O ponto de vista de alguns deles será apresentado agora, com destaque para Philippe Dubois (1993).

A noção mais difundida de que a fotografia é um “testemunho precioso de seu tempo” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, p. 26) está baseada numa particularidade fundamental do fotográfico: os próprios objetos físicos imprimem sua imagem por intermédio da ação óptica e química da luz. “O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos ópticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem”. (FLUSSER, 2002, p. 14). “O referente adere. [...] A fotografia é vista como um registro e funciona como prova de que algo existiu, esteve lá, diante da câmera fotográfica”, diz Roland Barthes (1984, p. 115).

Susan Sontag e Newhall também escrevem sobre essa credibilidade manifesta na fotografia. “As fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. [...] Uma foto equivale a uma prova incontroversa de que determinada coisa aconteceu”. (SONTAG, 2004, p. 16). “A qualidade de autenticidade implícita numa fotografia pode dar a ela valor especial de evidência, de prova”. (NEWHALL, 1999, p. 235). Esse discurso da fotografia como “expressão da verdade” é questionado desde o século XIX e hoje boa parte dos pesquisadores e críticos de fotografia, entre eles a própria Sontag (2004, p. 17), vêem a imagem fotográfica como “uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos”.

Em sua *Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia*, Dubois (1993) considera a fotografia um “vestígio do real”, pois carrega em si um indício, um traço do objeto colocado diante da câmera. Ele discute o problema do referente fotográfico a partir da teoria dos signos de Charles S. Peirce. O autor parte da distinção peirceana entre ícone, símbolo e índice para traçar um percurso histórico do realismo e do valor documental na fotografia. Dubois sustenta três posições: 1) a fotografia como “espelho do real” (ícone); 2) como “transformação do real” (símbolo); e 3) como “traço de um real” (índice). Em forma condensada, eis a seguir as idéias que tratam a fotografia como ícone, símbolo e índice.

O discurso que apresenta a fotografia através de metáforas como “espelho com memória”, “lápis da natureza” e “janela para o mundo” data do nascimento do processo fotográfico na primeira metade do século XIX. A fotografia é vista como a “imitação mais perfeita da

realidade”, resultado da “imparcialidade da objetiva”. É o discurso do ícone. Embora a fotografia proporcionasse uma exatidão sem precedentes nos meios figurativos, essa era uma perspectiva ingênua adotada por cientistas e artistas, embevecidos com as características que a nova técnica conferia às imagens. Era senso comum que a câmera detinha o poder de copiar a realidade sem a interferência do homem, apenas a partir das leis da física e da química, numa espécie de registro automático da cena.

Já o discurso do século XX, de maneira geral, insiste na idéia da transformação do real pela fotografia a partir de textos da teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção (Rudolf Arnheim, por exemplo); nos estudos de caráter explicitamente ideológico (como os realizados por Pierre Bourdieu e Jean-Louis Baudry); e nos trabalhos que dizem respeito aos usos antropológicos da fotografia. Dubois (1993, p. 37) afirma que “em todos esses casos, esses textos se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc)”. Entre os autores destacados por Dubois está Bourdieu:

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade [...]. É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano. Em outras palavras, “a fotografia é um sistema convencional” que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de “dégradés” do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) “usos sociais” considerados “realistas” e “objetivos”. E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma “linguagem sem código nem sintaxe”, em suma de “uma linguagem natural”, é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o *quattrocento*. (BOURDIEU, 1965, pp. 108, 109 apud DUBOIS, 1993, p. 40).

Para Dubois (1993, p. 40), a câmera fotográfica “não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados”. A fotografia portanto é código, símbolo. Na terceira parte do texto sobre o realismo na fotografia, o autor discute os princípios que consideram a fotografia como índice. Esse conceito interessa particularmente a esta pesquisa porque aborda o realismo fotográfico ainda hoje evocado pelos documentaristas. A intenção dos fotógrafos,

principalmente aqueles engajados socialmente, como Sebastião Salgado, é dar ao leitor um testemunho, mostrar “como é”, “o que aconteceu” e “como aconteceu” determinado fato.

Dubois faz referência a Peirce para acentuar as qualidades informativas da fotografia: “As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam”. (PEIRCE apud DUBOIS, 1993, p. 49). Para o autor francês, o ponto de partida para destacar o caráter de índice da fotografia está na natureza técnica do processo fotográfico, “o princípio elementar da ‘impressão luminosa’ regida pelas leis da física e da química”.

Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria dos “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (a marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato “de serem realmente afetados por seu objeto”, de manter com ele “uma relação de conexão física”. Nisso diferenciam-se radicalmente dos ícones (que se definem apenas por uma relação de semelhança) e dos símbolos (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma “convenção geral.” (DUBOIS, 1993, p. 50).

Portanto, para Dubois é a “conexão física” entre a imagem fotográfica e o referente que ela denota que faz da fotografia uma “impressão”. “A consequência de tal estado de fato é que a imagem indicial remete sempre apenas a um *único* referente determinado: o mesmo que a causou, do qual ela resulta física e quimicamente”, afirma Dubois (1993, pp. 51, 52), acrescentando que em virtude desse princípio a fotografia funciona como testemunho: “*atesta* a existência (mas não o sentido) de uma realidade [...]. Apesar do “retorno ao referente”, não há obsessão pela mimese”. A conexão física com o mundo real logo não transforma a fotografia em “espelho do real”. A imagem indiciária é caracterizada por um “valor todo singular” ou “particular” determinado pelo caráter de “traço de um real”.

O autor ressalta que, embora a fotografia possa apresentar aspectos dos três signos (ícone, símbolo e índice), ela é primeiramente indicial. “A foto-índice afirma a nossos olhos a *existência* do que ela representa”. (DUBOIS, 1993, p. 52). Ao incorporar esta discussão ao universo deste estudo, é possível afirmar que o aspecto indiciário, que atribui valor documental à fotografia, é explorado pelos fotógrafos, particularmente aqueles ligados à tradição moderna, comprometidos com temáticas sociais e que usam a imprensa como principal meio de circulação de suas obras.

1.1.3 Proposta para conceituar fotografia documental

A fotografia documentária é um gênero fotográfico difícil de conceituar devido à multiplicidade de propostas estéticas, temáticas, técnicas, metodológicas e éticas dos diversos fotógrafos que atuam nesse campo. Graham Clarke (1997, p. 145) afirma que muitos dos maiores nomes da história da fotografia do século XX (“Eve Arnold, Werner Bischof, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Bruce Davidson, Leonard Freed, Ernest Haas, Hiroji Kubota, Inge Morath, George Rodger, Sebastião Salgado e Dennis Stock”) estão associados ao gênero e “todos, de maneiras diferentes, fizeram fotografias documentais”. O fotodocumentarismo portanto não apresenta uma prática única. “Os fotógrafos podem ter métodos e formas de abordagem fotográfica dos assuntos que os distinguem entre si”, acredita Jorge Pedro Sousa (2000, p. 13).

Esta pesquisa buscará agora conceituar fotodocumentarismo e demonstrar sua íntima relação com o fotojornalismo. Essa tarefa possibilitará ao longo da dissertação a inserção de fotógrafos que atuam na fronteira entre os campos documental e jornalístico e que podem ajudar a contrastar a produção moderna à contemporânea, particularmente a de Tiago Santana. Autores como Clarke (1997), Baeza (2001), Sousa (2000) e Vincent Lavoie (2001) serão importantes para definir fotografia documental, informar como esse campo se mistura à fotografia de imprensa e delimitar que tipo de documentarismo interessa mais de perto a este estudo.

A tentativa de conceituar fotografia documentária será realizada destacando a associação existente entre as práticas documental e jornalística. Estes gêneros estão de tal forma imbricados, apesar de suas especificidades, que ao apresentar aspectos de uma história do documentarismo fotográfico no Brasil estará se mostrando, em alguma medida, características de uma história do fotojornalismo brasileiro. A relação entre esses campos será evidenciada a partir de Baeza (2001) e Sousa (2000), que ao escreverem sobre fotojornalismo consideram sua proximidade com o fotodocumentarismo.

Antes de procurar associar as áreas documental e jornalística é necessário fazer uma distinção dentro do próprio domínio da fotografia de imprensa para especificar o tipo de fotojornalismo que se busca aqui um entrelaçamento com o fotodocumentarismo. Isso porque o campo fotojornalístico é amplo. Sousa (2000, p. 12) entende fotojornalismo como “a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade”.

Ainda segundo o autor, os produtos do fotojornalismo podem estender-se das *spot news* (fotografias ligadas a uma atualidade “quente”, voltadas para o fotojornalismo diário e que condensam a representação de um acontecimento e de um significado) às fotorreportagens, mais elaboradas e planejadas.

Lavoie (2001, p. 135) afirma que as condições de realização desses “tipos de fotojornalismo” não são as mesmas. Na opinião dele, a televisão, o surgimento das primeiras agências de notícias de alcance internacional nos anos 60, os interesses econômicos das mídias de massa e os avanços tecnológicos colocam em evidência o fato de que a fotografia que atende à imprensa diária deve responder a imperativos diferentes daqueles da fotorreportagem. O fotojornalismo diário cuida das notícias factuais, de caráter mais urgente, enquanto a fotorreportagem permite ao fotógrafo um tratamento estético mais aprimorado, além de maior engajamento ético em relação ao tema. Na fotorreportagem, a noção de autor é mais destacada.

Sous la pression des lois du marché, le photojournalisme, contraint de s’organiser en un secteur économique efficace et rentable, a en quelque sorte cédé au photoreportage les “privilèges” d’une tradition “forgée selon une conception exacerbée de l’auteur” et préoccupée de questions éthiques et esthétiques. Le photojournalisme est assujéti à une industrie de l’image et de la communication, alors que le photoreportage est encore assimilé à une pratique artistique ou encore à un acte moral. [...] La photographie de reportage apparaît plus “noble”, non seulement parce qu’elle est historiquement associée à la défense d’illustres causes, mais également parce qu’elle se soustrait au “psychodrame visuel de l’information”. Elle est en outre plus achevée sur les plans formel et plastique, à la fois parce que son auteur évite “de mitrailler, en photographiant vite et machinalement” et que “le reportage est une opération progressive de la tête, de l’oeil et du coeur”, c’est-à-dire un acte conjuguant intelligence, imitation et inspiration, une expression associant en somme réalisme et idéalisme. (LAVOIE, 2001, pp. 135, 136).³

³ Sob a pressão das leis do mercado, o fotojornalismo, obrigado a se organizar num setor econômico eficaz e rentável, tem de certa forma cedido à fotorreportagem os “privilégios” de uma tradição “forjada segundo uma concepção exacerbada de autor” e preocupada com questões éticas e estéticas. O fotojornalismo está sujeito a uma indústria da imagem e da comunicação, enquanto a fotorreportagem é ainda associada a uma prática artística ou então a um ato moral. [...] A fotografia de reportagem aparece mais “nobre”, não apenas porque é historicamente associada à defesa de causas ilustres, mas igualmente porque ela se subtrai ao “psicodrama visual da informação”. Além disso, é mais bem cuidada a respeito dos planos formal e plástico ao mesmo tempo porque seu autor evita “metralhar, fotografando rápido e mecanicamente” e porque considera que a “reportagem é uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração”, isto é, um ato conjugando inteligência, imitação e inspiração, uma expressão que associa finalmente realismo e idealismo. (LAVOIE, 2001, pp. 135, 136). (Tradução nossa).

Portanto, o fotojornalismo que interessa nesta pesquisa é o das “reportagens mais elaboradas e planejadas” onde se nota uma “concepção mais exacerbada do autor preocupado com questões éticas e estéticas.” Esse tipo de fotografia de reportagem é o campo de ação de autores modernos, entre eles Jean Manzon e José Medeiros, cujas imagens serão contrastadas com as produzidas por Santana. Mas para realizar esse exercício é necessário inicialmente destacar a simbiose entre fotodocumentarismo e fotorreportagem.

1.1.4 Fotodocumentarismo e fotorreportagem: uma simbiose

Autores como Baeza e Sousa acreditam que a fronteira entre fotografia documental e fotografia de imprensa é fluida, pois a diferenciação entre esses gêneros é sutil e complexa. Para Sousa (2000, p. 12), “num sentido lato pode-se usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentarismo [...] que se publica na imprensa,” como os ensaios de W. Eugene Smith na *Life* e de Sebastião Salgado em diários como *El País* e *Folha de S. Paulo*. Baeza (2001, p. 32) afirma que isso se deve ao fato de o fotojornalismo se encontrar “profundamente influenciado” pelos estilos e pelos modos de produção do documentarismo, outro campo da “fotografia da realidade”:

El fotoperiodismo es una de las formas que puede adoptar el documentalismo. La fotografía documental se basa en su compromiso con la realidad y los estilos que adopte o los canales de difusión que utilice son factores secundarios de clasificación respecto a este parámetro principal. Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. El fotoperiodismo define en cambio la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia. Así, se asocia el documentalismo a una mayor libertad temática y expresiva del fotógrafo no sometido a las presiones derivadas de las empresas periodísticas. (BAEZA, 2001, p. 41).⁴

⁴ O fotojornalismo é uma das formas que pode ser adotada pelo documentarismo. A fotografia documental se baseia em seu compromisso com a realidade e os estilos que adota ou os canais de difusão que utiliza são fatores secundários de classificação em relação a este parâmetro principal. Usa-se frequentemente o termo documentarismo para designar aqueles trabalhos que, expostos em galerias ou em forma de livro, abordam temas estruturais e são realizados com longos períodos de tempo e reflexão. O fotojornalismo define, em contrapartida, a aplicação de um tipo de documentarismo que depende de uma demanda ou diretrizes determinadas por um meio de imprensa sobre temas muito

Em sentido restrito, Sousa afirma que a distinção entre fotodocumentarismo e fotojornalismo reside mais na prática e no produto que na finalidade.

O fotojornalismo distinguir-se-ia do fotodocumentarismo pelo método: enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. Este “background” possibilita-lhe pensar no equipamento requerido e refletir sobre os diferentes estilos e pontos de vista de abordagem do assunto. Além disso, enquanto a “fotografia de notícias” é, geralmente, de importância momentânea, reportando-se à “atualidade”, o fotodocumentarismo tem, tendencialmente, validade quase intemporal. (SOUSA, 2000, pp. 12, 13).

Há diferentes tipos de documentarismo, entre eles o de natureza, praticado por Ansel Adams nos parques florestais americanos; de paisagens urbanas como o de Eugène Atget na Paris da virada do século XIX para o século XX; e o social, cujo marco é o produzido pelos fotógrafos da Farm Security Administration. O que será abordado nesta pesquisa é o social, a forma mais comum de fotodocumentarismo, conforme Sousa (2000, p. 13). O autor diz ainda que esse ramo “procura abordar, mais ou menos profundamente, quer temas estritamente humanos quer o significado que qualquer acontecimento possa ter para a vida humana ou ainda as situações que [...] afetam as condições de vida do homem”.

Inspirado na noção de “convencimento” e fundamentado num tema – descrição da miséria e dos problemas sociais – e numa função – sensibilização das classes privilegiadas para a necessidade de auxiliar os camponeses atingidos pela Grande Depressão americana dos anos 30 –, William Stott (apud LUGON, 2001, p. 10) define assim fotografia documental: “Le documentaire traite de l’expérience réelle, non imaginaire, d’individus appartenant généralement à un groupe de faible niveau économique et social (inférieur à celui du public auquel le témoignage s’adresse) et traite cette expérience de façon à essayer de la rendre vive, ‘humaine’, et – le plus souvent – poignante pour ce public”.⁵

mais conjunturais e vinculados a valores de informação ou notícia. Assim, se associa o documentarismo a uma maior liberdade temática e expressiva do fotógrafo não submetido às pressões derivadas das empresas jornalísticas. (Tradução nossa).

⁵ “O documentário trata da experiência real, não imaginária, de indivíduos geralmente pertencentes a um grupo de baixo nível econômico e social (inferior àquele do público para o qual o testemunho se

Portanto, de acordo com Sousa, enquanto o fotógrafo de imprensa procura basear sua produção na “linguagem do instante” o documentarista social quer registrar (“e, por vezes, influenciar”) as condições sociais e o seu desenvolvimento. Acredita-se que esse modelo é o que mais se assemelha ao exercido por Santana, embora ele não pertença à mesma linhagem de autores como Salgado, representante da tradição do fotodocumentarismo social no Brasil, como se verá no item 1.2.2.4.

1.1.5 O advento do instantâneo inaugura a fotografia moderna

Dada a amplitude do tema – a preocupação com a documentação é característica de boa parte da produção fotográfica do século XIX⁶ –, um recorte histórico privilegiará a fotografia moderna, cujo “conceito atravessa diferentes manifestações que se desenvolvem ao longo da primeira metade do século XX em resposta às novas condições da vida urbana industrializada na Europa e nos Estados Unidos”, de acordo com Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p. 12). De maneira geral, esse atributo moderno abrange produções tão díspares quanto a *straight photography* de Paul Strand; os diferentes experimentalismos vanguardistas de Man Ray e Lázlo Moholy-Nagy; a Nova Objetividade de Karl Blossfeldt; e a Nova Visão de Alexander Rodchenko.

Mas o conceito de fotografia moderna que interessa a esta pesquisa está relacionado ao pensamento de Lisovsky (2008, p. 35). Ao tratar da entrada da fotografia na modernidade, o autor enfatiza a questão temporal, mais especificamente o advento das tecnologias do

endereça) e trata essa experiência de modo a tentar lhe deixar viva, ‘humana’, e – mais freqüentemente – impactante para esse público”. (Tradução nossa).

⁶ Fotógrafos documentaristas aparecem com destaque no panorama da fotografia brasileira do século XIX. Profissionais nacionais e estrangeiros, entre eles Marc Ferrez, Victor Frond, Guilherme Gaensly e Cristiano Junior, registram obras públicas, tipos, costumes e a natureza exuberante do país. Nas primeiras décadas do século XX porém o documentarismo fotográfico é praticamente inexistente no Brasil – Augusto Malta ao documentar as reformas urbanas no Rio de Janeiro dos anos 10 é uma das poucas figuras marcantes do período. Boa parte da produção de Malta está inserida na fotografia de imprensa surgida no início do século com a *Revista da Semana* (1900), *Ilustração Brasileira* (1901) e *Kosmos* (1904). “Havia a intenção explícita de documentar o mundo [...]. O espaço urbano e os tipos humanos foram os principais temas registrados”. (COSTA e RODRIGUES, 2004, p. 19).

instantâneo, “que transforma o tempo de exposição em uma duração inapreensível, um valor abstrato numa escala temporal estritamente quantitativa”. Na opinião dele, o princípio da fotografia modernista passa pela relação com o tempo:

Foi o modo como, aceitando o tempo como o invisível da fotografia, permitiu que o seu ausentar-se da imagem a atravessasse de múltiplas maneiras. Mas, se sua origem só pode ser apreendida nisto que a fotografia torna invisível, aqui onde ela faz *sintoma*, então não se trata da fotografia propriamente dita, nem de sua “linguagem” – daquilo que ela nos diz, comunica ou ensina –, mas precisamente desta “camada originariamente silenciosa”, de uma reserva “pré-expressiva do vivido” [...]. (LISSOVSKY, 2008, p. 31).

Ainda citando Lissovsky (2008, p. 35), quando surge o instantâneo há um “‘espanto’ diante do ‘muito rápido’”. Isso acontece a partir dos anos 70 do século XIX com as experiências de Eadweard Muybridge e Etienne Jules-Marey, que registraram homens e animais em velocidade. Muybridge e Jules-Marey foram decisivos para a drástica redução do tempo de pose que possibilitou a obtenção de fotografias instantâneas. “A fotografia se tornou a arte e a técnica da tomada isolada, da imagem única, do congelamento de um instante temporal curto, deslocado do antes e do depois do fluxo do tempo”. (BAETENS, 2005, p. 224).

Essa idéia do átimo, assim como a da espera do instante (que Lissovsky chama de “expectação”), será retomada durante a análise do caráter instável da obra de Tiago Santana, especificamente ao contrapor estratégias utilizadas pelo documentarista contemporâneo às de autores modernos como Henri Cartier-Bresson que usou de forma criativa e exaustiva o instantâneo fotográfico. É pertinente ainda reafirmar que é a fotografia de tradição humanista praticada por nomes como Cartier-Bresson que será explorada nesta dissertação. Nessa linha, destacam-se no Brasil Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger (que trabalharam no *Cruzeiro* durante os anos 40, 50 e 60) e Sebastião Salgado (que desde os anos 70 produz uma fotografia engajada socialmente), entre outros. Será principalmente a obra desses fotógrafos, em seus aspectos plásticos e temáticos, que será comparada à de Santana.

1.2 FUNDAMENTOS DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL MODERNA

A segunda parte deste capítulo visa discutir características da fotografia documental moderna com objetivo de estabelecer parâmetros que posteriormente serão úteis para identificar o que é predominante no fotodocumentarismo contemporâneo brasileiro. A primeira seção tratará do surgimento das revistas ilustradas e do uso intenso que esses veículos fizeram da fotografia, a ponto de se transformarem no principal canal de difusão da produção documental moderna. Atenção especial será dada à revista *O Cruzeiro*, o mais importante meio de comunicação no país em meados do século passado.

A segunda discutirá a fotografia humanística como qualidade dos modernistas e a valorização das temáticas social e antropológica. Parte-se do pressuposto de que o tema é o horizonte do projeto moderno e o estilo o modo para transmiti-lo ao público de forma clara. A finalidade dessas duas seções é lançar as bases para contextualizar a esfera de onde emerge a produção fotodocumentária do nosso tempo, o que será feito no início do segundo capítulo.

A terceira seção discutirá a estilística do documental moderno, marcada pelo enquadramento frontal, nitidez, clareza e legibilidade da imagem, além do instantâneo fotográfico. A idéia é destacar que, apesar da preponderância temática, os modernistas desenvolvem estilos individuais marcantes. Pierre Verger, por exemplo, embora se dedique em primeiro lugar à documentação do candomblé, imprime uma assinatura pessoal em seus trabalhos, o que implicaria um trabalho estilístico.

Por outro lado, é claro que há um tema na produção contemporânea, que no entanto seria secundário. Supõe-se que a prioridade dos contemporâneos seja criar um estilo capaz de distingui-los no panorama da fotografia brasileira e facilitar sua inserção nos circuitos artístico e editorial. É importante, no entanto, novamente realçar que não se pretende estabelecer uma oposição radical entre estilística e tematização nas produções moderna e contemporânea.

A quarta seção apresentará trabalhos de Robert Frank e Claudia Andujar, fotógrafos que nas décadas de 50 e 70 romperam com a tradição moderna ao explorar uma plasticidade pouco comum na época (imagens borradas e desfocadas, por exemplo) mas que hoje acredita-se que seja recorrente na produção contemporânea. A seção final apresentará o conceito de fotografia documental contemporânea e apontará o momento em que surgem no país os primeiros sinais

de uma tendência à sobrevalorização de efeitos estéticos que priorizam o desenvolvimento de uma estilística.

A discussão desses cinco quesitos será permeada por uma historicidade da fotografia documentária, que também auxiliará na tarefa de identificar o que é próprio do fotodocumentarismo atual. No entanto, para se falar de uma história da fotodocumental será necessário alargar o campo de trabalho a fim de incluir também o fotojornalismo, pois como demonstrado anteriormente ambos são gêneros muito próximos.

Além disso, para introduzir o tema do fotojornalismo moderno em relação ao Brasil, muito influenciado pelas experiências desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos a partir da década de 20, haverá referências ao contexto internacional da época. Portanto, experiências inovadoras na Alemanha, revistas ilustradas como a *Life* e o projeto fotográfico Farm Security Administration serão abordados, da mesma forma que autores como Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith e Walker Evans, exemplares da fotografia humanista e da estilística moderna.

1.2.1 A imprensa como veículo do fotodocumentarismo moderno

O objetivo desta seção é ressaltar a eficácia da fotografia no contexto mediático da informação, com destaque para as revistas ilustradas, principal veículo de circulação das obras dos fotógrafos modernos de expressão documental. *O Cruzeiro*, importante meio de comunicação em meados do século passado e que desempenhou papel fundamental para o desenvolvimento da fotografia ensaística no país, receberá maior atenção. Isso se deve ao fato de que três nomes que fazem parte do *corpus* desta pesquisa – Jean Manzon, José Medeiros e Pierre Verger – publicaram trabalhos na revista.

No entanto, quando foi lançada em 1928 por Assis Chateaubriand, *O Cruzeiro* estava defasada frente às modernas práticas jornalísticas vigentes na Europa e nos Estados Unidos. No início da década de 40, a revista ainda era pautada pelo modelo da primeira geração de ilustradas brasileiras, entre elas *Revista da Semana*, *Ilustração Brasileira* e *Kosmos*. “Eram revistas de informação geral, caracterizadas por um certo elitismo herdado do século XIX, traduzido numa linguagem rebuscada, na publicação de contos e novelas e na ênfase a

acontecimentos sociais das classes privilegiadas”, afirma Costa (1998, p. 140). Entre os assuntos abordados estavam formaturas, casamentos, cerimônias políticas e militares, retratos de personalidades públicas, praias e paisagens. Além disso, a circulação era restrita à capital federal, na época o Rio de Janeiro.

A fotografia era amplamente utilizada em *O Cruzeiro*, apesar da revista adotar velhos clichês que preconizavam o uso da imagem como recurso de ilustração dos textos. A diagramação seguia um esquema pré-determinado e utilizava fotografias quase sempre do mesmo tamanho que, acompanhadas de legendas e/ou pequenos textos, preenchiam a maior parte do espaço das páginas, impressas num tom sépia. As imagens porém eram justapostas, o que conferia à revista um design confuso, sem unidade. (COSTA e RODRIGUES, 2004, p. 103).

O Cruzeiro, sem uma política de incentivo à profissionalização do repórter-fotográfico, contava com apenas um fotógrafo contratado, considerava a autoria uma questão irrelevante – o fotógrafo não assinava as fotos – e costumava comprar imagens de agências estrangeiras, além de utilizar fotografias cedidas por leitores e fotógrafos amadores. As reportagens, tanto nacionais quanto internacionais, eram raras. O resultado é que o país, embora cada vez mais moderno, industrializado e urbano, só se conhecia pelo imaginário das ondas do rádio.

“Era preciso revelar o Brasil aos brasileiros por meio de imagens fixadas sobre o papel, [...] apresentar à nação um país ainda desconhecido de seu povo”, afirmam Leonel Kaz e Nigge Loddi (2006/2007, p. 6). A solução era introduzir o modelo do fotojornalismo moderno que fazia sucesso na Europa e nos Estados Unidos. A seguir, destaca-se o surgimento desse movimento na Alemanha dos anos 20 e sua expansão para outros países, entre eles o Brasil.

1.2.1.1 Nasce o fotojornalismo moderno na Alemanha

Beneficiando-se do clima liberal da República de Weimar após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Alemanha torna-se o país com maior número de revistas ilustradas, que utilizam a fotografia como elemento central da narrativa. A fotorreportagem, além de privilegiar figuras públicas, apresenta assuntos do dia-a-dia que afetam diretamente o público ou com os quais este se identifica, como lutas de boxe, piscinas populares, restaurantes e parques de diversões.

As políticas editoriais de profissionais como Stefan Lorant, na *Berliner Illustrirte Zeitung*, e Kurt Korff, na *Münchener Illustrirte Presse*, foram importantes para o fortalecimento do novo modelo. “[Os editores] quebraram a antiga visão da fotografia como mera ilustração para lhe atribuir um papel determinante na informação, interpretação, contextualização e explicação dos assuntos”, afirma Sousa (2000, p. 79). Lorant e Korff valorizavam a reportagem fotográfica em profundidade sobre uma única temática, geralmente apresentada ao longo de várias páginas. Isso abalava a prática tradicional de publicar uma única fotografia meramente ilustrativa.

O ensaio de Felix H. Man (*figura 1*) que mostra um dia na vida do ditador italiano Benito Mussolini, publicado pela *Münchener Illustrirte Presse* em 1931, é representativo desse conceito de fotojornalismo. A matéria privilegia a imagem em detrimento do texto, que surge como complemento e às vezes reduzido a pequenas legendas. Além disso, as fotografias são mais espontâneas, não posadas. A metodologia de trabalho de Lorant e Korff ainda destacava aspectos como o debate em torno das idéias de projetos de reportagem e a liberdade para o autor abordar o tema da forma como pretendesse. O fotógrafo ainda passava a ter o direito de assinar as imagens. As revistas ilustradas logo se transformam no principal meio de circulação de fotografias. (SOUSA, 2000, pp. 75, 80).



Figura 1: Um dia na vida de Mussolini, Man, 1931

Fonte: NEWHALL, 1999, pp. 258, 259

Mas a chegada de Hitler ao poder, em 1933, provoca o colapso do novo fotojornalismo e obriga fotógrafos e editores ligados à esquerda a fugir da Alemanha para não serem presos ou mortos. Isso faz com que esses profissionais exportem as concepções do movimento alemão para países como França, Inglaterra e Estados Unidos. A fotorreportagem torna-se então um

fenômeno internacional, base do sucesso de revistas como *Life*, *Look*, *Paris Match*, *Vu* e *Picture Post*, que rompem definitivamente com os padrões tradicionais da fotografia de imprensa.

“Eram revistas de grande circulação e cujo principal atrativo era o poder ‘revelador’ da fotografia de mostrar o desconhecido e resgatar o comum sob novos pontos de vista”, afirma Costa (1998, p. 139). Nessas revistas, a fotografia supera o texto: “‘A imagem torna-se a rainha do nosso tempo. Não nos contentamos mais em saber, queremos ver’, proclama em 1931 Jean Provost, novo diretor do *Paris Soir* e fundador, mais tarde, de *Match*”. (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, p. 141).

Como se verá mais adiante, o Brasil só sentirá a influência da expansão desses princípios editoriais vanguardistas com a chegada de Jean Manzon em 1940. Manzon havia trabalhado nas publicações francesas *Paris Match* e *Vu* antes de revolucionar a fotografia de imprensa brasileira através das páginas de *O Cruzeiro*. Mas apesar da relação do fotógrafo com o jornalismo francês, a principal influência da revista seria a americana *Life*.

1.2.1.2 ‘Life’: um paradigma de revista ilustrada

Fundada em 1936 por Henry Luce, a *Life* logo se torna modelo de bom jornalismo para editores, repórteres e fotógrafos brasileiros. Baseada na experiência alemã, a revista dava valor à fotorreportagem ao mesmo tempo que exigia de repórteres e fotógrafos que empreendessem um trabalho aprofundado de pesquisa antes de partirem a campo para desenvolverem suas pautas. Isso proporcionava uma fotografia ensaística consistente tanto na forma quanto no conteúdo. (SOUSA, 2000, p. 112).

A exemplo das ilustradas européias, os assuntos tratados pela *Life* giravam em torno do que afetava diretamente o público comum e despertavam sua curiosidade. “Era uma revista familiar, que não editava temas chocantes”, afirma Sousa (2000, p. 107), acrescentando que sua finalidade era “fazer ver”, conforme anunciava o editorial de seu primeiro número: “[A *Life* surge] para ver a vida; para ver o mundo, ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos [...]”.

A *Life* editava reportagens de alguns dos melhores profissionais da época, entre eles Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Margareth Bourke-White, Edouard Boubat e W. Eugene Smith. *Spanish village* (figura 2), um dos quatro ensaios de Smith que se transformaram em verdadeiros marcos da história do fotojornalismo, na opinião de John T. Hill (1998, p. 322),⁷ será adotado aqui como exemplo do êxito da fotografia nas revistas ilustradas e do envolvimento do fotógrafo documentarista moderno com o tema – no caso de Smith, um povoado espanhol durante o regime do general Franco.



⁷ Os outros três são *Country doctor* (1948), sobre a vida de um médico numa pequena cidade do interior dos Estados Unidos; *Nurse midwife* (1951), sobre a luta da enfermeira negra Maude Callen que enfrenta preconceitos racistas na Carolina do Sul para auxiliar as mulheres na hora do parto; e *A man of mercy* (1954), que mostra o trabalho do doutor Albert Schweitzer na África equatorial.



Figura 2: *Spanish village*, Smith, 1948

Fonte: HILL e MORA, 1998, pp. 326, 327, 328

Durante dois meses, Smith percorreu o interior da Espanha em busca de uma localidade capaz de possibilitar uma crítica “à pobreza e ao medo instaurados pelo governo fascista de Franco”. Escolheu Deleitosa, onde viveu durante um ano num relacionamento intenso com os moradores e o ritmo do lugar. Para o fotógrafo, a imersão total no contexto social onde o assunto se desenvolvia era condição *sine qua non* para um bom trabalho. “Smith vivia freqüentemente com as pessoas e como as pessoas que fotografava para aproximar-se melhor delas, para haver menos reações à sua presença e para conseguir perceber sua cultura e sua história”. (SOUSA, 2000, p. 136).

A fotorreportagem publicada pela *Life* em 1950 trazia dezessete fotografias que ocupavam dez páginas da revista e apresentavam registros íntimos do cotidiano da aldeia espanhola. O sucesso de público levou a direção da revista a publicar um caderno especial com as melhores imagens de *Spanish village*. Além do caráter humanista de Smith, um ativista sempre às voltas com questões ideológicas e que contribuiu para moldar as características sociais que ainda hoje prevalecem como parte do fotodocumentarismo, suas fotografias impressionam pelas qualidades estéticas.

Autores como Willian S. Johnson e Sam Stephenson destacam a dramaticidade obtida através de fortes, porém equilibrados, contrastes tonais. Para Stephenson (2001, p. 58), a luz da

fotografia que mostra um homem sendo velado pela família, publicada em página dupla no fechamento de *Spanish village*, evoca a técnica *chiaroscuro*, de Rembrandt. “*Spanish village*, avec la beauté classique qui émane des portraits des villageois, devient une nouvelle référence de la photo de reportage”, afirma Jonhson (1983, p. 8).⁸

Devido então à valorização da fotografia, ao talento dos profissionais e às condições de trabalho oferecidas pela revista, a *Life* imediatamente converte-se num paradigma para as ilustradas da época, entre elas *O Cruzeiro*. Ex-fotógrafo de *O Cruzeiro*, Flávio Damm (apud PEREGRINO, 1991, p. 42) conta que a revista americana era uma “referência obrigatória” para a equipe de *O Cruzeiro*, uma espécie de “bíblia” do fotojornalismo.

A reportagem fotográfica e as idéias que orientaram a *Life* influenciaram diretamente a publicação brasileira. “Como a *Life*, a revista de Chateaubriand queria ser destinada a todos os membros da família e, por isso, se baseou em algumas premissas básicas, fazendo do homem o elemento central da notícia”. (PEREGRINO, 1991, p. 41). Isso só foi possível com a entrada de Jean Manzon, contratado para “mostrar o Brasil aos brasileiros”.

1.2.1.3 Jean Manzon introduz o fotojornalismo moderno em ‘O Cruzeiro’

Jean Manzon chegou ao Brasil para atuar no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Getúlio Vargas. Era responsável pelo Setor de Fotografia, cuja principal função era produzir material para a divulgação da imagem do país no exterior. A convite de Assis Chateaubriand, transferiu-se para *O Cruzeiro* em 1943 com a tarefa de implantar na revista a fórmula da fotorreportagem que fazia sucesso na Europa e nos Estados Unidos.

Manzon (apud FUNARTE, 1986, p. 11) conta que naquela época a reportagem fotográfica no Brasil era inexistente. “*O Cruzeiro* era uma empresa muito pequena [...]. Havia um atraso muito grande, a paginação era confusa e, sobretudo, muito receio de mudar”. Flávio Damm

⁸ “*Spanish village*, com a beleza clássica que emana dos retratos dos moradores do povoado, se torna uma nova referência para a fotografia de reportagem”. (Tradução nossa).

considera Manzon o precursor da fotorreportagem como o principal agente discursivo da revista, além de atribuir importância aos fotojornalistas.

Manzon revolucionou o fotojornalismo brasileiro. Graças a ele o fotógrafo conquistou um novo lugar. Antes o fotógrafo era tido como um marginal que ia para festa de casamento e roubava os presentes. Não usava paletó nem gravata. Era um pobre desdentado, o equipamento de péssima qualidade e o salário miserável. Manzon chegou ao Brasil e moralizou a profissão. (DAMM apud FUNARTE, 1986, p. 11).

Ao inaugurar os princípios fotojornalísticos vanguardistas no país, Manzon coloca a fotografia na posição de protagonista em *O Cruzeiro*. Da mesma forma que as ilustradas estrangeiras, a imagem fotográfica passa a ser fundamental na tarefa de informar, interpretar e contextualizar os assuntos tratados pelo semanário. Na opinião de Costa (1998, p. 157), “a partir de sua reformulação editorial, [*O Cruzeiro*] impôs-se como um periódico moderno, condizente com o seu tempo, que apresentava reportagens de cunho realista”.

1.2.1.4 ‘O Cruzeiro’: centro de difusão da fotorreportagem brasileira

O movimento editorial implantado em *O Cruzeiro* por Jean Manzon valorizava a fotografia de tal forma que o texto deixava de ter primazia como fonte primeira de informação. A reportagem fotográfica era constituída por imagens que costumavam ocupar páginas inteiras, principalmente na abertura e no fechamento. Uma seqüência clássica era a que mostrava quatro fotografias em uma mesma página, com cada uma ocupando um quarto do espaço. Essa disposição era repetida na página ao lado, o que tornava a página dupla um ponto forte da narrativa. A *Noiva dos deuses sanguinários* (figura 3), fotorreportagem de José Medeiros que será discutida na seção seguinte, ilustra a proposta de fazer com que o olhar do leitor navegasse sobre um grande volume de imagens.



Figura 3: *As noivas dos deuses sanguinários*, Medeiros, 1951

Fonte: MEDEIROS, 2009, p. 7

A partir da paginação que privilegiava a imagem fotográfica, os fotojornalistas apresentavam trabalhos mais articulados e fundamentados do que aqueles publicados na imprensa diária. Para isso dispunham de vários dias para a confecção das matérias. Um exemplo é a reportagem *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*, que deu ao repórter Ubiratan Lemos e ao fotógrafo Mario de Moraes o primeiro Prêmio Esso, em 1956. Durante onze dias, a dupla acompanhou o drama dos retirantes nordestinos que fugiam do sertão na esperança de uma vida melhor no Sudeste. (PEREGRINO, 1991, p. 77).

Assim como na *Life*, a equipe de *O Cruzeiro* propunha pautas e tinha autonomia para abordá-las da maneira que lhe fosse mais conveniente. “Em *O Cruzeiro* havia uma linha central, orientada pelo pensamento de Chateaubriand. Mas os repórteres trabalhavam com uma grande margem de liberdade e a condução de um assunto não sofria qualquer tipo de influência”. (BARRETO apud FUNARTE, 1986, p. 19). Os jornalistas escolhiam as pautas de acordo com suas preferências e as apresentavam à chefia da redação.

Os temas propostos por determinados fotógrafos definiam suas predileções: Luís Carlos Barreto, por exemplo, gostava de fotografar futebol; Damm fazia reportagens sobre o sertão ou crimes; Indalécio Wanderley era conhecido como “fotógrafo das misses”, devido seu interesse pelos concursos de beleza muito em voga na época; Medeiros focava nas

manifestações das culturas negra e indígena; e Manzon explorava a “tipagem” dos diferentes “homens” brasileiros.

Além de tempo para a produção aprofundada das reportagens, a revista não economizava recursos financeiros para viabilizá-las. Wanderley, por exemplo, acompanhava as candidatas brasileiras nos concursos internacionais de beleza. Para publicar a reportagem na semana seguinte ao acontecimento, a direção de *O Cruzeiro* fretava um avião e montava um laboratório a bordo para revelar e copiar fotografias produzidas em Londres, Los Angeles ou Tóquio. “Para o fotógrafo tanto fazia alugar um avião ou um táxi aéreo. [...] Isso para *O Cruzeiro* não tinha a menor importância”, conta Damm (apud PEREGRINO, 1991, p. 66).

Havia um grande estímulo material e uma infra-estrutura excepcional que facilitavam bastante a dinâmica das produções [...]. *O Cruzeiro* não media gastos quando se interessava em viabilizar determinado trabalho. Por sua vez, o ritmo de produção característico da revista permitia ao fotógrafo o acompanhamento e aprofundamento ímpar da reportagem, tanto ao nível do deslocamento geográfico, onde podia entrar em contato mais direto com o objeto de seu interesse, como no tempo maior de que dispunha para realizar uma matéria específica. (PEREGRINO, 1991, p. 69).

Oswaldo Munteal e Larissa Grandi (2005, p. 93) afirmam que ao oferecer estrutura para o profissional exercer sua criatividade num trabalho aprofundado, a direção da revista recebia em troca ensaios com uma visão diferente daquela apresentada nos diários, “normalmente pobres em informação visual”. Na opinião de Kaz (2005/2006, p. 27), “a utilização de fotos agigantadas e abundantes como elemento central da narrativa foi um dos principais fatores da popularização de *O Cruzeiro*, que fez a ponte entre os mais diversos nichos sociais – como, de certa forma, havia feito o rádio nos anos 30”.

Para Peregrino (1991, p. 25), a revista representava um ponto de referência muito forte para jornalistas, leitores e opinião pública. “Conseqüentemente, foi se tornando ao longo dos anos 50, segundo Luís Carlos Barreto [hoje produtor de cinema], o meio de comunicação social mais importante do Brasil, uma espécie do que é hoje a TV Globo”. (PEREGRINO, 1991, p. 27). “O veículo para o fotógrafo expor seu trabalho, seu esforço, eventualmente seu talento, era a revista *O Cruzeiro*. Não existia outra em todo o Brasil”, garante Damm (apud FUNARTE, 1986, p. 13). Para Medeiros (apud FUNARTE, 1986, p. 13), “*O Cruzeiro* era o sonho de todo fotógrafo, a etapa final da profissão”.

Esse sonho porém aos poucos foi se tornando um pesadelo, inclusive para o próprio Medeiros, que no início dos anos 60 saiu da revista brigado com a direção. Uma série de erros administrativos e a concorrência cada vez maior da televisão colocaram um ponto final na hegemonia de *O Cruzeiro* como principal veículo de comunicação do país – a revista deixou de circular em 1975.

Sousa (2000, p. 152) relaciona o fim das ilustradas a dois fatores: “diminuição do interesse do público face à ação e emoção superiores do espetáculo televisivo e problemas econômicos ligados quer ao aumento dos custos de produção e distribuição quer ao desvio dos investimentos publicitários para a TV”. O autor relata que embora desde a década de 30 existissem sistemas de televisão na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos, é no final dos anos 50 que começam a aparecer os primeiros sinais de crise nas revistas. A *Life*, por exemplo, desapareceu em 1972 quando o mercado publicitário estava dominado pela televisão e os preços do correio, altos (a revista também era vendida por assinaturas).

1.2.1.5 Anos 70: novos caminhos para a fotografia documental

Com o fim das revistas ilustradas e o declínio da fotografia ensaística na imprensa, autores de linhagem documental iniciam na década de 70 um trabalho independente à procura de maior liberdade temática e expressiva, assim como maior controle sobre a difusão de suas obras. Os profissionais se dividem em duas correntes: a das agências de fotografia que pautam suas atividades na cobertura de grandes temas nacionais como greves dos metalúrgicos no ABC paulista, seca no nordeste e extração de ouro em Serra Pelada; e a experimental que, além de uma nova linguagem, enxerga no circuito artístico um novo meio de circulação para as fotografias.

“Começa a surgir uma produção fotográfica mais crítica, comprometida com uma visão autoral e politicamente engajada com os principais problemas sociais do Brasil e que, aliada a um senso estético, se distanciava da linguagem superficial e fragmentada da imprensa diária”. (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p. 89). Esse cenário será tratado com maior detalhamento na primeira parte do capítulo dois, quando será apresentado o contexto da produção documental contemporânea. Será possível então observar que a fotografia de autores de nosso tempo é devedora das experiências estéticas e das posturas independentes

dos fotógrafos da virada dos anos 70 para os 80, entre eles Juca Martins, Nair Benedicto, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto e Claudia Andujar.

1.2.2 O tema como horizonte dos fotodocumentaristas modernos

A segunda seção da segunda parte deste capítulo pretende demonstrar que os documentaristas modernos privilegiam mais a temática que o desenvolvimento de uma estilística, embora não deixem de imprimir uma assinatura pessoal às suas obras. Os chamados fotógrafos humanistas encontram no homem e seu cotidiano a essência na qual está o lastro de suas obras. “L’expression de ‘photographie humaniste’ désigne un courant privilégiant la personne humaine, sa dignité, sa relation avec son milieu”, afirma Laure Beaumont-Maillet (2006, p. 11).⁹ O assunto será debatido a partir de Jean Manzon, José Medeiros (dupla de maior destaque da revista *O Cruzeiro*), Pierre Verger (autor de uma rica iconografia sobre o candomblé na Bahia) e Sebastião Salgado (reconhecido pelo trabalho de apelo político e social que desenvolve em várias partes do mundo).

Antes porém será apresentado, em linhas gerais, o trabalho da seção de fotografia da Farm Security Administration, criada em 1937 pelo governo do presidente Franklin Roosevelt, o idealizador do *New deal*, para informar e convencer o congresso e a população americana da necessidade de realizar reformas sociais devido à Grande Depressão.¹⁰ Na opinião de Sousa (2000, p. 116), o talentoso grupo de fotógrafos da FSA, entre eles Walker Evans, Dorothea Lange e Russell Lee, teve papel importante no desenvolvimento da reportagem e do

⁹ “A expressão ‘fotografia humanista’ designa uma corrente que privilegia o ser humano, sua dignidade, sua relação com seu meio”. (Tradução nossa).

¹⁰ Considerada o pior e mais longo período de recessão econômica do século XX, a crise, provocada pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929, deixou cerca de oito milhões de pequenos agricultores na miséria e obrigou milhares de trabalhadores a deixar para trás suas terras e a deslocarem-se à procura de emprego temporário.

documentarismo fotográfico: “Na *Life*, o trabalho de projeto foi influenciado pelas rotinas praticadas na Farm Security Administration e importantes fotodocumentaristas da atualidade, como Salgado, ainda vão beber ao estilo, à abordagem e à forma de trabalho da FSA”.

1.2.2.1 A reportagem humanista da FSA

Lugon (2001) considera que os fotógrafos da Farm Security Administration contribuíram de forma decisiva para associar à noção de documentário uma abordagem mais “humana”. Isso porque, apesar do cunho propagandístico, Walker Evans e Dorothea Lange, entre outros, despertaram consciências devido às imagens de sentido crítico e de denúncia que produziram sobre a crise americana. Para Charles Hagen (1995, p. 7), os integrantes da FSA utilizaram a fotografia numa perspectiva de documento histórico e de defesa das necessidades de reformas sociais específicas, à maneira de Jacob Riis e Lewis Hine no final do século XIX e no início do século XX, respectivamente.

Logo, a partir da FSA o homem é definitivamente colocado no centro da cena. “Cette exigence de l’‘humain’ [...] devient l’élément central de la nouvelle conception du documentaire”, diz Lugon (2001, p. 104).¹¹ Para o autor, a FSA estabeleceu uma “corrente documental” que mobilizou durante meio século a discussão sobre a abordagem documentária.

Elle a cristallisé pendant un demi-siècle presque toutes les discussions autour de l’approche documentaire et en a fortement orienté la définition. Cette prédominance a contribué d’une part à américaniser considérablement l’histoire de cette tendance, d’autre part et surtout à identifier la photographie documentaire à une forme de reportage social, témoignant sans fard de la vie des classes les plus défavorisées afin de sensibiliser le spectateur contemporain. (LUGON, 2001, p. 9).¹²

¹¹ “Esta exigência do ‘humano’ [...] se torna o elemento central da nova concepção do documentário”. (Tradução nossa).

¹² Ela cristalizou durante meio século quase todas as discussões em torno da abordagem documentária e fortemente orientou sua definição. Esta predominância contribuiu de um lado para americanizar consideravelmente a história dessa tendência, e de outro sobretudo para identificar a fotografia documentária como uma forma de reportagem social, testemunhando sem dissimulação a vida das classes mais desfavorecidas a fim de sensibilizar o espectador contemporâneo. (Tradução nossa).

Os fotógrafos registraram os efeitos da depressão sobre populações rurais principalmente de estados do sul (Arkansas, Alabama e Louisiana, por exemplo) e do centro-oeste (como Illinois e Missouri). Documentaram as péssimas condições de trabalho dos meeiros, suas casas, suas famílias, seus pertences. Percorreram ruas de pequenas cidades, bairros negros e acampamentos de trabalhadores migrantes. Fotografaram escolas, igrejas, cemitérios, lojas de beira de estrada, oficinas, barbearias, salões de jogos, automóveis, quadros de anúncios, placas e outdoors publicitários.

As imagens, que de forma geral procuravam dignificar os trabalhadores a partir de uma abordagem descritiva do retratado, ao mesmo tempo que buscavam transmitir uma “mensagem social”, surgiram em revistas ilustradas como *Life* e *Look* e em publicações sócio-reformistas como *Survey Graphic*. Outras foram expostas em galerias de arte e reunidas em livros coletivos ou consagrados a um determinado fotógrafo.¹³ Mas a maioria acabou veiculada nos jornais, pois “se tratava de uma fotografia humanista feita para grandes audiências, para a difusão mediática”. (SOUSA, 2000, p. 116).

1.2.2.2 Manzon e Medeiros: o ‘visual da nação’

Assim como o tema para a equipe da FSA estava relacionado às exigências do contexto social do período da Grande Depressão, a temática para os fotógrafos de *O Cruzeiro* Jean Manzon e José Medeiros estava ligada ao ambiente político do governo Getúlio Vargas. Havia um clima favorável à aceitação de uma nação formada por uma multiplicidade de elementos naturais, étnicos, culturais e econômicos. Além disso, não existiam mais campanhas pelo “embranquecimento” da população ou que desfraldavam bandeiras pela “depuração” da mestiçagem brasileira. Com a palavra, Kaz (2005/2006, p. 22):

A época era de aproveitar as novas teorias de Gilberto Freyre (*Casa-Grande e Senzala*) e Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*) e mergulhar nos estudos antropológicos sobre o candomblé e as manifestações culturais do negro brasileiro e intensificar as expedições aos territórios dos povos

¹³ Dorothea Lange publicou *An american exodus* (1939) e Walker Evans, *Let us now praise famous men* (1941).

indígenas no interior do país, aprofundar as pesquisas sobre o folclore, ver surgir ensaios dedicados às culturas regionais do Nordeste e da Amazônia.

Incorporados ao projeto político nacional por meio de *O Cruzeiro*, Manzon e Medeiros contribuíram para cristalizar no imaginário do brasileiro tipos como o índio, o seringueiro, a baiana, o gaúcho, o vaqueiro e o jangadeiro das praias nordestinas. Suas fotorreportagens conduziram o público a realidades jamais vistas – aldeias indígenas, rituais de candomblé etc. Influenciados pela atmosfera nacionalista do governo Vargas, percorreram o país de norte a sul para mostrar valores e ideais que espelhavam o clima da época.

Embora divergentes em relação aos métodos de trabalho e à estilística, como se verá na seção seguinte, Manzon e Medeiros apontam suas lentes para o homem brasileiro. Uma sutil diferença porém distingue a forma como cada um aborda o ser humano. O fotógrafo francês se interessa em elogiar os “tipos” mais representativos de cada região, enquanto o piauiense visa chamar atenção dos leitores para as minorias que vivem à margem da sociedade, como índios e negros.

Manzon valoriza ao extremo a força e a valentia de trabalhadores e figuras regionais como gaúchos (*figura 4*), jangadeiros (*figura 5*), sertanejos (*figura 10*), pescadores, peões de fazenda de gado, plantadores de café, cortadores de cana, operários, ferroviários e pantaneiros. Com a obra do fotógrafo, esses tipos surgem em poses eloqüentes e assumem um “tom épico” nas páginas de *O Cruzeiro*. Na opinião de Kaz e Loddi (2006/2007, p. 15), ele sobrevaloriza a “noção de trabalho como missão do homem” para “afastar qualquer elogio ao ócio, superar a herança rural e apagar a pecha de preguiça”.

Manzon percorreu o país com olhar de museólogo ou de folclorista e se dedicou a fazer aflorar a face do homem brasileiro. Retirá-lo dos rincões. Tornar visível aos olhos cosmopolitas das capitais, que se urbanizavam rapidamente, a imagem do homem: o índio, o seringueiro, o vaqueiro. (KAZ e LODDI, 2006/2007, p.6).

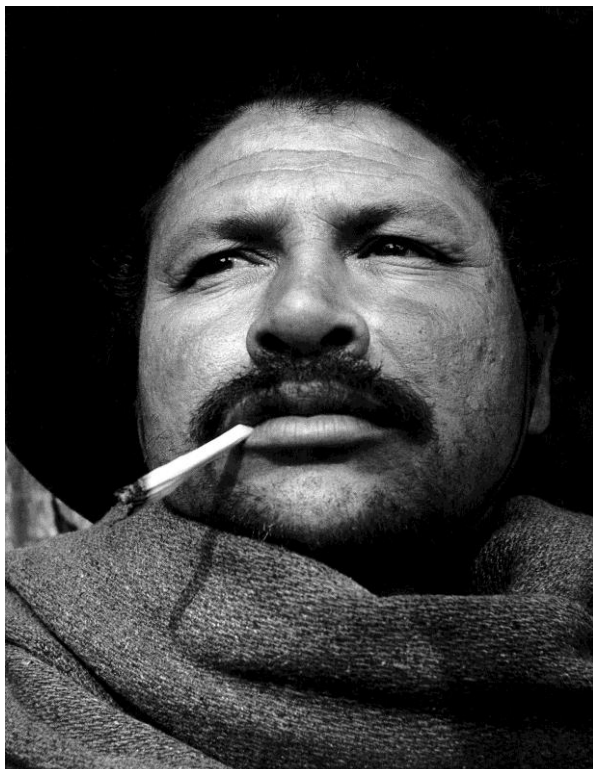


Figura 4: Gaúcho, Manzon, sem data

Fonte: KAZ e LODDI, 2006/2007, p. 207

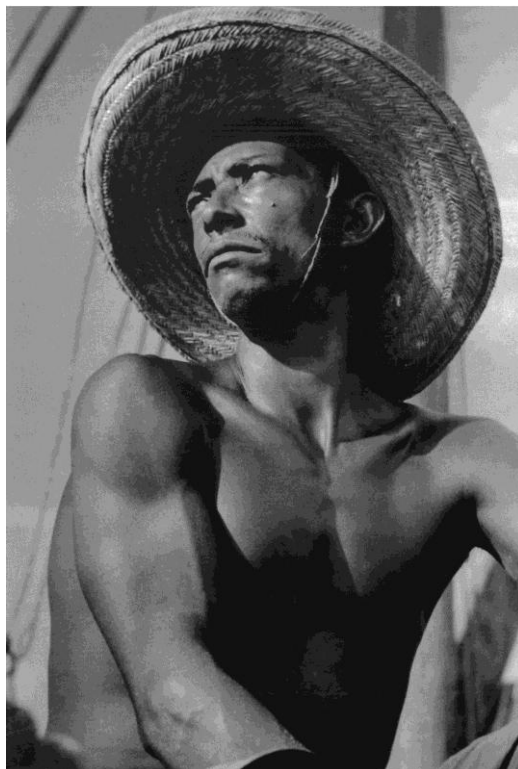


Figura 5: Jangadeiro, Manzon, sem data

Fonte: KAZ e LODDI, 2006/2007, p.81

Medeiros revela uma preocupação social distinta da de Manzon ao retratar a questão das minorias e da adversidade de certas regiões brasileiras. Para Peregrino (1991, p. 100), “[Medeiros] transforma a fotografia em uma ‘bandeira’ que aparece à luz de um novo conteúdo ideológico”. Negros e índios (*figura 6*), além de elementos da cultura popular brasileira como carnaval, futebol e praia, foram temas constantes no trabalho do fotógrafo durante o período em que atuou em *O Cruzeiro*, de 1946 a 1962.

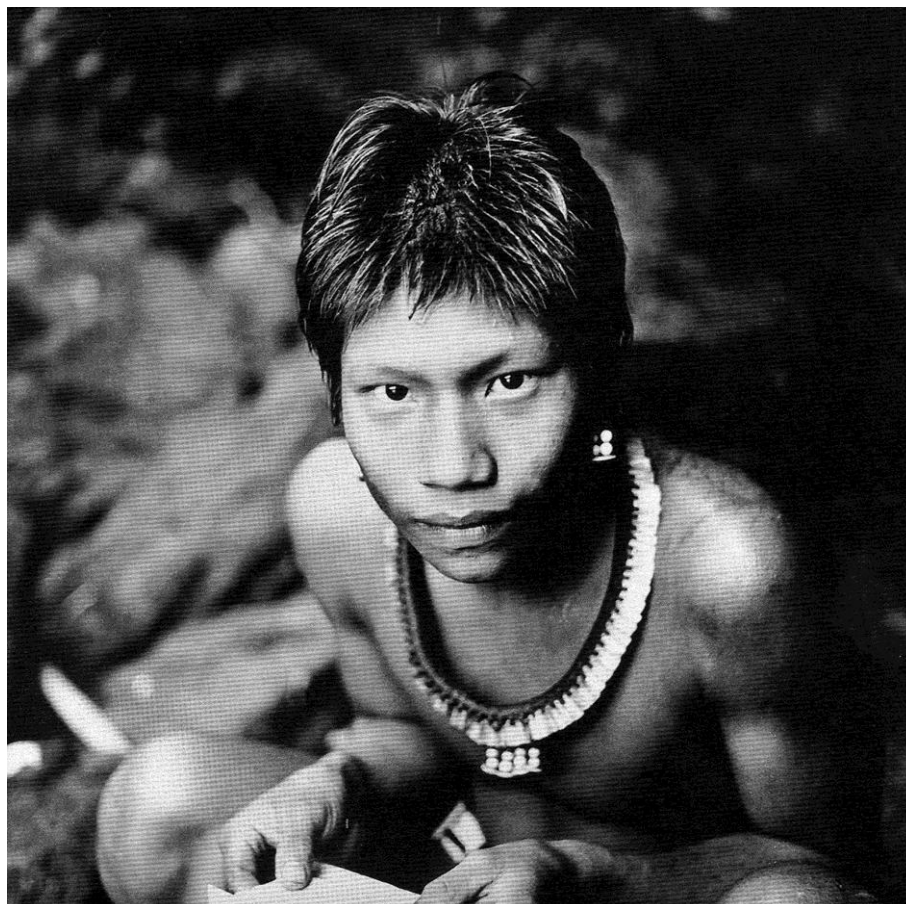


Figura 6: Índio kayapó kubén-kran-kegn, Medeiros, 1957

Fonte: KAZ, 2005/2006, p. 153

Dentro dessa multiplicidade temática se destaca um ensaio sobre candomblé realizado em 1951, hoje um clássico da fotografia ensaística brasileira. Na época porém *As noivas dos deuses sanguinários* (figura 3) provocou polêmica. Acompanhada de texto de Arlindo Silva, o trabalho versava sobre os rituais secretos de iniciação das filhas-de-santo num terreiro em Salvador e era uma resposta a uma matéria publicada pela revista *Paris Match* – *Les possédées de Bahia* – que, devido à conotação sensacionalista e preconceituosa, havia despertado reações negativas entre instituições e pessoas envolvidas com a religião. As fotografias, feitas pelo cineasta Henry-Georges Clouzot, mostravam cenas de um ritual de iniciação, inclusive o sacrifício de uma pomba na cabeça de uma filha-de-santo.

Principalmente por causa da fotorreportagem da *Paris Match*, reproduzida na íntegra pelo jornal *A Tarde*, de Salvador, Medeiros e Silva enfrentaram forte resistência por parte de terreiros tradicionais que se recusaram a permitir a presença da imprensa em suas cerimônias. Com a ajuda de um motorista de táxi, foram a um terreiro menor que ficava no subúrbio. Lá,

três jovens estavam reclusas à espera da noite do ritual de iniciação. Para poder assistir à cerimônia e documentá-la, os jornalistas financiaram a compra dos elementos necessários ao ritual, inclusive os animais que seriam sacrificados aos orixás.

As noivas dos deuses sanguíneos fez sucesso nas bancas – a tiragem da revista aumentou de 300 mil para 330 mil exemplares – mas manteve o mesmo tom exótico da *Paris Match* ao mostrar cenas chocantes, a um olhar leigo, das filhas-de-santo tendo as cabeças raspadas com navalha e depois cobertas pelo sangue de aves e bodes degolados em oferta aos orixás. Resultado: a reportagem de título apelativo também provocou reações adversas junto aos estudiosos do candomblé, entre eles Roger Bastide, autor do livro *Le cheval des dieux*.

O sociólogo francês chegou a afirmar que a matéria de *O Cruzeiro* era um “‘crime’ da mesma ordem da *Paris Match*” e que Medeiros “não teria consciência das conseqüências da reportagem”, sendo levado pela “lógica da busca obsessiva do furo jornalístico a qualquer preço”. (TACCA, 2009, p. 154). Mais tarde, Bastide reviu sua opinião e atribuiu a imagem estereotipada do candomblé ao texto de Silva – seis anos depois, Medeiros lançou o livro *Candomblé*, que ampliava de 38 para 65 o número de fotografias e reduzia o texto a legendas explicativas. Sem a conotação sensacionalista da época, hoje o ensaio tem *status* de fonte etnográfica. De acordo com Fernandes Junior (2003, p. 149), o candomblé de Medeiros “aflore algo divino, dramático e misterioso sobre a cultura negra”.

1.2.2.3 Verger: dedicação à temática religiosa

A relação de Pierre Verger com o candomblé aparentemente nunca foi conflituosa. Para Angela Lühning (2004, p. 35), sua abordagem expressa um “comportamento construído em cima de uma aceitação para pessoas do candomblé, permitindo também a sua inserção no meio”. Antes de Henry-Georges Clouzot na *Paris Match* e de José Medeiros em *O Cruzeiro*, o fotógrafo publicou em 1949 uma matéria sobre candomblé em *A Cigarra* (figura 7), revista de variedades mais voltada para o público feminino e também pertencente aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Na análise de Fernando de Tacca (2009, p. 82), Verger mantém “certa distância respeitosa” em relação à cerimônia de iniciação das filhas-de-santo. Ao contrário de Clouzot e Medeiros, ele não fotografa o sacrifício de animais, apenas mostra partes de um boi colocado num altar em homenagem a um orixá.



Figura 7: Candomblé, Verger, 1949

Fonte: TACCA, 2009, pp. 85, 86

A primeira imagem ocupa quase toda a página dupla, restando uma pequena coluna para a introdução do texto de [Roger] Bastide. Anuncia-se, portanto, o candomblé por intermédio da imagem de uma divindade sendo reverenciada; dessa forma, a abertura imagética da reportagem acentua os procedimentos ritualísticos. As imagens, quase todas de corpo inteiro, [...] acentuam o contexto. [...] As imagens finais saltam aos nossos olhos pelos detalhes, uma foto próxima de uma mão tocando um instrumento anuncia em tom dramático que “o agogô se agita e o ritmo se torna mais feroz”, antecipando uma imagem que retrata partes de um boi em um altar, principalmente a cabeça e as patas em posição sagrada, e os dizeres: “enfim: a imolação”. A imagem mostra as partes de um animal sacrificado para um orixá ofertado em seu altar próprio, mas o sacrifício não é mostrado [...]. A imagem final, a única na exterioridade do terreiro, realizada à luz do dia, anuncia o fim da cerimônia: “e quando desponta a madrugada os atabaques emudecem”. (TACCA, 2009, pp. 83, 84).

A “distância respeitosa” a que Tacca se refere está relacionada ao profundo envolvimento de Verger com o candomblé – em 1951, ele foi iniciado babalaô e passou a viajar com frequência à África para aprofundar seus estudos sobre essa religião, tornando-se um exímio conhecedor dos rituais de origem africana. Isso permitiu que o fotógrafo e etnólogo desenvolvesse uma iconografia de cunho mais antropológico, à parte de sua atuação como fotógrafo de imprensa.¹⁴ Verger produziu mais de 65 mil negativos sobre essa temática, atualmente depositados na fundação que leva seu nome, em Salvador.

¹⁴ Nascido na França, Verger chegou ao Brasil em 1946. Contava 44 anos e tinha uma atuação profissional como repórter-fotográfico iniciada em 1934 ao ser contratado pelo jornal *Paris Soir* para

1.2.2.4 A fotografia social de Sebastião Salgado

À medida que a demanda pela fotografia ensaística se torna cada vez mais rara na imprensa, fotógrafos de agências¹⁵ ocupam esse vácuo nas redações e passam a produzir reportagens cuja temática é voltada para assuntos em evidência na virada dos anos 70 para os 80, como as greves dos metalúrgicos do ABC e o descaso dos políticos em relação à seca no nordeste. É nesse período fértil de acontecimentos, marcado pela iminência do fim da ditadura militar, que autores como Juca Martins, co-fundador da F-4, e Sebastião Salgado, na época já radicado na França e trabalhando para a Magnum, se voltam para assuntos de interesse coletivo.

Esses fotógrafos mostram a realidade social, acusam o descaso dos poderosos e criticam a crise econômica. Salgado, por exemplo, retrata o semi-árido nordestino a partir de fotos-denúncia com objetivo de chamar atenção para o sofrimento dos flagelados da seca que atingiu a região entre 1979 e 1983. Ele apresenta a terra castigada pela aridez do solo, os rostos dos camponeses vincados pelo sofrimento (*figura 16*) e os romeiros que visitam locais de culto carregando pedras na cabeça para recorrer à ajuda divina e pedir chuva (*figura 8*).

realizar uma série de matérias ao redor do mundo. Também vinculado a agências de fotografia e com trabalhos publicados na *Paris Match* e no jornal inglês *Daily Mirror*, visitou países como Estados Unidos, Japão, China, México, Equador, Peru e Bolívia, além de diversas nações africanas como Togo, Dahomey (hoje Benin) e Nigéria. Interessado na cultura da África, Verger foi orientado a seguir para Salvador pelo sociólogo Roger Bastide (que em 1937 veio substituir na Universidade de São Paulo o autor de *Tristes Trópicos*, Claude Lévi-Strauss), que lhe falou da expressiva influência africana na Bahia. Radicado na capital baiana e contratado por *O Cruzeiro*, oficializou sua permanência no Brasil. Produziu quase cem fotorreportagens, muitas delas não divulgadas, no período entre 1946 e 1951 – o fotógrafo teve uma segunda passagem pela revista ao participar de *O Cruzeiro Internacional*, publicada em espanhol, entre 1957 e 1960. (LÜHNING, 2004, p. 13).

¹⁵ Entre as agências fotográficas surgidas a partir do final dos anos 70 e que ocuparam lugar de destaque no panorama do fotojornalismo brasileiro é possível citar a F4 (1979, São Paulo), fundada por Juca Martins, Delfim Martins, Nair Benedicto e Ricardo Malta; a Ágil (1980, Brasília), dedicada à documentação dos movimentos sociais e que teve entre seus fundadores Milton Guran; e a Imagens da Terra (1984, Rio de Janeiro), criada por João Roberto Ripper. As agências internacionais, entre elas Magnum e Gamma, também abriram mais espaço para autores como Salgado e Susan Meiselas desenvolverem trabalhos na América Latina.



Figura 8: Sem título, Salgado, 1983

Fonte: SALGADO, 1997b, p.68

A fotografia de denúncia desenvolvida por Salgado o insere na tradição de *concerned photographer* – o humanista que se afasta da neutralidade tantas vezes imposta ao repórter-fotográfico para envolver-se emocionalmente com seus fotografados. Fotógrafo brasileiro mais premiado no exterior e reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes documentaristas da atualidade (CLARKE, 1997, p.145; FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 166; MAGALHÃES e PEREGRINO, 1998, p. 247; PERSICHETTI, 2000, p. 79; e SOUSA, 2000, p. 189), Salgado é da mesma linhagem da fotografia humanista produzida por nomes como W. Eugene Smith.

[...] sua maior preocupação é a denúncia das situações dramáticas geradas pelas diversidades econômicas e sociais. [...] Nada escapa a esse olhar atento que busca dar dignidade ao ser humano, personagem central do seu universo fotográfico. Suas principais referências, calcadas na visão clássica, humanitária e social da história da fotografia, despertam o sentimento de respeito, admiração e solidariedade pelo outro. (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 166).

Ao encerrar esta seção é possível afirmar que entre Manzon, Medeiros, Salgado e Verger nota-se a preocupação primeira com a temática de cunho humanista. Para eles, o homem é o centro da abordagem fotográfica. A qualidade humanística de suas obras porém não impede que desenvolvam um estilo próprio, como será visto a seguir.

1.2.3 Estilística garante transparência temática

A terceira seção da segunda parte deste capítulo abordará o estilo na fotografia documental moderna. Boa parte dessa discussão estará ancorada nas idéias de Lugon, autor de *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)*, que apresentam os traços mais pontuais, mais específicos do estilo documental moderno. Isso será útil para se estabelecer uma oposição (e às vezes até mesmo uma aproximação) com a estilística de autores contemporâneos, particularmente, claro, Tiago Santana. Como no item anterior, que demonstrou que os modernistas valorizam em primeiro lugar a temática humanista, a estratégia aqui também será abordar o assunto com base principalmente nas obras dos fotógrafos Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger e Sebastião Salgado.

Lugon (2001) considera características marcantes do estilo moderno a tomada frontal, a luminosidade, a nitidez e a legibilidade da imagem. Na opinião dele, esse conjunto constitui uma plasticidade que confere simplicidade formal às imagens documentais modernas, num contraponto patente às cópias escurecidas e com efeitos crepusculares de pictorialistas como Robert Demachy e Edward Steichen (especificamente no início de sua carreira nos primeiros anos do século XX). Nas palavras do autor francês:

Leur extrême simplicité formelle, loin d'être une non-forme, peut être étudiée comme une somme d'options d'ordre esthétique. Cette simplicité n'était d'ailleurs pas conçue, en général, comme un synonyme de pauvreté formelle et une source de monotonie, mais au contraire comme l'incarnation d'une qualité nouvelle, que nous résumerons sous le terme générique, alors privilégié, de *clarté*. (LUGON, 2001, p. 121).¹⁶

Ainda de acordo com Lugon, a metáfora da claridade – que na época perpassava diversos campos, da arte e da arquitetura à educação – é a “noção chave do projeto documental moderno”. “En photographie, le terme renvoie à un faisceau de caractéristiques qui, mêlées dans l'esprit des photographes et amalgamées par la grâce d'un même vocable, étaient de nature assez diverse et peuvent faire aujourd'hui l'objet d'un examen separé”. (LUGON,

¹⁶ Sua extrema simplicidade formal, longe de ser uma não-forma, pode ser estudada como uma soma de opções de ordem estética. Essa simplicidade não era aliás concebida, geralmente, como um sinônimo de pobreza formal e uma fonte de monotonia, mas ao contrário como a encarnação de uma nova qualidade, que vamos resumir sob o termo genérico, aqui privilegiado, de *clareza*. (Tradução nossa).

2001, p. 122).¹⁷ Esta pesquisa agora vai procurar demonstrar como as categorias apontadas por Lugon – frontalidade, nitidez, luminosidade e legibilidade – se manifestam na fotografia moderna brasileira de expressão documental. A questão do instantâneo fotográfico, característica de Henri Cartier-Bresson e José Medeiros, também será apresentada como um dos fundamentos do estilo moderno.

1.2.3.1 Frontalidade

Lugon (2001, p. 175) afirma que a tomada frontal é o “emblema” do estilo documentário moderno. O autor cita Walker Evans (*figura 9*) como o principal responsável por disseminar a frontalidade – de arquitetura, de cartazes, de pessoas – no âmbito da Farm Security Administration. Lugon informa que Evans costumava enquadrar integralmente o objeto, que raramente era fragmentado. “Le plus souvent, c’est la silhouette générale du motif qui guide son cadrage, les bords de l’image suivant simplement ceux de la façade, de la vitrine ou de l’affiche”. (LUGON, 2001, p. 178).¹⁸

¹⁷ “Em fotografia, o termo remete a um feixe de características que, misturadas ao espírito dos fotógrafos e amalgamadas à graça de um mesmo vocábulo, eram de natureza diversa e podem hoje ser objeto de uma análise separada”. (Tradução nossa).

¹⁸ “Muitas vezes, é a silhueta geral do motivo que guia seu enquadramento, as bordas da imagem seguindo simplesmente aquelas da fachada, da vitrine ou do cartaz”. (Tradução nossa).

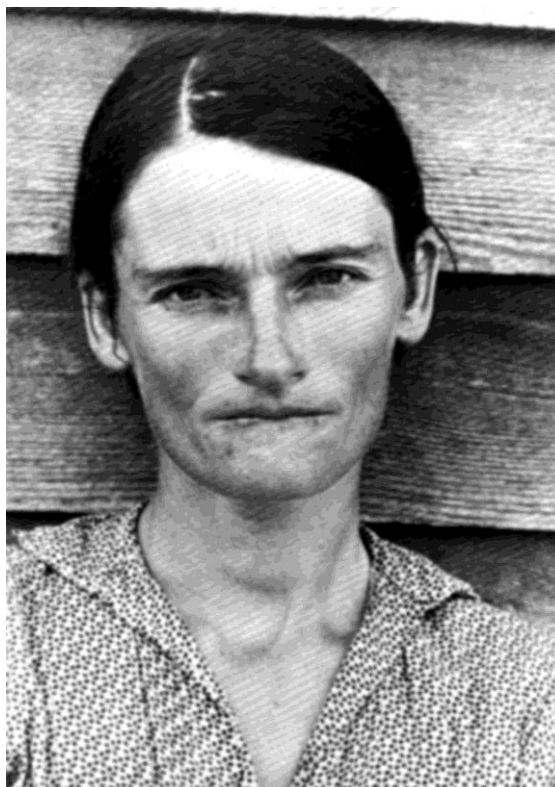


Figura 9: Allie Burroughs, Evans, 1936

Fonte: NEWHALL, 1999, p. 240

O ponto de vista frontal também é recorrente e facilmente perceptível na estilística de Jean Manzon, particularmente na série de tipos brasileiros (*figuras* 4, 5 e 10). Nesses retratos, a força da imagem está concentrada numa relação franca e direta entre quem observa e quem é observado. O fotógrafo preenche a totalidade do quadro e possibilita uma identificação imediata do referente. Ao elaborar *close-ups*, ele desconsidera a geometria do cenário. O modelo é que se torna a própria geometria da imagem ao ocupar toda a superfície do enquadramento.

A pose é um elemento fundamental no trabalho do repórter-fotográfico de *O Cruzeiro*. Manzon constrói as imagens a partir da organização prévia das cenas, em que tudo é cuidadosamente arquitetado, inclusive os gestos dos personagens. “Suas imagens indicam uma clara intervenção do fotógrafo na captação do fato, com reportagens que refletem montagens e encenações que constrói com base na manipulação de procedimentos formais, utilizados para reforçar o caráter opinativo que confere ao seu trabalho”, afirma Peregrino (1991, p. 86).

Na opinião de Costa (1998, p. 153), “ao realizar esse tipo de operação, Manzon abdica do tempo aleatório da fotografia e adota a noção de tempo privilegiado da pintura, pleno de sentido e intenção, no qual estão condensados todos os instantes significativos que concorrem para o tema”. A seguir, a autora analisa o retrato de um sertanejo (*figura 10*) como exemplar desse planejamento baseado na pose.

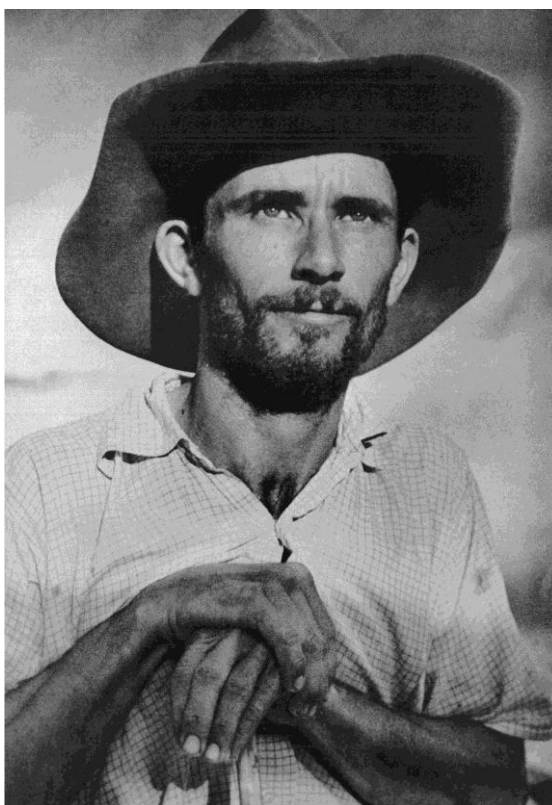


Figura 10: Sertanejo, Manzon, sem data

Fonte: KAZ e LODDI, 2006/2007, p.96

Como construção tipológica a imagem do sertanejo é exemplar. Numa tomada frontal, vê-se um homem em meio corpo, vestindo uma camisa xadrez, castigada pelo uso, e um chapéu de palha. Destaca-se a sua expressão facial, em que a testa franzida, o olhar elevado e firme e a boca levemente crispada, conferem-lhe um ar de dignidade. O segundo elemento de destaque são as suas mãos rudes, de unhas sujas, apoiadas sobre um pedaço de pau, denotando o quão árdua é a sua atividade cotidiana. Não há paisagem de fundo, nem cenário visível. A figura situa-se num espaço infinito e atemporal, que sugere sua superioridade frente às dificuldades da realidade material imediata. (COSTA, 1998, pp. 148, 149).

Costa (1998, p. 153) afirma que “do ponto de vista estético, Manzon possuía um olhar educado pelos preceitos da fotografia modernista, [...] uma linguagem extremamente atualizada, identificada com uma visão moderna do mundo”.

1.2.3.2 Luminosidade e nitidez

A claridade tonal, outro fundamento do estilo documental moderno segundo Lugon (2001, p. 127), está relacionada a uma aspiração conexa: a nitidez. “Luminosité et netteté forment à l’époque un couple indissociable”.¹⁹ Ainda de acordo com Lugon (2001, p. 123), a claridade na fotografia modernista não só privilegia os tons luminosos mas também a iluminação homogênea evitando deixar na sombra qualquer parte da cena. O autor informa que August Sander incorpora esses preceitos à sua estilística a ponto de, a partir de 1926, passar a colocar seus modelos diante de uma tela branca, usada como fundo neutro. Esse artifício se torna uma regra de conduta para o fotógrafo alemão: “En photographie, il n’existe pas d’ombres que l’on ne puisse éclairer”. (SANDER apud LUGON, 2001, p. 123).²⁰

Na opinião de Lugon (2001, p. 128), essa forte luminosidade, que favorece uma extrema nitidez, só se concretiza pelo uso de câmeras de grande formato que, abastecidas com negativos de dimensões entre 9 x 12 cm e 20 x 25 cm, oferecem alta definição. A regra de base de todo profissional do início do século era utilizar sempre o maior aparelho possível. Essa predileção muda quando os documentaristas adotam câmeras de pequeno formato, entre elas a Leica, lançada em 1925. “Ces appareils de poche vont rapidement devenir l’emblème de la photographie moderne. [...] En bref, c’est le petit format qui, au fil des années trente, tend à devenir la norme, et la chambre la solution marginale. (LUGON, 2001, p. 129).²¹

¹⁹ “Luminosidade e nitidez formam à época um casal indissociável”. (Tradução nossa).

²⁰ “Em fotografia, não existem sombras que não se possa iluminar”. (Tradução nossa).

²¹ “Esses aparelhos de bolso vão rapidamente se tornar o emblema da fotografia moderna. [...] Enfim, é o pequeno formato que, ao longo dos anos trinta, tende a tornar-se a norma, e a câmera de grande formato a solução marginal”. (Tradução nossa).

No Brasil, o declínio das câmeras de grande formato só aconteceria anos mais tarde. Boa parte dos fotógrafos, entre eles Jean Manzon, Marcel Gautherot e Pierre Verger, usavam modelos como a Rolleiflex, que obriga o fotógrafo a colocar a máquina na altura do umbigo para operá-la. Essa posição interfere no ângulo de tomada da cena. Isso é notório, por exemplo, na obra de Verger, que costumava retratar seus personagens num ângulo de baixo para cima, contribuindo para enaltecê-los. É o caso do vaqueiro com chapéu de couro (*figura 11*) e da filha-de-santo que representa Iemanjá no candomblé (*figura 12*). O fotógrafo assume esse artifício como parte de sua estilística, ao serviço da valorização do tema.



Figura 11: Vaqueiro, Verger, 1947

Fonte: BARADEL, 2006, p.175



Figura 12: Candomblé, Iemanjá, Verger, 1946-52

Fonte: FERNANDES JUNIOR, 2003, p.21

Em relação à luminosidade, é possível notar a predileção de Verger pela luz solar, gosto que compartilha com outros fotógrafos de seu tempo, José Medeiros por exemplo. Além da finalidade específica de fixar o tema, Verger trata a luz como um elemento plástico, também inerente ao seu estilo. Em *Vaqueiro* (*figura 11*), o fotógrafo emprega esse elemento para exaltar texturas, criar volumes, ampliar detalhes e estabelecer um diálogo com o espectador, que explora o rosto do personagem de acordo com o que a iluminação permite ou estabelece: um duro contraste entre o brilho na pele modelada pela luz e o preto profundo de uma parte do chapéu. Trata-se de uma iluminação dirigida, orientada sobre pontos ou aspectos do modelo.

Já em *Candomblé, Iemanjá* (figura 12) a diferença entre as sombras intensas e a forte luminosidade é bem menos acentuada. O jogo de luz e sombra é substituído por uma iluminação homogênea que banha integralmente a figura, que parece em transe. A luz ambiente produz a sensação de algo divino e instaura um certo clima de encantamento. É possível portanto afirmar que a intensidade, o tipo e a direção da luz são fatores determinantes para a plasticidade de uma fotografia. Na opinião de Jean-Marie Schaeffer (1996, p. 188), “a imagem como obra de arte é essencialmente uma modalização específica da luz, não só porque uma parte dos fatores icônicos dependem dela (efeitos de massa, contrastes, dinâmicas figurativas etc), mas de modo mais fundamental porque a imagem como tal é produzida pela luz”.

1.2.3.3 Instantâneo fotográfico

O “momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson, que a exemplo da “simplicidade formal” de Walker Evans influenciou gerações de fotógrafos, talvez seja tão forte para a fotografia moderna quanto o trabalho dos fotógrafos da Farm Security Administration. O instante decisivo, capturado num espaço de tempo muito curto e motivado pelo “clímax visual” da cena, é uma característica marcante do estilo de Cartier-Bresson.

Da mesma forma é sua capacidade de opor elementos fugidios à solidez de objetos estáveis presentes no cenário (a idéia do contraste entre fixidez e animação, assim como a noção de instante decisivo, será retomada com maior detalhamento durante a análise do caráter instável das fotografias de Tiago Santana). Apaixonado pela geometria por meio de uma apurada noção de instante, o fotógrafo procura condensar numa única imagem a essência do assunto abordado. “For me, photography is the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as of the precise organization of forms which give that event its proper expression”. (CARTIER-BRESSON apud FRIZOT, 2006, p. 61).²²

²² Para mim, a fotografia é um reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado do acontecimento, bem como da precisa organização das formas que dá ao acontecimento sua exata expressão. (Tradução nossa).

Essa atitude é ilustrada pelas duas matronas de Atenas que passam de perfil, num mesmo passo, vestidas de preto, cabelos brancos, debaixo de um bizarro balcão, onde há duas cariátides, seminuas e jovens (*figura 13*). Cartier-Bresson compreende que as duas vão passar sob as estátuas, espreita e, no instante exato da conjugação entre elementos animados e inanimados, dispara o obturador da câmera.²³ A tensão formal que num átimo uniu mulheres embaixo e esculturas femininas em cima evoca a relação entre velhice e juventude, deformação e beleza.

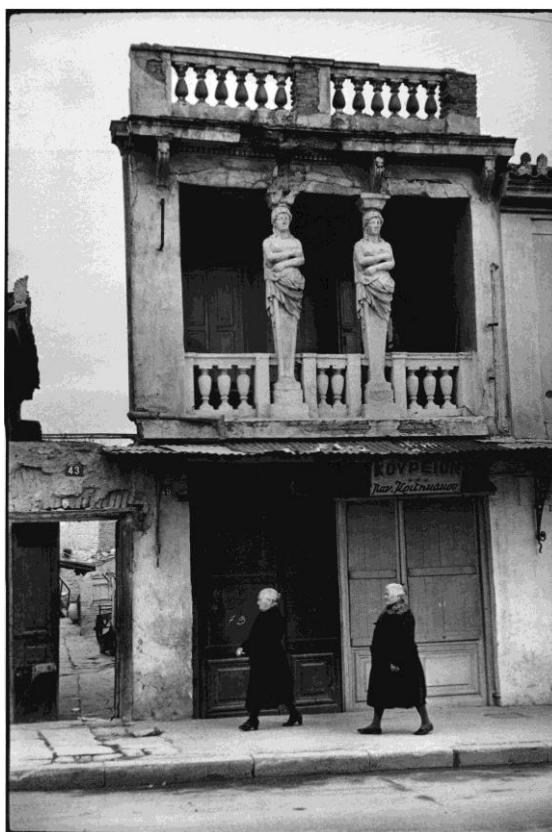


Figura 13: sem título, Cartier-Bresson, 1953

Fonte: CARTIER-BRESSON, 1982, p. 103

²³ O surgimento de câmeras de pequeno formato como a Leica, a preferida de Cartier-Bresson, foi fundamental para o fotógrafo passar mais facilmente despercebido e poder estruturar uma estilística baseada na captura de momentos não protocolares, em que o personagem não sabe que está sendo fotografado.

Imagens assim transformaram Cartier-Bresson em sinônimo de “momento decisivo” – uma expressão que ele nunca empregou, segundo a diretora da Fundação HCB, Agnès Sire (2006, p. 29). Além disso, elas contribuíram para dar à fotografia de reportagem status de obra artística e romper definitivamente com a idéia de que ao fotógrafo de imprensa cabia apenas obter uma imagem nítida e razoavelmente bem composta para ilustrar o texto. A seguir, será possível notar como Cartier-Bresson é uma referência importante para José Medeiros, expoente da fotografia moderna brasileira.

Em sintonia com a nata da fotografia internacional – assinava revistas como *Modern Photography* e *Life* –, Medeiros talvez seja o fotógrafo moderno brasileiro mais influenciado pelo momento decisivo de Cartier-Bresson. Era um fotógrafo de ação, na tradição da *street photography*, que procurava as imagens no instante exato dos acontecimentos – método oposto ao de seu companheiro em *O Cruzeiro* Jean Manzon, cuja fotografia era baseada na pose do retratado. “Medeiros fotografava sempre procurando o instantâneo, fugir da pose, fotografar conforme a dinâmica que o momento determinava”, conta Flávio Damm (2009, p. 10). O repórter-fotográfico admite sua linhagem bressoniana:

Cartier-Bresson foi muito importante para mim. Apesar de eu não ter aquela maluquice dele de ficar permanentemente com a câmera na mão, sinto uma grande identificação. [...] Cartier-Bresson conseguiu fazer da fotografia de reportagem e da foto de arte uma coisa só. Porque existe uma diferença: pelo imediatismo, pela correria, muitas vezes não se consegue compor. A preocupação ao se fazer uma foto de reportagem é com o instante, com o valor documental da fotografia. De qualquer jeito sempre sinto quando a fotografia vai acontecer, quando chega o momento. (MEDEIROS apud MAGALHÃES e PEREGRINO, 1986, p. 19).

Através de suas imagens, feitas com uma Leica, é possível notar que ele integrava uma corrente onde a fotografia era mais solta. Seu estilo chamava atenção pela espontaneidade das cenas registradas, sem simulações. A influência de Cartier-Bresson é visível na geometria dos corpos e no contraste entre fixidez e animação, que instauram a idéia do instante decisivo (*figuras* 14 e 15) na produção do fotógrafo de *O Cruzeiro*.

À maneira de Verger, Medeiros prefere a luz natural e só utiliza *flash* em caso de extrema necessidade. Peregrino (1991) conta que pouco antes de começar o ritual de iniciação das filhas-de-santo o cabo de sincronismo do *flash* da câmera de Medeiros rompeu. O fotógrafo teve que documentar o assunto apenas com a luz ambiente. A iluminação contrastada porém

acabou por conferir maior dramaticidade à fotorreportagem *As noivas dos deuses sanguinários* (figura 3).



Figura 14: sem título, Medeiros, 1950

Fonte: KAZ, 2005/2006, p.189

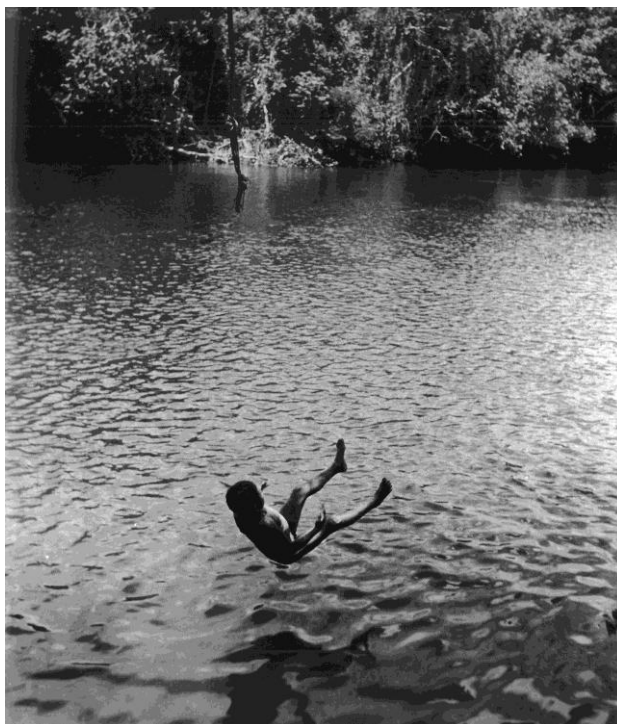


Figura 15: sem título, Medeiros, 1957

Fonte: KAZ, 2005/2006, p.163

1.2.3.4 Legibilidade

Ao contrário do ponto de vista frontal característico de Jean Manzon ou da cristalização de um instante fugidio mais presente na produção de José Medeiros, a qualidade de inteligível é uma marca do estilo coletivo da fotografia documental moderna. Por isso esse item foi reservado para encerrar a discussão sobre a estilística modernista. A legibilidade perpassa a obra dos fotógrafos estudados nesta seção. Pouco importa se privilegiam a iluminação difusa em vez da que produz fortes contrastes ou a pose estática em detrimento do instantâneo. Isso é indiferente diante da predileção por fotos claras e transparentes, facilmente reconhecíveis sem qualquer esforço. Os fundamentos vistos aqui – frontalidade, nitidez, clareza e instantaneidade – são portanto recursos para a obtenção da transparência temática. Afinal, o

tema é o horizonte dos autores modernos e a estilística é o meio para alcançá-lo de modo claro e objetivo.

Na opinião de Heliana Angotti-Salgueiro (2007, p. 27), estudiosa da obra do fotógrafo francês Marcel Gautherot, colaborador da revista *O Cruzeiro*, a abordagem “franca” de autores de linhagem moderna preconiza uma “fotografia direta, pura, sem artificios [...], retoma fielmente o objeto, sua matéria, textura [...] e abstrai seu entorno, elimina sombras, planos superpostos e enquadramentos especiais”.

Essa tendência conduz a fotografia pelo caminho de um certo “classicismo” figurativo baseado na clareza do tema [...]. Fotografar as coisas como elas são, pura e “honestamente”, é, então, a virtude da fotografia documentária, ou da “atitude documentária” proclamada a partir dos anos 30. Ela rejeita a fotografia com efeitos e traz geralmente uma mensagem social. (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, pp. 27, 181).

A ausência de floreios estéticos de fato é visível nos fotógrafos modernos apresentados até aqui. Em Manzon, o ponto de vista frontal parece mesmo o mais adequado para mostrar os tipos brasileiros que encontra pelo interior do país. Em Pierre Verger, a iluminação e o ângulo em *contre-plongée* valorizam o ser humano que o mobilizou durante toda a sua carreira. Em Medeiros, o instantâneo fotográfico é a maneira que utiliza para captar gestos e expressões faciais de negros e índios, seus temas de maior interesse. Esta pesquisa ainda insere Sebastião Salgado nesta lista de exemplos da legibilidade moderna com uma imagem que mostra o rosto enrugado de uma velha camponesa (*figura 16*).



Figura 16: Sem título, Salgado, 1983

Fonte: SALGADO, 1997b, p. 21

Em um enquadramento clássico que coloca a personagem no centro da cena, o fotógrafo produz uma fotografia humanista materializada na pele rugosa da mulher. O fundo negro ressalta a luminosidade suave que revela a textura da face vincada da camponesa, que emana um sentimento de dignidade e perseverança diante da natureza hostil do sertão nordestino. Além disso, a forma como encara a câmera leva o espectador a compreender que toda a história de uma vida de trabalho duro se inscreve na pele da figura retratada.

Após considerar que a tradição dessa imagem humanística privilegia a organização gráfica do mundo no espaço retangular para produzir obras compreensíveis, Christian Caujolle (1997, p. 9) afirma que Salgado quer “conciliar estética e informação, estética e engajamento, estética e política”. Ainda de acordo com o ex-editor de fotografia do jornal francês *Libération*, a estética assegura coerência ao trabalho do fotógrafo. Sem ela, sua fotografia seria apenas ideológica. Eis o que ele pensa a respeito da estilística de Salgado:

La forme est évidemment classique. Des images au Leica, au cadrage pur, à l'espace juste, ample lorsqu'il le faut, précis à bon escient, sans bavardage inutile et sans simplification caricaturale. Des compositions équilibrées qui laissent la lumière révéler des poses, des regards, des attitudes. Des points de

vue qui placent l'homme au centre de la préoccupation. (CAUJOLLE, 1997, p. 8).²⁴

1.2.4 A ruptura da tradição moderna

A quarta seção da segunda parte deste capítulo visa apresentar o trabalho desenvolvido por dois autores que representam uma ruptura com a fotografia documental moderna: Robert Frank no final dos anos 50 nos Estados Unidos e Claudia Andujar no Brasil da década de 70. Esse aspecto é importante para demonstrar que uma parcela da produção documentária contemporânea é devedora dos valores estéticos e da forma como esses fotógrafos divulgam suas obras por meio de livros e exposições. Frank e Andujar querem mais do que simplesmente destacar um ponto de vista no qual se posicionam diante dos fatos para analisar e opinar. Eles utilizam acontecimentos externos para expressar conflitos internos e existenciais e se tornarem protagonistas de suas próprias fotografias, construindo obras carregadas de subjetividade.

De acordo com Cristiano Mascaro (2008, p. 177), “as imagens de Frank compõem um cenário vivido intensamente pelo fotógrafo, com toda sua angústia e hesitação, criando uma espécie de auto-retrato fotográfico”. Um dos fotógrafos mais representativos da virada dos anos 50 para os 60, o suíço que emigrou para os Estados Unidos aos 23 anos é dono de “um trabalho hoje considerado fundamental, [...] um conjunto de imagens que [...] marcou profundamente a fotografia do século XX”. (MASCARO, 2008, p. 174). Com incentivo de Walker Evans e de uma bolsa da Fundação Guggenheim, ele fez diversas viagens pelos Estados Unidos com a intenção de documentar a vida americana em plena Guerra Fria.

²⁴ A forma é evidentemente clássica. Imagens com Leica, com enquadramento puro, com espaço justo, amplo quando necessário, preciso com discernimento, sem tagarelice inútil e sem simplificação caricatural. Composições equilibradas que deixam a luz revelar poses, olhares, atitudes. Pontos de vista que colocam o homem no centro da preocupação. (Tradução nossa).

Gosto de observar as coisas mais banais. [...] Vou à agência do correio, às lojas de dez centavos, às estações rodoviárias, durmo em pequenos hotéis baratos. Por volta das sete da manhã vou ao bar da esquina. Eu trabalho todo o tempo. Falo pouco. Trato de nunca ser visto. (FRANK apud MASCARO, 2008, p. 175).

Frank fotografou postos de gasolina, restaurantes de beira de estrada, vendedoras de cachorro-quente, automóveis reluzentes, estrelas de Hollywood, ascensoristas (*figura 17*) etc. Dos milhares de fotogramas produzidos entre 1956 e 1957, separou 83 imagens para publicá-las em livro. “O clima opressivo registrado pelo autor em suas fotografias mostrava uma América que nem ele suspeitava existir”. (MASCARO, 2008, p. 175). Apesar do apoio do escritor *beat* Jack Kerouac, o fotógrafo não encontrou um editor nos Estados Unidos. Suas imagens não compactuavam com o *american way of life*, não representavam o que os americanos pensavam de si mesmos.



Figura 17: Elevator, Frank, 1956

Fonte: DOCUMENTARY..., 1972, p. 173

Com o título de *Les américains*, Frank publicou o livro na França com a ajuda do editor Robert Delpire, em 1958. “As críticas são impiedosas: ‘sinistro’, ‘perverso’, ‘anti-americano’. Não me sinto ferido, talvez decepcionado”. (FRANK apud MASCARO, 2008, p. 176). Apesar da reação negativa que inicialmente suscitou, o livro aos poucos ganhou a admiração

de críticos americanos, que deixaram de encará-lo como uma ofensa aos Estados Unidos. Em 1959, *The americans* foi finalmente lançado nos Estados Unidos com prefácio de Kerouac.

After *The americans*, documentary photography entered the contemporary phase of its evolution. Many photographers turned inward as they withdrew from the rough-and-tumble of public life and actions. Their concern became the recognition-and the problems-of the inner man. Communicating psychological reality became more important than conveying visual reality or social reality. The photographer's emotions, or his experience, became as pivotal to the picture as his view of the world. This charting of the psyche is complex, often treacherous, photography, for it leads to pictures that at first glance may look more like rejects-blurred, strangely framed, empty-than like successful works of art. They demand close interpretation; the viewer must think about them to get the photographer's message. (DOCUMENTARY..., 1972, p. 15).²⁵

Conforme Baeza (2001, p. 44), autores como Frank balançaram rígidos códigos de representação e substituíram a condição de “sujeitos opacos, de anonimato” por um maior compromisso como criadores, “tudo isso sem perder sua implicação com a realidade”. Baeza diz o seguinte sobre a maior “liberdade expressiva” do documentarismo fotográfico:

La libertad expresiva del documentalismo, que está en la base de su traslado a los circuitos del arte, se hizo patente en los años cincuenta, al romperse el esquema de visión “neutra” que hasta entonces se había considerado como estilo “natural” de la foto documental; empezar a establecerse de esta manera los valores de autoría de los fotógrafos de la realidad, quienes, en esa evolución hacia la subjetividad, adoptan influencias, prueban caminos, marcan rupturas [...]. (BAEZA, 2001, pp. 43, 44).²⁶

²⁵ Após *The americans*, a fotografia documental entrou na fase contemporânea de sua evolução. Muitos fotógrafos se voltaram para dentro de si mesmos ao mesmo tempo em que se afastaram do tumulto das ações e da vida pública das agitações. A preocupação deles passou a ser o reconhecimento e os problemas viscerais do homem. Comunicar a realidade psicológica se torna mais importante do que expressar a realidade visual ou social. A emoção do fotógrafo, ou sua experiência, passa a ser tão central para a imagem quanto sua visão de mundo. Esse mapa da psique é fotografia complexa, muitas vezes traiçoeira, pois leva a imagens que à primeira vista podem parecer borrões-rejeitados, estranhamente enquadrados, vazias como as obras de arte de sucesso. A fotografia exige uma interpretação atenta. O observador deve pensar sobre as imagens para alcançar a mensagem fotográfica. (Tradução nossa).

²⁶ A liberdade expressiva do documentarismo, que está na base de sua transposição para os circuitos de arte, faz-se patente nos anos cinquenta, com o rompimento do esquema de visão “neutra” que até então havia sido considerado como estilo “natural” da fotodocumental. Começa a estabelecer-se desta maneira os valores de autoria dos fotógrafos da realidade, os quais nesta evolução rumo à subjetividade adotam influências, experimentam caminhos, marcam rupturas [...]. (Tradução nossa).

Ao inaugurar novas formas de expressão para a fotografia documental, a obra de Frank estabeleceu paradigmas, marcou a introdução do gênero na contemporaneidade e influenciou na formação de uma geração de fotógrafos que surgiu a partir da década de 50. No Brasil, sua influência pode ser percebida na obra de Andujar (durante a análise do *corpus* fotográfico de Tiago Santana, será possível notar como efeitos estéticos usados por Andujar e Frank, paisagens borradas por exemplo, surgem renovados no documentarismo contemporâneo).

1.2.4.1 Andujar: transição entre o moderno e o contemporâneo

Claudia Andujar será tratada aqui como uma das figuras, ao lado de Miguel Rio Branco e Mário Cravo Neto, cujo trabalho representa no Brasil uma espécie de interseção entre a fotografia documental moderna e a contemporânea. A temática de sua obra é humanista – a luta pela defesa dos índios yanomami –, mas o estilo mistura influências modernas (como a frontalidade de Walker Evans) e contemporâneas (como as imagens borradas de Robert Frank). É justamente nesse contexto que a fotógrafa aponta para uma “liberdade expressiva”, notada em distorções ópticas e borrões, que ressurge com novo vigor na década de 90 por meio de autores como Christian Cravo e Tiago Santana.

Na opinião de Laymert Santos (2005, p. 48), Andujar, que nasceu na Suíça, foi criada na Hungria e viveu nove anos nos Estados Unidos antes de chegar ao Brasil em 1955, produz fotografias alternando as estéticas moderna e contemporânea. De acordo com o autor, os modernos que influenciaram a fotógrafa foram Lewis Hine, Dorothea Lange e W. Eugene Smith, além de Evans. Do lado dos contemporâneos, ainda segundo Santos, fotógrafos como Frank contribuíram para “educar o olhar” de Andujar, que integrou o grupo de estrangeiros que atuaram na revista *Realidade*.²⁷

²⁷ Integravam a equipe da *Realidade* (1966-1976) profissionais estrangeiros que se estabeleceram no país no final dos anos 50 e que “talvez sejam as últimas influências na criação de um olhar contemporâneo e absolutamente sintonizado com nossa identidade”. (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 152). Esses fotógrafos, além de Andujar, eram a inglesa Maureen Bisilliat e os americanos Lew Parrela, George Love e David Zingg. Mais tarde alguns deles, além de Andujar, passariam a se dedicar a projetos fotodocumentais mais autorais. Bisilliat, por exemplo, trouxe para a fotografia a possibilidade de entender a cultura brasileira a partir da literatura ao interpretar fotograficamente obras de escritores como Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto e Jorge Amado.

De Evans, Hine, Lange e Smith é possível afirmar, de acordo com Santos (2005, p. 48), que Andujar recebeu o “rigor no enquadramento” para recortar com precisão “os pobres, os trabalhadores, as minorias, as crianças, os deserdados da terra e fazê-los emergir de sua existência anônima e obscura para entrar na imagem [com dignidade]”. Em *Marcados*²⁸ (*figuras* 18 e 19), a fotógrafa adota enquadramento frontal nos retratos para cadastros de saúde dos yanomami. Os índios encaram a câmera e ocupam uma posição central no quadro. Boa parte das 82 fotografias que integram essa série dialoga diretamente com as imagens de Evans sobre agricultores atingidos pela Grande Depressão americana nos anos 30 (*figura* 9).

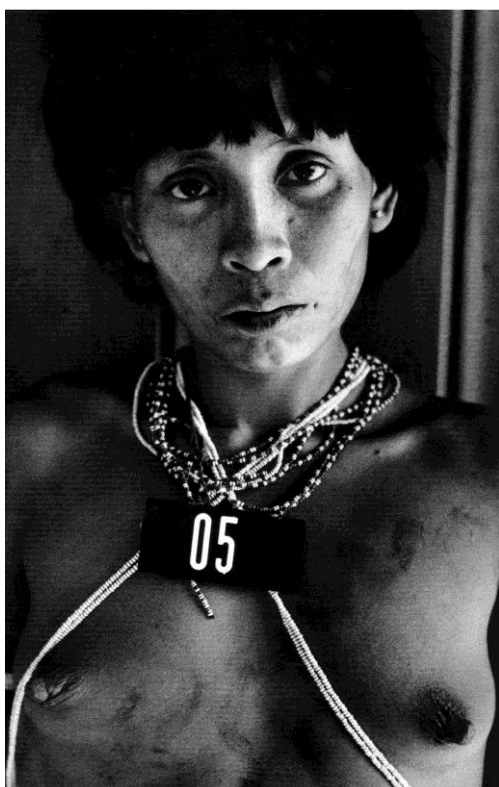


Figura 18: Marcados, Andujar, 1981

Fonte: ANDUJAR, 2009, p. 80

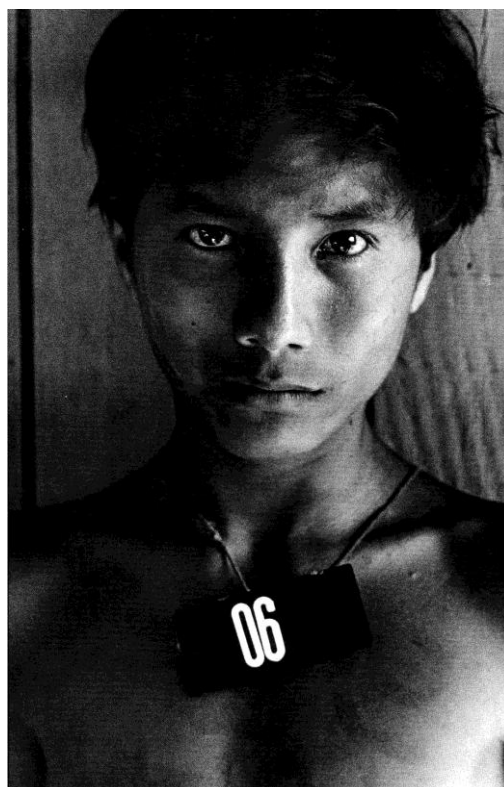


Figura 19: Marcados, Andujar, 1981

Fonte: ANDUJAR, 2009, p. 81

²⁸ O trabalho compreende uma série de retratos de índios yanomami com objetivo de fazer um levantamento da saúde dos grupos em contato com o branco. Como os yanomami não respondem a nome próprio, foi adotado o método consagrado desde o século XIX para a identificação dos chamados povos nativos: uma fotografia com um número preso ao corpo. Entre 1981 e 1983, a fotógrafa produziu centenas de retratos, na época usados nos cadastros de saúde dos yanomami. (SENRA, 2009, p. 127).

Também é possível afirmar que Andujar herdou das gerações que a precederam o comprometimento de tornar sua atividade engajada na luta pela melhoria da qualidade de vida das classes menos favorecidas. Isso fica evidente quando deixa a equipe da *Realidade* – revista pela qual conheceu a Amazônia ao viajar por seis meses produzindo fotografias para um número especial que foi às bancas em 1971 – “para se dedicar a um trabalho autoral mais aprofundado, que requer tempo, envolvimento e imersão total no assunto”.²⁹

Já a zona de confluência de Andujar com a fotografia documental de Frank se reflete na “visão subjetiva” e na “liberdade expressiva” presentes nas séries sobre os rituais xamânicos e as caçadas dos índios na floresta amazônica. Na opinião de Brandão e Machado (2005, p. 171), a plasticidade existente em alguns momentos na obra da fotógrafa antecipou, “de modo visionário”, conceitos e estéticas notados de forma mais recorrente na fotografia contemporânea brasileira apenas a partir da década de 90.

Baseada nos relatos dos yanomami acerca de “encontros com os espíritos” proporcionados pelo pó alucinógeno *yãkõana* e inspirada no ambiente onde acontecem os rituais, quase sempre banhado por uma luz fraca, a fotógrafa criou uma estética original para interpretar imagetivamente as cerimônias de transcendência xamânica. Nesses rituais, os pajés dizem “morrer” e entram num estado de transe visionário durante o qual “fazem descer” os espíritos com os quais se identificam, imitando as coreografias e cantos de cada um conforme a ordem de sua chamada na pajelança (*figura 20*). Brandão e Machado discorrem sobre as estratégias que permitiram a Andujar “revelar o mundo invisível que há por trás do visível”.

Na combinação de recursos técnicos tradicionais com estratégias pessoais, uma de suas principais idéias foi a substituição de equipamentos de *flash* pela distribuição de lampiões de querosene no interior da oca. Com isso, a imagem exibe uma espécie de “deslocamento” dos elementos à volta do índio, sugerindo a migração de sua consciência: focados em primeiro plano,

²⁹ Andujar obteve uma bolsa da Fundação Guggenheim e outra da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) para levar adiante seu interesse pelos yanomami, que havia conhecido durante sua atuação na *Realidade*. Passou longos períodos nas aldeias e manteve uma íntima convivência com os índios. Ao final de 1976, com outros estudiosos e antropólogos estrangeiros, foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional e forçada a deixar a região. A proibição terminou em 1978. Nessa época, ela reafirmou sua luta à causa indígena ao participar da fundação da Comissão pela Criação do Parque Yanomami e coordenar o projeto de demarcação das terras indígenas. Andujar voltaria várias vezes às aldeias para permanecer por períodos mais curtos e registrar os efeitos do contato do índio com o homem branco. Nos anos 80 e 90, milhares de garimpeiros invadiram a região para explorar jazidas minerais. No entanto, a luta de Andujar, na qual suas fotografias tiveram papel decisivo, foi recompensada quando o governo finalmente demarcou em 1991 as terras dos 12 mil yanomami que vivem no Brasil.

os indivíduos parecem flutuar sobre um fundo de luzes pulsantes, em trabalhos que configuram uma verdadeira “proeza do olhar” na mimese de seu tema. Visão e percepção encontram-se de tal modo sintonizadas com seu objeto que os resultados, obtidos unicamente pelo processo tradicional de revelação em laboratório, constituem por si só um exemplo acabado de construção pictórica. (BRANDÃO e MACHADO, 2005, pp. 172, 173).



Figura 20: sem título, Andujar, sem data

Fonte: ANDUJAR, 1998, p. 82



Figura 21: sem título, Andujar, sem data

Fonte: ANDUJAR, 1998, p. 45

A produção de Andujar que registra as caçadas yanomami na selva amazônica também apresenta conteúdo visual pouco comum para a década de 70. Nessa série, da qual a *figura 21* é exemplar, o cenário de fundo formado pela vegetação da floresta aparece borrado – em *Elevator (figura 17)*, Frank utiliza o efeito de arrastamento, mas para atribuir aspecto informe às pessoas. O resultado, tanto em Andujar quanto em Frank, é a instabilidade da imagem. Em vez da informação objetiva exigida pela fotografia documental moderna, ambos apostam em imagens de caráter evocativo da experiência de uma caçada yanomami e da ascensorista que vê seus passageiros numa transitoriedade ininterrupta. A capacidade de certas imagens trazerem ao leitor a lembrança de uma experiência mesmo através da precariedade da informação será discutida, com auxílio de Gombrich (1982), na primeira parte do segundo capítulo desta dissertação.

1.2.5 Rumo à fotografia documental contemporânea

Após discutir aspectos da fotografia moderna que serão úteis para analisar a produção documental contemporânea brasileira, este capítulo termina dando breves pinceladas em questões que serão discutidas na etapa seguinte desta pesquisa. Além disso, conceitua fotodocumentarismo contemporâneo e identifica o momento em que começa a despontar na fotografia brasileira a tendência à exacerbação de efeitos estéticos como imagens borradas, cabeças e corpos cortados pela margem do quadro e ambigüidade provocada pela presença de reflexos em superfícies espelhadas.

Isso acontece na década de 90, quando trabalhos documentais com abordagem clássica como os de Pedro Martinelli sobre a Amazônia passam a conviver com fotografias mais experimentais, entre elas as de Tiago Santana sobre as romarias de Juazeiro do Norte. Nessa época, pesquisadores e críticos detectaram num grupo de fotógrafos, entre eles Celso Oliveira, Christian Cravo e Elza Lima, além de Santana, a busca por novas formas para a fotografia documental brasileira.

Na opinião de Angela Magalhães e Nadja Peregrino (1998, p. 246), as obras baseadas em “visuais desconcertantes” e na recusa deliberada aos ângulos convencionais são reflexo de uma “estetização da fotografia, [iniciada no exterior] nos anos 80, na qual se inclui a fotodocumental, que passa a circular nos espaços de arte de forma cada vez mais constante”.

O fotógrafo documentarista parte então para uma “sofisticação formal com vistas a legitimar seu trabalho no circuito da arte contemporânea”.

Para encerrar, a definição de Sousa (2000, p. 185) para fotografia documental contemporânea: “O conceito de documentarismo fotográfico na contemporaneidade é tão abrangente que permite a inclusão no gênero de uma grande multiplicidade de fotógrafos”, afirma o autor, acrescentando que as linhas de trabalho são heterogêneas em relação à temática e à estilística e que os projetos tendem para a longa duração, além de apresentarem grande variedade de influências e fontes.

Esses fotógrafos, ainda segundo Sousa (2000, p. 176), “desenvolvem mais comentários visuais sobre o mundo do que geram notícias visuais sobre esse mesmo mundo, [...] perseguindo mais o simbólico que o analógico, a subjetividade do que a objetividade, perseguindo mesmo, por vezes, a invenção, a ficção construída sobre o real, a encenação interpretativa”.

Assim, o fotodocumentarismo atual, sem abandonar, por vezes, a ação consciente no meio social, o ponto de vista ou o realismo fotográfico [...] promove diferentes linhas de atuação, leituras diferenciadas do real, enquanto a grande tradição humanista do documentarismo tende menos para a polissemia no que se refere a processos de geração de sentido. Parte dos documentaristas atuais não perseguem, portanto, a ilusão de uma verdade universal no processo de atribuição de sentido, antes promovem no observador a necessidade de, questionando, chegar “à sua verdade”, a uma “verdade subjetiva”, o mesmo é dizer, a uma visão do mundo, independentemente das intersubjetividades que, “a posteriori”, se possam construir. A compreensão contextual dos acontecimentos e das problemáticas afigura-se aos olhos desses fotógrafos como essencial para a sua apreensão e para a apreensão do seu significado. (SOUSA, 2000, pp. 173, 174, 175).

2 DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO: TERRITÓRIO DE MUDANÇAS

Neste capítulo pretende-se discutir especificamente uma possível tendência na fotografia documental contemporânea brasileira à exacerbação de efeitos estéticos da linguagem fotográfica, como imagens borradas e cortadas pelo limite do quadro – a obra de Tiago Santana, objeto de análise desta pesquisa, é exemplar dessa proposta. Essas características apontam à propensão dos documentaristas contemporâneos à valorização do desenvolvimento de uma estilística em prejuízo da temática, o que caracteriza uma oposição ao projeto modernista. Essa tendência, assim como seus desdobramentos, será estudada em duas etapas.

Na primeira parte deste capítulo será dada a contextualização histórica dos principais fatores que afastaram a fotografia documental das páginas das revistas ilustradas e a levaram para o circuito artístico e o campo editorial. O contexto de onde emerge a produção contemporânea terá como referência o panorama do documental moderno traçado anteriormente. A relação com a história é central para constituir a análise das imagens de Santana e pode ajudar a compreender como determinados conteúdos visuais “inovadores” se incorporaram ao fotodocumentarismo do nosso tempo. A proposta é fazer uma distinção entre a fotografia documental contemporânea e a moderna a partir de dois aspectos.

O primeiro contrasta circuito de arte versus informação: enquanto os contemporâneos privilegiam a publicação de livros e exposições em galerias de arte como os principais veículos de difusão de suas obras, os modernos buscam a imprensa, principalmente as revistas ilustradas. A partir de críticos de arte, fotógrafos e pesquisadores será demonstrado que essa mudança nos métodos de divulgação está ligada a fatores políticos (a distensão da ditadura militar iniciada na década de 70 permite uma maior atitude experimental no campo fotográfico pois desobriga a imprensa que fazia oposição ao regime, e conseqüentemente a fotografia, atrelada à prática da cobertura sócio-política do dia-a-dia, da tarefa de defesa da liberdade democrática) e mercadológicos (galerias e museus se abrem para a fotografia ao mesmo tempo em que a imprensa passa a privilegiar um jornalismo de serviço e entretenimento em vez de assuntos de interesse coletivo).

O segundo aspecto contrapõe desenvolvimento de uma estilística versus valorização do tema: os contemporâneos estão mais preocupados em desenvolver um estilo do que em levantar questões sociais através da fotografia, ao contrário dos modernos que, sem negligenciar a estética, privilegiam a temática humanista. No cenário da fotografia contemporânea, o documentarista tem necessidade de ser reconhecido por uma assinatura, uma marca capaz de caracterizar um diferencial plástico sintonizado com as exigências do circuito de arte. É claro

que existe uma temática, que continua ligada a questões sociais. Mas ela passa a ser um elemento secundário diante da exigência de criar um modo pessoal e único de utilizar a linguagem fotográfica.

A questão que será debatida na primeira parte deste capítulo, que coloca em campos opostos fotodocumentaristas modernos e contemporâneos em relação a métodos de divulgação e prioridades de abordagem, pode ser representada pelo quadro abaixo:

| | Modernos | Contemporâneos |
|--------------------------------|--------------------|---------------------------|
| Método de divulgação | Imprensa | Livros e galerias de arte |
| Prioridade de abordagem | Tema (humanístico) | Estilística |

A segunda parte deste capítulo analisará aspectos da estilística de Santana na tentativa de detalhar a plasticidade presente em sua obra e que também pode caracterizar uma mudança de perspectiva no universo documental brasileiro. A forma documental moderna, a partir de profissionais apresentados na primeira parte desta pesquisa, servirá como parâmetro de comparação para fixar o que é próprio da produção contemporânea. A discussão sobre o modo de expressar-se dos contemporâneos, e de Santana em particular, é inspirada em textos de Fernandes Junior (2000a, 2000b, 2003) e Magalhães e Peregrino (1998), que nos anos 90 identificaram no trabalho de jovens fotógrafos a procura por novos padrões para o documentarismo fotográfico brasileiro.

No tratamento plástico adotado pelos contemporâneos é possível apontar, por exemplo, a instabilidade produzida por contornos indefinidos de objetos em movimento; as distorções ópticas proporcionadas pelo uso de lentes angulares que exageram o tamanho dos retratados, geralmente mostrados fora de foco; a preferência pelo extra-campo em planos onde corpos, especificamente membros e cabeças, aparecem cortados pelo limite do quadro; e imagens

ambíguas onde notam-se pessoas refletidas em superfícies como espelhos, quadros e vitrines. Foram escolhidas para análise imagens borradas, ambíguas e marcadas por cortes abruptos dos personagens pelo limite do quadro. Elas fazem parte de um quadro de qualidades estéticas característico da fotografia de Santana, reconhecido pela crítica como dono de uma marca visual forte, capaz de imprimir uma assinatura em seu trabalho.

2.1 CONTEXTO DO FOTODOCUMENTARISMO CONTEMPORÂNEO

Sousa (2000, p. 178) declara que o fato de os documentaristas contemporâneos usarem livros e exposições como suportes de divulgação do trabalho, em vez da imprensa, representa uma modificação histórica na fotografia. O primeiro capítulo desta dissertação demonstrou que, de fato, a produção documental moderna, fortemente marcada por preocupações humanistas, encontra na imprensa, principalmente nas revistas ilustradas, seu principal veículo de difusão. Os trabalhos de Felix H. Man (*figura 1*) para a *Münchener Illustrierte Presse*, de W. Eugene Smith para a *Life* (*figura 2*), de José Medeiros para *O Cruzeiro* (*figura 3*) e de Pierre Verger para *A cigarra* (*figura 7*) são exemplares deste aspecto.

André Roullé (2008, p. 26) parece concordar com as palavras de Sousa ao afirmar que parte importante das grandes agências de fotografia, que “tinham toda uma tradição documental de qualidade”, hoje realizam “exposições de obras fotográficas de artistas, de pessoas que vão para o lado artístico, arte-fotografia”. Nesse sentido, a pesquisadora Dona Schwartz (apud MAGALHÃES e PEREGRINO, 1998, p. 246) cita a lendária agência Magnum como modelo da “reorientação do fotodocumentarismo internacional”, “onde fotógrafos têm progressivamente trabalhado em projetos concebidos por eles próprios e que são apenas parcialmente idealizados para a mídia impressa, estando a veiculação de suas fotos orientada para o mercado de livros, exposições e tiragens de fotos assinadas”.

Sousa também menciona a francesa Vu como outro exemplo de agência onde fotógrafos produzem um “documental conceitual, subjetivo e autoral direcionado mais para o mercado de livros e exposições do que para a mídia impressa [...]. Tal como a Magnum faz, ou pelo menos tal como alguns fotógrafos da Magnum fazem em nível individual, a Vu não trabalha exclusivamente para a imprensa, embora esta seja a sua principal razão de existência – a sua atividade é alargada às exposições, aos livros, à publicidade e à moda”. (SOUSA, 2000, p. 168).

A partir dessa tendência internacional, o que se pretende deixar claro aqui é que esse deslocamento da produção documental das páginas de jornais e revistas para os livros e espaços de arte é um sinal marcante do panorama da fotografia contemporânea brasileira e que contrasta com a tradição moderna. É possível citar Cristiano Mascaro e Pedro Martinelli, que têm suas origens fundadas no trabalho na imprensa, como autores que hoje se dedicam a desenvolver projetos para serem difundidos em livros e galerias de arte. Isso também é notável na produção de Tiago Santana. A estratégia desses fotógrafos é reflexo de um

percurso iniciado na década de 70, quando a fotografia documental ampliou seu campo de propagação para além do circuito das redações.

Nesse processo destacam-se dois fatores: o primeiro está relacionado à iminência do fim da ditadura militar que, na opinião do crítico e curador Paulo Herkenhoff, possibilita a expansão de uma atitude de experimentação, “alcançando seu ponto principal na atualidade”. “É com a lenta distensão política, a partir do final da década de 70, que a fotografia se libera daquela tarefa de revolta e de defesa da liberdade”, afirma Herkenhoff (2005, p. 228). O segundo aspecto, conforme Baeza (2001), está relacionado à substituição gradual por parte da imprensa de conteúdos coletivos por outros que visam suprir necessidades individuais do leitor. A seguir, serão discutidos os pontos que levam fotodocumentaristas a utilizarem mídias como o museu e o livro em vez de jornais e revistas.

2.1.1 O declínio da ditadura e o tempo da experimentação

Durante o período mais sombrio da ditadura militar, instaurado em dezembro de 1968 quando o presidente Costa e Silva decretou o AI-5 e, entre outras medidas, fechou o Congresso Nacional, a fotografia teve importância como meio de comunicação capaz de informar aquilo que o texto não podia por causa da censura. “O papel dos fotógrafos [...] representou o respiradouro dos veículos de imprensa [...] que levavam aos leitores imagens de um engajamento que não era possível ser percebido nos textos mutilados pela censura”,¹ afirmam Oswaldo Munteal e Larissa Grandi (2005, p. 138).

Na opinião de Luis Humberto (1983, p. 156), à frente da editoria de fotografia do *Jornal de Brasília* nos anos 70, a imprensa assumiu naquela época a tarefa de recuperação democrática do país com denúncias sutis por meio do fotojornalismo. O repórter-fotográfico, cujo trabalho estava implicado à rotina da cobertura diária dos jornais engajados com as forças democráticas, participou ativamente da luta contra a ditadura. A alternativa era, com

¹ Órgãos como *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde* eram obrigados a conviver com a censura prévia e alguns donos de jornais e editores passaram a ser considerados inimigos do governo militar. A equipe do *Pasquim*, jornal alternativo de oposição intransigente ao regime, passou dois meses na cadeia logo após o AI-5. Niomar Muniz Sodré, proprietária do *Correio da Manhã*, também foi presa e seu jornal, depois de sofrer dois atentados, desapareceu na primeira metade da década de 70. (KUCINSKI, 2003).

inteligência e criatividade, tentar iludir a censura e transmitir aos leitores notícias contrárias ao regime militar. O fotógrafo Hélio Campos Mello, que na década de 70 trabalhava no *Estado de S. Paulo*, garante:

Fazer fotojornalismo naquela época era muito cheio de adrenalina. Você tinha que usar muito a cabeça. [...] Lembro-me de uma foto no final de 1972 que acabou sendo capa do *Estadão*. Era uma matéria no bairro da Liberdade, em São Paulo, onde estava sendo furado o metrô. Aproveitamos a simbologia. O título da matéria era “Liberdade ameaçada” e a imagem era a de um garoto por trás de umas grades, olhando as obras. Uma imagem panfletária, mas que na época era muito usada. (MELLO apud PERSICHETTI, 2000, p. 75).

Para Fernandes Junior (2003, p. 156), os censores eram “analfabetos no código visual”. Eles não compreendiam as mensagens implícitas na imagem fotográfica, ao contrário dos textos escritos, cujo conteúdo avesso ao governo militar era mais facilmente detectado e devidamente censurado. Fotógrafos contrários ao regime souberam aproveitar a “brecha” e driblaram a censura para retratar os militares de forma crítica.

Com a lenta distensão política, a partir do final da década de 70, a imprensa começa a se libertar da tarefa de defesa da democracia e se expande então uma atitude experimental na fotografia. Herkenhoff (2005, p. 228) diz que Claudia Andujar, Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco e pertencem ao “tempo da experimentação dos anos 70”, cujo reflexo é sentido hoje na produção contemporânea – como se verá mais adiante, as imagens dos rituais xamanísticos dos yanomami de Andujar têm relação com as fotografias borradas dos romeiros de Tiago Santana. Para Herkenhoff (2005, p. 229), “se existe alguma crença no gesto moderno da fotografia, este lhes apresenta um déficit de expressão de linguagem que eles [Andujar, Cravo Neto e Rio Branco] buscam resolver intervindo no processo fotográfico ou reconstruindo o sentido da imagem”.

À mesma época, ainda segundo Herkenhoff (2005, p. 228), “o território entre fotografia e arte perde a rígida demarcação histórica imperante, especialmente com a obra de artistas como Iole de Freitas, Emil Forman, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Waltércio Caldas, Antonio Dias e Anna Bella Geiger, entre outros”. Esses artistas plásticos, alguns dos pioneiros no Brasil a experimentar a linguagem fotográfica e suas potencialidades no campo da arte, estimulam os fotógrafos de expressão documentária a participarem de forma gradual do cenário cultural e artístico. Magalhães e Peregrino (1998, p. 246) asseguram que “esse redirecionamento aponta para uma progressiva estetização da fotografia, nos anos 80, na qual

se inclui a fotodocumental que passa a circular nos espaços de arte de forma cada vez mais constante”.

Fotógrafos, boa parte deles alinhados ao gênero documental, ganham destaque em exposições nacionais e internacionais. Na Galeria da Funarte, no Rio de Janeiro, Rio Branco apresenta *Nada levarei quando morrer, aqueles que a mim devem, cobrarei no inferno* (1980) e Sebastião Salgado exhibe pela primeira vez no Brasil *Outras Américas* (1982); Maureen Bissiliat expõe na 18ª Bienal de São Paulo (1989); e o Centro George Pompidou, na França, coloca em cartaz *Brésil de brésiliens* (1983). “A abertura [desses espaços] representou uma renovação para a linguagem fotográfica, uma mudança de mentalidade que se traduziu no fortalecimento e divulgação do trabalho autoral até então restrito [...] à mídia impressa”. (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p. 94).

Para uma linguagem que vinha sendo lentamente incorporada ao circuito institucional artístico-contemporâneo também foi fundamental, ainda de acordo com Magalhães e Peregrino (2004, p. 96), “ver a fotografia legitimada por estudiosos e críticos de arte atuantes no país, especialmente aqueles que viviam entre Rio de Janeiro e São Paulo”. É o caso de profissionais como Stefania Brill e Paulo Klein, que publicaram artigos na grande imprensa – *O Globo, Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo e Estado de São Paulo* – e nas revistas especializadas em fotografia que abordavam assuntos ligados à linguagem fotográfica, produção regional e eventos nacionais e internacionais.

Isso, independente de qualquer outra consideração, foi fundamental porque possibilitou o entendimento da especificidade da linguagem fotográfica, ampliando o diálogo entre a fotografia e as artes plásticas. Definitivamente, abriam-se as portas ao fotógrafo-artista para que veiculasse os significados de sua obra em contextos mais amplos. (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p. 96).

Também é a partir do final da década de 70 que o campo editorial reconhece a força da produção fotográfica e os fotógrafos vislumbram nos livros uma possibilidade acessível de divulgar seus trabalhos. Na opinião de Pedro Vasquez (2001, p. 17), o surgimento no país de leis de renúncia fiscal, que “viabilizam a movimentação das altas quantias necessárias à edição de livros de imagens”, também colabora para o desenvolvimento de um cenário favorável à publicação de livros de fotografia. Algumas obras significativas desse período são *Mitopoemas Yanomami* (1979), de Andujar; *Xingu, território tribal* (1980), de Bissiliat; e *A cidade da Bahia* (1984), de Cravo Neto.

A maior abertura da fotografia à ordem museológica e mercadológica beneficiou sem dúvida a fotografia documental contemporânea. Santana, mais uma vez, é um exemplo. Suas imagens fazem parte de acervos e coleções de fotografia como a *Pirelli-Masp de Fotografia* (São Paulo, 1995) e a *Novas Travessias – Contemporary Brazilian Photography* (Londres, 1996). Também participou de exposições no Brasil e no exterior. Em 2009, apresentou uma série inédita sobre as romarias de Juazeiro do Norte na mostra *À procura de um olhar: fotógrafos franceses e brasileiros revelam o Brasil*, organizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Santana também ilustra como hoje os fotógrafos se dedicam a buscar recursos financeiros através das leis de incentivo fiscal para publicação de livros. *Benditos* (2000), *O chão de Graciliano* (2006), *Fortaleza 27 graus* (1996), *Brasil bom de bola* (1998), *Mar de Luz* (2000) e *Brasil sem fronteiras* (2001) – os quatro últimos em co-autoria com profissionais de diferentes regiões do país – foram publicados mediante concessão de incentivo fiscal.

2.1.1.1 Crise no fotojornalismo afasta documentaristas da imprensa

À medida que o circuito das artes se abre para a fotografia documental, jornais e revistas fecham as portas para os ensaios e as reportagens fotográficas desenvolvidas com períodos mais extensos de tempo e reflexão. Na opinião de Baeza (2001, p. 51), isso se deve ao fato de que a imagem documental, cuja principal função é “apresentar testemunhos, mobilizar consciências e transformar a realidade”, não está em sintonia com a própria imprensa. Baeza afirma que o fotojornalismo, assim como o documentarismo, está em crise.

“El fotoperiodismo, en sus mejores registros, ofrece a la difusión pública las pruebas necesarias para que el cuerpo social corrija todo aquello que lo daña. Pero el fotoperiodismo sólo puede cumplir este cometido si está en sintonía con el resto de mensajes de la prensa”. (BAEZA, 2001, p. 51).² Ainda de acordo com o autor, a imprensa substitui “conteúdos de inspiração coletiva” por outros que atendem a uma “visão egocêntrica do leitor” ao oferecer em maior volume matérias sobre personalidades do universo do cinema e da televisão, moda, serviço etc.

² “O fotojornalismo, em seus melhores registros, oferece à difusão pública as provas necessárias para que a sociedade corrija tudo aquilo que lhe fere. Mas o fotojornalismo só pode cumprir esta função se está em sintonia com o resto das mensagens da imprensa”. (Tradução nossa).

Ele cita como exemplo do “desinteresse da imprensa pelo coletivo” a mudança de tratamento dada a eventos semelhantes que ocorreram num intervalo de duas décadas. Em 1978 dezenas de fotógrafos independentes ou de pequenas agências cobriram na Guiana, na fronteira Norte do Brasil, a chacina de 912 membros de uma seita durante um ritual liderado pelo reverendo Jim Jones. Em 2000, apenas alguns fotojornalistas de grandes agências internacionais (entre elas AFP e Reuters) registraram massacre parecido em Uganda, no continente africano. Será que fotografias de personalidades públicas, de moda ou que apelam ao erotismo tornaram-se predominantes no fotojornalismo? Eis a opinião de Baeza:

Realmente, la mayoría de los consumidores de prensa occidentales vivimos en la opulencia. Tenemos más cosas de las que necesitamos y se nos abren más caminos de los que individualmente podemos explorar. En esta situación es fácil desimplicarse de lo que nos rodea, y el tipo de periodismo que tenemos viene a ser, en parte, el que nos merecemos. El documento de la identidad colectiva está en crisis porque esta misma noción lo está también y prosperan, de espaldas a lo documental, los contenidos de rentabilidad y satisfacción individual inmediata: servicios, *people*, moda..., unos contenidos aún emergentes que se elaboran y muestran a través de la fascinación y del espectáculo. [...] en la prensa, predominan los aspectos que atienden a una conciencia individual excesiva. (BAEZA, 2001, pp. 42, 43).³

O autor acredita que a imprensa afasta talentos ao fazer desaparecer gêneros autorais como a fotorreportagem e a fotografia ensaística. Isso contribui, ainda de acordo com Baeza, para um “vazio de imagens” e uma perda do valor documental dentro da cultura jornalística, além de “implicitamente desautorizar aqueles que procuram divulgar seus trabalhos na imprensa”, pois “o autor reconhecido é aquele que expõe ou publica livros”. (BAEZA, 2001, pp. 42, 45). De fato, ensaios em profundidade como os de W. Eugene Smith na *Life* ou de José Medeiros em *O Cruzeiro* são cada vez mais raros nas páginas das revistas.

Muchos documentalistas se trasladan a los canales artísticos, mucho más atractivos en remuneración y prestigio cuando su trayectoria como creadores se encuentra consolidada. La venta de su obra a través de galerías de copias

³ Realmente, a maioria de nós, consumidores ocidentais de imprensa, vive na opulência. Temos coisas a mais do que necessitamos e se abrem mais caminhos do que podemos explorar individualmente. Nessa situação é fácil não se implicar com o que nos rodeia, e o tipo de jornalismo que temos vem a ser, em parte, o que merecemos. O documento de identidade coletiva está em crise porque esta mesma noção também está e prosperam, contrapondo-se ao documental, os conteúdos de rentabilidade e satisfação individual imediata: serviços, *people*, moda..., conteúdos todavia emergentes que se produzem e se mostram através da fascinação e do espetáculo. [...] na imprensa, predominam os aspectos que atendem a uma consciência excessivamente individual. (Tradução nossa).

fotográficas limitadas y numeradas es ya la principal fuente de ingresos para los más prestigiosos fotógrafos de la realidad. (BAEZA, 2001, p. 42).⁴

O tratamento dedicado à fotografia nos jornais e revistas é uma reclamação comum entre os documentaristas que partem à procura de novos canais de difusão. “Em muitos casos, a fotografia é subaproveitada. Não se tem um conhecimento e uma valorização de um discurso fotográfico, a fotografia como linguagem própria”, lamenta Ed Viggiani (apud PERSICHETTI, 2000, p. 55), ex-fotógrafo da *Folha de S. Paulo* e que hoje desenvolve trabalhos documentais de forma independente. Tiago Santana tem opinião semelhante ao criticar a imprensa por valorizar cada vez mais a rapidez e a instantaneidade da informação em detrimento de um trabalho capaz de oferecer ao leitor uma visão mais aprofundada do assunto retratado.

A grande imprensa parece esquecer o ensaio jornalístico, esse momento em que o fotógrafo se dedica e tem tempo para mergulhar no assunto, que se deixa mostrar, que mantém outra relação com o que está fotografando, resultando em imagens contundentes, que ficam no inconsciente e que realmente importam mais que a coisa fria, distanciada, instantânea, de fácil leitura, que não leva o leitor a refletir, e sim a consumir. Acho que a imprensa, com seu discurso “on-line”, moderno, da rapidez da informação, de estar sempre à frente do concorrente, esquece o seu compromisso maior, que é com o leitor, leitor esse que merece ter acesso a imagens que não sejam meramente ilustrações descartáveis, e sim expressão de uma linguagem que possibilite uma melhor leitura e reflexão do mundo em que vivemos. (SANTANA apud PERSICHETTI, 2000, p. 179).

Juca Martins (apud PERSICHETTI, 2000, p. 85), partidário da tradição documentária das lutas sociais que marcaram sua produção nos anos 70/80, como a cobertura das greves no ABC paulista e a seca no Ceará, acredita que o que hoje é publicado nas revistas e nos jornais está diretamente ligado ao leitor e ao mercado editorial. “Se você passar numa banca vai encontrar revistas superficiais, e não revistas interessadas em aprofundar assuntos, salvo raras exceções”. Estudioso da obra de W. Eugene Smith, Gabriel Bauret (1998, p. 320) pergunta:

⁴ Muitos documentaristas se transferem para os canais artísticos, muito mais atrativos no que se refere à remuneração e prestígio, quando suas trajetórias como criadores se encontra consolidada. A venda de suas obras através de galerias e de cópias fotográficas limitadas e numeradas é a principal fonte de renda para os mais prestigiados fotógrafos da realidade. (Tradução nossa).

“Who now gives up around ten pages to a subject both conceived and carried out by the photographer, devoted to the life of an ordinary person in public life”?⁵

Sousa porém enxerga a questão sob outra perspectiva. Em sua opinião, apesar da diversidade de suportes de difusão procurada pelos fotógrafos, a “imprensa de qualidade”, especialmente a europeia, abre espaço para o documental. “Novos editores retomam políticas editoriais em favor da fotografia de autor, da foto-reportagem, do ensaio fotográfico, do projeto. São ainda casos um pouco isolados, mas representam um novo pioneirismo editorial, como o que animou Stefan Lorant ou Karl Korff nos anos vinte e trinta”. (SOUSA, 2000, pp. 179, 180).

Ele aponta Sebastião Salgado como exemplo ao informar que na década de 90 os diários *Expresso* (Portugal), *El País* (Espanha) e *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Alemanha), entre outros, publicaram imagens da série *Trabalho* do fotógrafo brasileiro. No Brasil, a *Folha de S. Paulo* veiculou caderno especial sobre o Movimento Sem-Terra com destaque para as fotografias de Salgado sobre momentos importantes do conflito agrário no país, como o massacre de Eldorado dos Carajás, no Pará, em que 19 trabalhadores foram mortos pela polícia, em 1996. Mesmo divulgando suas fotografias em livros e galerias de arte, Salgado costuma afirmar que é um jornalista e que em primeiro lugar trabalha para a edição na imprensa.

Para Caujolle (1997, p. 7), que nos anos 80 enviou o brasileiro para reportar a fome na região africana do Sahel para o *Libération*, “la finalité première du photographe Salgado est d’informer, et donc de publier ses images dans la presse. Même si, après, le livre et l’exposition font exister autrement ses images, leur donnent des lectures différentes et des ampleurs diverses”.⁶ Sousa concorda com Salgado porque pensa que “as fotos que representam a humanidade não podem ser apenas para os livros ou para as exposições, [...] onde seu impacto é menor”. Na opinião dele, elas têm que regressar às páginas dos jornais e das revistas para não prejudicar a “democratização da cultura e do conhecimento”. (SOUSA, 2000, p. 191).

⁵ “Quem agora disponibiliza cerca de dez páginas para um assunto concebido e desenvolvido por um fotógrafo dedicado à vida comum de uma pessoa da vida pública”? (Tradução nossa).

⁶ “A finalidade primeira do fotógrafo Salgado é informar, e por isso publicar suas imagens na imprensa. Mesmo se, depois, o livro e a exposição fazem suas imagens existirem de outra maneira, dando-lhes leituras diferentes e várias amplitudes”. (Tradução nossa).

2.1.2 O desenvolvimento de uma estilística

O segundo aspecto que distingue a fotografia documentária contemporânea da moderna passa pelo viés da estilística. Os fotógrafos contemporâneos estão mais preocupados com o desenvolvimento de um estilo do que em abordar temas sociais ou antropológicos, predominantemente característicos do caráter humanista dos modernos. Para os contemporâneos a temática é secundária, às vezes ela inclusive se perde na falta de legibilidade provocada pela intensificação de efeitos estéticos. Já o horizonte dos modernistas é a transparência do tema. Isso porém não impede que autores como Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger e Sebastião Salgado imprimam uma marca pessoal às imagens que produzem.

Neste ponto, é recomendável dedicar atenção ao conceito de estilo e sua relação com a produção da geração mais recente de fotógrafos. Para isso, será tomada a definição oferecida por Gianni Carchia e Paolo D'Ángelo (1999), que apresenta as noções “coletiva” e “individual” de estilo, ambas associadas às artes figurativas. Interessa aqui destacar a idéia de identidade estilística “individual”, “aquela na qual é mais freqüente o uso avaliativo do termo estilo”:

[...] se fala de estilo para indicar os aspectos que caracterizam as obras de um autor, permitindo deste modo diferenciá-lo dos outros. [...] Dizer que determinado autor possui um estilo próprio significa reconhecer particular valor às suas obras (daqui também o uso absoluto do termo estilo como indicador de valor, “ter estilo”, ainda que a identidade de um procedimento ou de um produto não seja garantia do seu valor artístico). (CARCHIA e D'ÁNGELO, 1999, p. 118).

A partir deste conceito, é possível pensar que o desenvolvimento de uma estilística é primordial para o documentarista contemporâneo valorar sua obra a ponto de inseri-la no circuito artístico. O fotógrafo passa a ter necessidade de pesquisar formas pouco convencionais para criar um discurso visual expressivo que se destaque num mundo com imagens em excesso e de todo tipo – fotográfica, televisiva, fílmica, infográfica, pictórica, escultórica, cenográfica etc. Na opinião de Aumont (1993, p. 286), o poder significativo do estilo cabe num princípio simples: “um estilo será tanto mais expressivo quanto mais novo for.”

Para Fernandes Junior (2003, p. 181), cada vez mais os profissionais têm percebido que a fotografia integra o mundo das imagens em abundância e por isso procuram produzir obras que se destaquem da mesmice e carreguem “a centelha da transformação, capaz de estimular o leitor a refletir sobre aquilo que vê”. Ainda segundo Fernandes Junior (2000b, p. 11), “diante do amplo panorama da fotografia contemporânea, são poucos os artistas que se enveredam pelo árduo caminho da fotografia documental. Com tantas e diversas possibilidades de se expressar através da linguagem fotográfica, um trabalho centrado na referência do mundo visível, para se destacar, tem de ter um diferencial”.

Na opinião do fotógrafo Miguel Rio Branco (apud PERSICHETTI, 2000, p. 148), “há uma tentativa de transformação da linguagem fotográfica, [...] uma vontade de desenvolver novas maneiras estéticas, mais ligadas às artes plásticas”. A preocupação dos documentaristas contemporâneos portanto é desenvolver um olhar “inovador” sintonizado com o contexto atual do circuito de museus e galerias de arte, onde a fotografia tem sido vista com frequência.

Gaelle Morel (2007) afirma que a produção fotográfica voltada para o campo das artes visuais implica uma estética particular apoiada em uma estilização das imagens. Definidos e reconhecidos pelo “olhar” que lançam sobre os acontecimentos do mundo, os autores usam marcas visuais “fortes e insistentes”. Morel informa que o trabalho desses artistas se caracteriza pela recorrência de efeitos formais como borrão, recusa à frontalidade, distorção óptica e cabeças, corpos e membros cortados e fragmentados pelo uso de enquadramentos pouco convencionais. “L’affirmation de cette subjectivité est perçue pour ces photographes comme le moyen de distinguer leur production des clichés réalisés par les photojournalistes traditionnels”. (MOREL, 2007).⁷

Fotógrafos brasileiros estão conectados com essas tendências internacionais recentes e são influenciados por elas. Fernandes Junior (2000b, p. 12), ao analisar o ensaio *Irredentos*, de Christian Cravo, lista alguns dos conteúdos visuais recorrentes na produção atual: “[...] ângulos inusitados de visão; uso de objetivas que permitem vários e diferentes planos; áreas descontínuas que, postas em confronto na mesma cena, provocam procedimentos de leitura mais elaborados; assimetrias radicais na composição; valorização das sombras, raramente transparentes”.

⁷ “A afirmação desta subjetividade é percebida por esses fotógrafos como o meio de distinguir sua produção dos clichês realizados pelos jornalistas tradicionais”. (Tradução nossa).

Esse repertório de formas e procedimentos compatível com uma estética contemporânea geralmente produz um estranhamento que desperta a atenção do espectador, que no entanto às vezes é privado do reconhecimento imediato do tema. A produção de Santana, recheada de imagens ambíguas, é exemplar desse aspecto, pois parece tocar mais o receptor pelo eco que encontra em sua cultura visual que pela emoção trazida pelo assunto. Em depoimento à crítica de fotografia Simonetta Persichetti (2000, p. 178), o fotógrafo relata que houve momentos em que achava sua obra “plástica demais, quase gráfica”. Isso o incomodava “porque a estética parecia querer prevalecer sobre a emoção, sobre o conteúdo”.

Muitas vezes, na fotografia documental contemporânea, a intensificação dos artifícios plásticos é tão intensa que há dispersão do tema pela forma. A temática passa a ser um instrumento para um exercício estético que deixa em segundo plano a referência ao real. Gilles Saussier condena o ato de sobrepor “efeitos estilísticos” ao testemunho fotográfico, uma característica histórica do documental. “Dans ces photographies, ce n’est pas tant le monde que l’on apprend à connaître que le style des auteurs que l’on cherche à reconnaître”. (SAUSSIÉ, 2001, apud POIVERT, 2002, p. 59).⁸ Ao refletir um olhar pessoal, particular, uma visão do mundo com a personalidade do fotógrafo, o estilo contribui para demarcar a chamada “fotografia autoral”, que pressupõe o desenvolvimento de uma assinatura. Com a palavra, Michel Poivert (2002, p. 56):

Ce que certains appellent aujourd’hui le “documentarisme d’auteur” procède en effet de cette tradition où le reporter non seulement cherche à se distinguer de l’économie de la communication, mais cherche aussi et surtout une forme de reconnaissance au sein du champ photographique [...]. Pour se faire reconnaître, il faut donc avoir un “regard” et produire un certain nombre d’effets reconnaissables, bref avoir un style.⁹

O desenvolvimento de uma estilística contemporânea logo parece colocar em xeque juízos estéticos consolidados na fotografia documental moderna, como a transparência temática. Para Sontag (2004, p. 152), está falida a posição que avalia uma boa fotografia por meio de

⁸ “Nestas fotografias, não é tanto o mundo que vamos aprender a conhecer, mas o estilo dos autores que vamos procurar reconhecer”. (Tradução nossa).

⁹ Isso que hoje alguns chamam de “documentarismo de autor” procede da tradição onde o repórter não apenas procura se distinguir da economia da comunicação, mas procura também e sobretudo uma forma de reconhecimento no seio do campo fotográfico. [...] Para se fazer reconhecer, é preciso portanto ter um “olhar” e produzir um certo número de efeitos identificáveis, enfim ter um estilo. (Tradução nossa).

normas como clareza do tema, luz impecável, habilidade de composição e precisão de foco. Esses aspectos deram lugar a “uma posição muito mais inclusiva, com critérios que deslocam o centro de juízo da foto individual, tida como um objeto acabado, para a foto vista como um exemplo de ‘visão fotográfica’”.

O que a autora chama de “visão fotográfica” inclui “fotos anônimas, não posadas, toscamente iluminadas, compostas de forma assimétrica, antes desdenhadas por sua falta de composição”. “A nova posição almeja liberar a fotografia, como arte, dos padrões opressivos da perfeição técnica; liberar a fotografia da beleza, também. Abre a possibilidade de um gesto global, em que nenhum tema (ou ausência de tema), nenhuma técnica (ou ausência de técnica) desqualifica a fotografia”. (SONTAG, 2004, p. 153).

2.1.3 Função evocativa da imagem

No entanto, para que o público consuma fotografias mal iluminadas, borradas e assimétricas é preciso que tenha sido educado na leitura de imagens capazes de evocar uma experiência mesmo com ausência de informação. Ao publicar *Standards of truth: the arrested image and the moving eye*, no início da década de 80, Gombrich estava interessado em discutir evocação e informação como duas diferentes funções da imagem. Para exemplificar a “habilidade do homem para assimilar e aprender a responder a símbolos e a novas situações”, o autor analisa quatro fotografias de Gianni Berengo Gardin, retiradas do livro *Viaggio in Toscana*, de 1967.

Ele dedica atenção especial à foto que mostra a fachada de um histórico palácio em Montepulciano onde o fotógrafo incluiu imagens borradas de dois pedestres (*figura 22*). Na opinião de Gombrich (1982, p. 274), esse artifício, que décadas atrás teria chocado editores e leitores, servia naquele momento para evocar a realidade de um velho prédio ainda pertencente a uma cidade habitada. “We have adjusted to the peculiarities of the arrested image and accept it as ‘true’ for its evocative rather than its informative qualities”. (GOMBRICH, 1982, p. 276).¹⁰

¹⁰ “Nós nos ajustamos às peculiaridades da imagem arrestada e a aceitamos como ‘verdadeira’ mais por suas qualidades evocativas do que informativas”. (Tradução nossa).



Figura 22: Two children walking past façade, Gardin, 1967

(Fonte: GOMBRICH, 1982, p. 276)

Da mesma forma, ainda segundo Gombrich (1982, p. 276), a fotografia borrada de uma girafa (*figura 23*), de Federico Hecht, não deveria ser descartada por parecer “errada”, fora do padrão convencional das imagens que ilustram livros sobre aspectos da vida selvagem dos animais. Segundo ele, o espectador aceita esse tipo de fotografia porque compreende a situação na qual ela foi presumidamente realizada: o fotógrafo provavelmente viu o animal sob precárias condições de luminosidade e arriscou um longo tempo de exposição que resultou num borrão.¹¹ Gombrich então pergunta:

But does not this ghost-like image permit us to imagine the appearance in the wild of these fabulous animals with a kind of vividness denied to the textbook illustration which gives us so much more information? In other words, has not

¹¹ Do ponto de vista técnico, as imagens borradas se explicam da seguinte maneira: “[...] se tivermos diante da câmera um motivo em movimento, a película ‘fixará’ não mais um momento absoluto, o ‘aqui e agora’ imposto pelo acionamento do mecanismo, mas o deslocamento do motivo em vários ‘instantes’ superpostos uns aos outros, de uma forma que só o obturador pode produzir”. (MACHADO, 1984, p. 46). Essa explicação porém só é válida se o tempo de exposição for longo em relação ao movimento do referente. Um fotógrafo experiente sabe controlar a velocidade em que a “cortina” do obturador abre e fecha no momento do disparo para tirar proveito dos diferentes efeitos que as diferentes velocidades produzem sobre o material fotossensível. Em geral, altas velocidades de obturação cristalizam o movimento, enquanto baixas velocidades borram.

the technical accident led to a psychological discovery? (GOMBRICH, 1982, pp. 276, 277).¹²



Figura 23: Giraffe, Hecht, 1971

(Fonte: GOMBRICH, 1982, p. 277)

Na opinião de Gombrich (1982, p. 277), a fotografia borrada da girafa é “verdadeira” na medida em que, apesar de menos informativa, é capaz de evocar um tipo peculiar de experiência que o espectador pode compreender tendo estado ou não na África. Ao olhar sob a ótica das teorias deste autor para as fotografias de Santana sobre as romarias de Juazeiro do Norte é possível suspeitar que elas possuam um caráter mais evocativo do que informativo em comparação, por exemplo, às imagens de Sebastião Salgado (*figuras* 8, 16, 40 e 52), mais detalhadas (esta questão será discutida na segunda parte deste capítulo).

¹² Mas essa imagem fantasmagórica não nos permite imaginar a aparência na natureza desses fabulosos animais com um tipo de vivacidade negada às ilustrações de livros que nos dão muito mais informação? Em outras palavras, o acidente técnico não nos levou a uma descoberta psicológica? (Tradução nossa).

2.2 ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA

A partir da estilística de Tiago Santana, a segunda parte deste capítulo se propõe a examinar alguns traços plásticos recorrentes na fotografia documental contemporânea brasileira. O objetivo é detalhar aspectos da estética documentária para averiguar se a fotografia de Santana é partidária de uma proposta articulada com a linguagem contemporânea e com uma atitude experimental, em detrimento de estruturas formais do documental modernista. Acredita-se que sua obra pode ser estudada como uma soma de opções de ordem estética resumida sob o termo genérico de “nova fotografia documental”. Esta pesquisa se concentrará especialmente em três elementos que pontuam e caracterizam a sintaxe fotográfica deste autor.

Antes de prosseguir é conveniente usar este parágrafo para esclarecer o uso da palavra sintaxe, que não é propriamente um procedimento fotográfico. Sintaxe é parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e das frases no discurso e também a relação lógica das frases entre si. A questão da estilística estará assimilada à sintaxe com base na definição de Schaeffer (1996, p. 86) de que “o termo se refere ao fato de que, quando vemos não uma imagem isolada mas uma série de imagens, elas passam a ter um significado horizontal, uma em relação a outra”.

O primeiro aspecto que marca a sintaxe visual de Santana tem relação com a instabilidade do assunto retratado, que na sua obra se manifesta, principalmente, a partir do artifício de arrastamento – termo utilizado por Sousa (2000, p. 230) para se referir ao borrão característico de objetos em movimento registrados com baixas velocidades de obturação. Para intensificar esse efeito, o fotógrafo procura contrastar a figura humana à rigidez dos elementos que constituem a geometria da fotografia (linhas da arquitetura, por exemplo). O arrastamento está mais presente na série *Benditos*, que mostra através de contornos indefinidos peregrinos nas romarias de Juazeiro do Norte.

O segundo aspecto diz respeito à preferência pelo extra-quadro em planos onde corpos, especificamente membros e cabeças, aparecem cortados pelo limite do quadro. Em oposição à corrente moderna, a obra de Santana é marcada pela recusa da proporção e do equilíbrio simétrico. O resultado é uma fotografia aparentemente desorientada que provoca um certo estranhamento ao fugir da expectativa do receptor. No entanto, a imagem desafia o leitor a solucionar a incompletude da cena.

À instabilidade e às imagens cortadas pela borda do quadro, acrescenta-se um terceiro aspecto plástico: a inclusão de pessoas na cena fotografada através de reflexos em espelhos, quadros e vitrines. Essa estratégia, uma das mais notadas na obra do autor, será avaliada por meio do rigor compositivo e do caráter ambíguo que as superfícies espelhadas produzem em sua obra.

A seleção desses três pontos para exame se justifica devido não apenas à sua presença recorrente nos livros de Santana, mas também pelo fato de serem notados na obra de documentaristas contemporâneos como Celso Oliveira, de Fortaleza; Christian Cravo, de Salvador; e Elza Lima, do Pará. A escolha desses nomes se deve ao fato de que, supõe-se, há pontos de confluência entre suas obras que podem contribuir para destacar com maior precisão algumas características do documental contemporâneo brasileiro e comprovar a hipótese de que existe uma tendência à exacerbação dos efeitos plásticos.

Assim como a produção documentária moderna, fotografias realizadas por esses autores certamente podem contribuir para destacar o que é próprio do fotodocumentarismo da época em que vivemos. Além disso, os aspectos selecionados são apontados por Fernandes Junior (2003) como parte do conjunto de qualidades estéticas atribuídas ao projeto documental contemporâneo.

Já a escolha da obra de Santana como objeto de estudo se deve ao pressuposto de que ela se rende a uma tendência marcada pela intensificação de efeitos estéticos no fotodocumentarismo brasileiro. Fernandes Junior (2000a) considera o fotógrafo um dos mais inovadores dos últimos tempos no cenário nacional, cujo trabalho é marcado pelo “sinal da diferença e da singularidade”. Esse reconhecimento da crítica se reflete nos livros que Santana publicou, nos prêmios que recebeu e nas exposições que participou nos últimos anos.¹³

No entanto, pretende-se deixar claro que esse autor é um exemplar, não o introdutor de uma suposta nova tendência na fotografia brasileira. Fotógrafos como Cravo, Elza e Oliveira produzem fotografias com características semelhantes às de Santana. É importante ainda ressaltar que profissionais de gerações anteriores que trabalharam a expressão documental também se valeram, embora de forma menos exacerbada, de estratégias similares das que hoje

¹³ Entre os prêmios que Santana recebeu estão a Bolsa Vitae de Arte, da Fundação Vitae (1994), com o trabalho *Benditos*; o Marc Ferrez de Fotografia, da Funarte (1995), com o ensaio *Os caminhos da fé: a visão de um pau-de-arara*; o Conrado Wessel de Fotografia; e o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (ambos em 2007) pelo livro *O chão de Graciliano*. Sobre os livros que o fotógrafo publicou e as exposições que participou, ver o final do item 2.1.1.1 (*O tempo da experimentação*).

são recorrentes entre os documentaristas. Como demonstrado na primeira parte desta dissertação, é possível ilustrar este dado através da série de Claudia Andujar sobre rituais xamânicos e caçadas realizadas pelos índios yanomami na floresta amazônica (*figuras 20 e 21*).

2.2.2 Instabilidade da imagem

A segunda seção da segunda parte deste capítulo se destina a examinar fotografias de Tiago Santana sob a perspectiva da instabilidade que se manifesta em seu trabalho, principalmente através dos contornos indefinidos de personagens em movimento. Serão contempladas as sensações resultantes da apreciação das obras, assim como a estratégia adotada pelo autor para a confecção de imagens borradas: contrastar dinamismo à rigidez de elementos como linhas da arquitetura e objetos do cenário. Será observado ainda o fato de o fotógrafo acrescentar às fotos arrastadas outros recursos estéticos, como a troca de olhares entre os motivos retratados.

Vale também destacar que o borrão presente na produção documental contemporânea é uma recusa ao instantâneo fotográfico, marco da representação do tempo na fotografia modernista e que teve em Henri Cartier-Bresson (*figura 13*) seu principal propagador. Da mesma forma, esse artifício se opõe à nitidez demonstrada pelos autores modernos afeitos à inteligibilidade, entre eles Walker Evans (*figura 9*) e Jean Manzon (*figuras 4, 5 e 10*), também apresentados no capítulo anterior.

Na opinião de Roullé (2008, p. 26), os documentaristas do nosso tempo colocam às avessas a relação plástica do processo fotográfico ao inverter elementos da fotografia, como a nitidez. “No passado um documento fotográfico era, antes de tudo, nítido e claro. Esses eram elementos importantes do documento”. Hoje, à procura de uma estilística e devido a uma “visão fotográfica mais inclusiva”, fotógrafos abandonam critérios como clareza do tema, luz impecável e precisão de foco e perseguem o contrário: o ininteligível, o borrado, o desfocado.

A obra de Santana, por exemplo, é marcada por uma profusão de imagens arrastadas – só em *Benditos*, que retrata as romarias de Juazeiro do Norte, dezesseis das sessenta fotografias do livro contém borrões com variados graus de intensidade. Faz sentido pensar que o enorme fluxo de pessoas pelas ruas e feiras da cidade e pelo vai-e-vem de fiéis aos lugares de culto como igrejas, cemitérios e a colina do Horto, onde se encontra o monumento a padre Cícero, ofereça ambiente propício para o fotógrafo se concentrar no deslocamento dos romeiros e produzir imagens em que o borrão se apresenta como parte de sua estilística.

Partindo do pressuposto de que para transmitir a sensação de que um corpo está em movimento é necessário fazer o leitor perceber esse corpo e a relação que ele estabelece com as coisas paradas a sua volta, é possível identificar a predominância de um recurso que está na origem das fotografias arrastadas de Santana. Trata-se da contraposição de figuras em

deslocamento à inflexibilidade de determinados componentes da imagem, como linhas da arquitetura, sombras e objetos.

Ao analisar o estilo no fotojornalismo de Cartier-Bresson, Benjamim Picado (2009, p. 9) chama atenção para a “integração entre elementos presentes à visão, preferencialmente aqueles que podem manter entre si uma relação de tensão aspectual (como é o caso do jogo entre a fixidez e a animação)”. No caso de Cartier-Bresson, ainda de acordo com Picado, “essa maneira de contrastar os dados topográficos mais estáveis da fotografia implica na introdução de motivos dinâmicos ao ambiente”. “É assim que encontramos em boa parte de sua produção fotográfica a recorrência freqüente deste modo de fazer emergir um instante, a partir do confronto entre o animado e o inanimado [...]”. (PICADO, 2009, p. 9).

O “instante” a que se refere Picado pode ser compreendido como o célebre “momento decisivo” bressoniano, uma espécie de versão moderna do “instante pregnante” de Gotthold-Ephraim Lessing, formulado no século XVIII. Ao tratar das limitações da representação do movimento na pintura, Lessing afirma que o pintor deve escolher um determinado instante para exprimir a essência do acontecimento. A escolha desse instante precisa priorizar o “clímax” da ação, que permitirá ao espectador reconhecer o que aconteceu antes do fenômeno ter sido fixado pela mão do artista e qual será seu desdobramento.

Painting can... only represent a single moment of an action and must therefore select the most pregnant moment which best allows us to infer what has gone before and what follows. [...] The artist can never use more of ever-changing reality than one single moment of time and, if he is a painter, he can look at this moment only from one single aspect. But since their works exist not only to be seen but also to be contemplated, contemplated at length and repeatedly, it is clear that this single moment and single aspect must be the most fruitful of all that can be chosen. Only that one is fruitful however that gives free rein to the imagination. The more we see ... the more we must believe ourselves to be seeing. There is no moment however in the whole sequence of an emotion which enjoys this advantage less than its climax. (LESSING apud GOMBRICH, 1982, pp. 42, 43).¹⁴

¹⁴ Pintura pode... apenas representar um único momento de uma ação e deve por isso selecionar o momento mais fecundo, que melhor nos permita inferir o que aconteceu antes ou o que se segue. [...] O artista nunca pode usar da realidade sempre-mutante mais do que um único momento e, se ele for um pintor, ele pode olhar para esse momento apenas a partir de um único aspecto. Mas desde que seu trabalho exista não apenas para ser visto, mas também para ser contemplado, contemplado longa e repetidamente, é claro que este momento único e o aspecto único devem ser o mais frutíferos dentre todos os que puderem ser escolhidos. Apenas é frutífero aquele que dá vazão à imaginação. Quanto mais nós vemos, tanto mais devemos acreditar em nós mesmos para ver. Entretanto, não há nenhum momento em toda a seqüência de uma emoção que menos desfrute desta vantagem que o clímax. (Tradução nossa).

O desenvolvimento das técnicas fotográficas a partir da segunda metade do século XIX contribuiu para adaptar o conceito de Lessing a um tipo de imagem distinta da pintura e que trazia uma outra relação com o tempo, especificamente no modo de capturar o instante. Enquanto na pintura a síntese do movimento é construída aos poucos pelo artista, na fotografia o momento privilegiado por meio da imagem única é da ordem do instantâneo e precisa ser captado numa fração de segundo – vide o modernista José Medeiros (*figuras* 14 e 15), discípulo de Cartier-Bresson.

Em *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*, Lissovsky propõe um debate a respeito do problema do tempo na imagem fotográfica e apresenta o conceito de “latitude de espera”. Para o autor, é a espera do fotógrafo – que ele chama de expectativa – que deixará uma marca na fotografia. Essa latitude de espera pode ser larga ou estreita, “conforme a janela que se abre para o devir do instante”. “Quando a latitude é larga, o instante instala-se confortavelmente. Quando é estreita, ele aparece comprimido, espremido, incontento em si mesmo”. (LISSOVSKY, 2008, p. 73).

No entanto, Lissovsky (2008, p. 74) alerta que uma latitude larga ou estreita “não tem nada a ver com o tempo distendido pelo modelo diante da câmera. Menos ainda com o tempo investido pelo fotógrafo na pesquisa de seu material. Diz respeito, antes, à temporalidade específica do expectante (seu *timing*) no durante da pose”. Após aplicar o conceito de latitude de espera aos retratos de August Sander e Diane Arbus, Lissovsky discute a mesma polaridade entre alargamento e estreitamento nas “fotografias espontâneas” de Cartier-Bresson e Sebastião Salgado.

É esta discussão que interessa mais de perto a este trabalho. A exemplo do pensamento de Picado (2009) sobre o contraste entre dinamismo e fixidez em Cartier-Bresson, a discussão de Lissovsky sobre a questão do tempo na obra do fotógrafo francês também rebate nas imagens borradas de Santana. A análise de Lissovsky acerca da latitude de espera em Cartier-Bresson está centrada no instante decisivo: “A espera do fotógrafo deve ser estreita o bastante para captar este, e apenas este, encontro fugidivo entre o acontecimento e a geometria”. (LISSOVSKY, 2008, p. 76).

O “decisivo” em Cartier-Bresson diz menos respeito a um momento da evolução das formas no tempo, mas à implicação de uma escolha no ato fotográfico: é a própria facilidade da fotografia que a torna extremamente difícil, pois é preciso escolher. Não se pode fotografar como se estivesse atirando num bando de gansos, não dá! O fugidivo só pode ser capturado [...] em um instante singular. Não dá uma segunda chance. A espera longa é

desnecessária e inútil: “Como um atirador, é preciso visar com atenção e atirar rápido. É a repetição do ato que o torna intolerável.” A espera deve ser estreita bastante para que dure apenas o tempo de uma decisão, por mais longo que seja o intervalo que a precede e no qual nada se decide. O aparelho fotográfico, dizia Cartier-Bresson, é o “mestre do instante”, “questiona e decide ao mesmo tempo”. Tal tempo não é outro se não o da ocasião, “a coincidência entre a circunferência indefinida das experiências e o momento pontual de sua recapitulação”. A ocasião, sustenta Michel de Certeau, “concentra o ‘máximo’ de saber no ‘mínimo’ de tempo”. (LISSOVSKY, 2008, p. 77).

É possível notar então uma aproximação entre Cartier-Bresson e Santana em relação ao momento decisivo, pois ambos devem resolver num átimo o instante de disparar o obturador da câmera para captar o ápice visual de determinado acontecimento. Há porém uma distinção evidente entre eles: enquanto Cartier-Bresson privilegia a estabilidade através do instantâneo, marca da fotografia moderna, Santana prefere a instabilidade proporcionada pelo borrão, característica da fotografia contemporânea.

Mas para contrastar solidez e dinamismo ambos precisam desenvolver estratégias pessoais de preparação para a tomada de imagens. A de Cartier-Bresson é explicitada por Frizot (2006, p. 43). O fotógrafo escolhe um ponto para fixar a câmera e espera a passagem de “alguma coisa extra” para preencher um enquadramento pré-estabelecido, que invariavelmente destaca a geometria do espaço: “[...] in this geometry, there has to be an event which makes it come alive, which gives it a tonality, like an accent on a syllable: one or several passers-by, a cyclist, children playing”.¹⁵

A partir da análise de Frizot acerca do método adotado por Cartier-Bresson, acredita-se que Santana acolha sistema semelhante, muito próximo da dinâmica de um hipotético fotógrafo descrito por Ronaldo Entler:

Quando sai a campo, ele observa todo o movimento do mundo e seleciona alguns elementos mais ou menos estáveis que irão compor sua imagem: um fundo, a paisagem fixa, a direção da luz e das sombras etc. Posiciona sua câmera, delimitando o recorte no seu campo visual, enquadrando, excluindo e fragmentando os elementos da cena. Combina as variáveis do dispositivo: foco, abertura, velocidade. Mas a cena ainda não está completa. Tendo

¹⁵ “[...] Nessa geometria, deve haver um acontecimento que faça com que ela ganhe vida, que lhe dê tonalidade, como um acento numa sílaba: um ou vários transeuntes, um ciclista, crianças brincando”.

controlado o que pode, e consciente do intenso movimento dos objetos, resta, a partir daqui, aguardar uma coisa qualquer que, passando diante do quadro definido em seu visor, alterará as luzes e sombras dos objetos, sobreporá linhas e formas, e poderá resultar apenas num toque enriquecedor ou, então, modificar radicalmente a estrutura da imagem. (ENTLER, 2005, p. 281).

Nesse aspecto Santana também se alinha à postura de outros autores de estilos e gerações diferentes, como Cristiano Mascaro (PERSICHETTI, 1997)¹⁶ e Robert Doisneau (SCHNEIDER, 2005)¹⁷ que procuram fixar um enquadramento antes de contrastar materiais dinâmicos a objetos estáveis do ambiente. Ao contrário desses fotógrafos, no entanto, Santana privilegia, com o borrão, a falta de delineamento preciso dos contornos dos corpos. É isso que mostra a seguir uma série de fotografias da série *Benditos*.

2.2.2.1 O borrão como parte da estilística

Na primeira delas, um cachorro atravessa o chão árido, bruto, escalavrado, que parece mover-se com a mesma velocidade do corpo do animal, porém em direção contrária (*figura 24*). O cachorro, banhado pelo sol, que abre uma fenda luminosa na imagem, aparece arrastado e conduz o olhar do espectador até o Cego Oliveira, tema da fotografia. O contraste do animal com a imobilidade dos outros elementos do cenário, inclusive a do tocador de rabeca, e a luz que ilumina seu corpo, disputam com o homem a atenção do espectador.

¹⁶ Cristiano Mascaro documenta São Paulo há quase quarenta anos. Formado em arquitetura, é um apaixonado pela geometria e pelo rigor formal. Muitas de suas fotografias são inspiradas no instante decisivo de Cartier-Bresson: “Existem elementos da mais variada ordem, os automóveis, os pedestres, a luz que se movimenta conforme as nuvens. É um mecanismo sobre o qual não se tem controle. Mas, de repente, você percebe pelo visor de uma câmera fotográfica que aquelas coisas, numa fração de segundo, entraram em perfeita harmonia. Então tento fazer a foto naquele momento”. (MASCARO apud PERSICHETTI, 1997, p. 29).

¹⁷ “O fotógrafo francês se auto intitula ‘pescador de imagens’ por conta de sua atitude de espera ser semelhante à de uma pesca: prepara-se uma isca, posiciona-se em um lugar adequado sem se fazer perceber e fica-se à espreita, à espera da fígada. O tempo de espera é longo, enquanto que o tempo de disparo no momento em que a ‘isca é mordida’ deve ser curto”. (SCHNEIDER, 2005, p. 85).



Figura 24: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 124, 125

Provavelmente essa não era a intenção inicial de Tiago Santana, que não tem como manipular a pose do cachorro. Mas ao perceber pelo visor da câmera a entrada do animal no espaço, vislumbra instintivamente a possibilidade de tornar uma fotografia banal numa fotografia singular. E não hesita em incluir essa “circunstância inesperada” na fotografia, que posteriormente é referendada e incorporada ao conjunto de sua obra.

Mas o que à primeira vista é um acaso, na verdade é algo que o fotógrafo espera e está preparado para captar num intervalo ínfimo de tempo. A famosa sentença de Henri Cartier-Bresson (1982, p. 138) sobre o que representa fotografar ilustra essa atitude: “Photographier: c’est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l’organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait. C’est mettre sur la même ligne de mire la tête, l’oeil et le coeur. C’est une façon de vivre”.¹⁸

As *figuras* 25, 26, 27 e 28 dialogam entre si ao introduzir o tema da figura humana em movimento em ambientes estáveis e mostrá-lo de forma instável. “O movimento é velocidade, a velocidade é uma força que concerne a duas entidades: o objeto que se move e o espaço em que ele se move. A sensação que se recebe de um corpo em movimento resulta da percepção

¹⁸ “Fotografar: é num mesmo instante e numa fração de segundo reconhecer um fato e uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração. É um modo de viver”. (Tradução nossa).

do corpo e das coisas que estão paradas no espaço circundante”. (ARGAN, 1990, p. 441). Essa oposição entre animado e inanimado logo acentua a ação de deslocamento do personagem, que na fotografia de Santana é mostrado sem nitidez absoluta.

É o caso do homem que atravessa o campo onde é possível notar cruzes e túmulos, elementos característicos de um cemitério (*figura 25*). O borrado menos acentuado permite ao leitor perceber sua expressão compenetrada, típica de quem está ali para cumprir uma obrigação – reverenciar seus mortos no Dia de Finados. O aspecto fugaz do personagem também remete à sensação de efemeridade. Essa idéia é reforçada pela silhueta do perfil do romeiro, que a luz do sol projeta sobre a parede branca no canto inferior direito da imagem. É o momento decisivo que se instaura na cena.

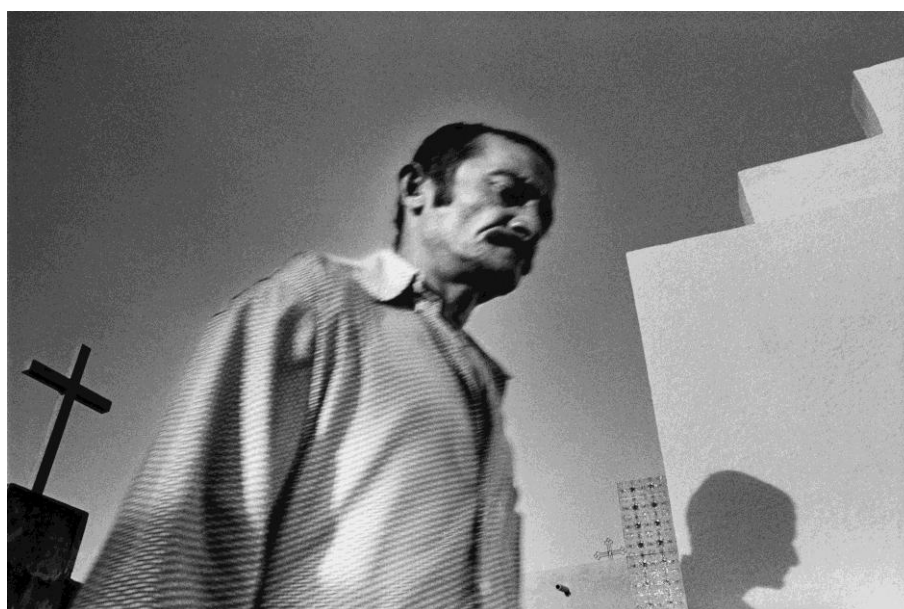


Figura 25: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 44, 45

A fotografia que sugere uma presença fantasmagórica (*figura 26*) é análoga à anterior. A menina caminha e olha para fora do quadro, em direção a um lugar que o espectador não pode visualizar. Santana também realça a noção de transitoriedade ao contrastar um leve borrão do corpo em movimento com a imobilidade dos elementos constitutivos da paisagem, inclusive a geometria das sombras. O ângulo de tomada da cena porém é radicalmente distinto da foto do romeiro, cuja figura de aspecto determinado é valorizada pelo ângulo em *contre-plongée*. Já a menina é mostrada de cima para baixo (*plongée*), o que lhe configura certa fragilidade.

Imagens desse tipo também representam certo caráter evocativo da religiosidade sertaneja presente na obra de Santana (questão que será discutida no fim desta seção).

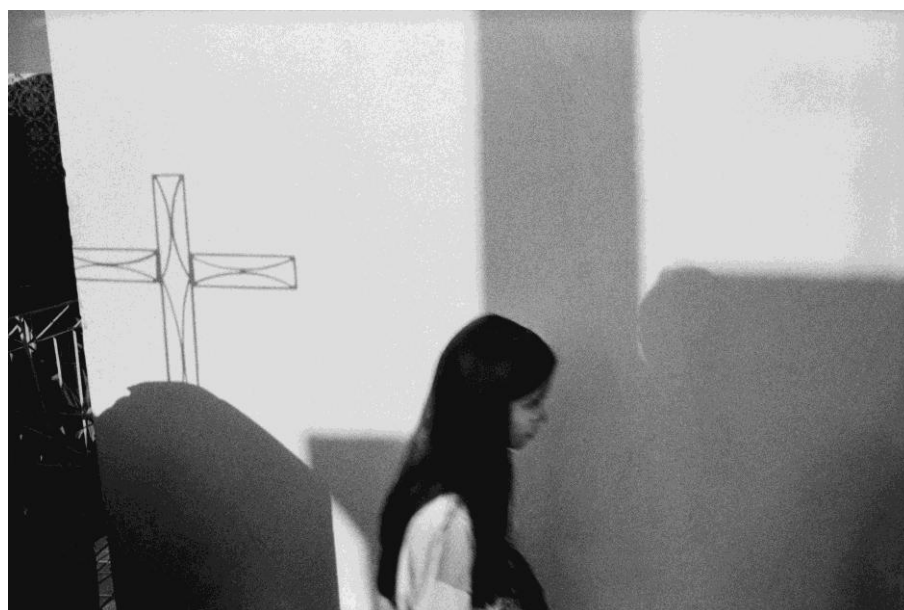


Figura 26: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 38, 39

Em outras fotografias é possível, além do borrado, detectar mais um recurso comum na estilística de Santana: o uso de imagens sacras que parecem ganhar vida e dialogar através do olhar e/ou gesto ora com o espectador, ora com o motivo central da obra. Greice Schneider (2005, p. 94) afirma que a disposição do olhar e o espaço em volta do personagem “vetorializa” a composição, ou seja, “constitui um eixo no percurso de leitura da fotografia”. “O direcionamento do olhar funciona como estratégia de produção de sentido, na medida em que é responsável pela interação (e pelo teor da interação) entre os elementos do quadro. A articulação dos elementos em cena é resultado dessa vetorialização do olhar criando a tensão e dinâmica necessárias a qualquer narrativa”. (SCHNEIDER, 2005, p. 94).

A interação a qual o parágrafo acima se refere é sinalizada, por exemplo, pelo olhar misericordioso de Jesus Cristo voltado para o vulto indistinto que transpõe a paisagem noturna (*figura 27*). O fotógrafo mostra, através da ação configurada pelo olhar, que Cristo, representado numa pintura fixada na traseira de um caminhão, abençoa e está ao lado do romeiro que visita Juazeiro do Norte. O fato de o peregrino ignorar um dado que é oferecido ao espectador – o de que é observado por uma imagem divina – também funciona para situar o leitor numa posição de *voyeur*, de ver sem ser visto.



Figura 27: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp.148, 149

A tática de apresentar um personagem em movimento sob aparência de um borrão e implicá-lo numa rede de olhares que ele parece não ter conhecimento também é vista na fotografia que tem como cenário uma banca que comercializa artigos ligados à fé divina (*figura 28*). A diferença aqui é que o homem é colocado no centro de um conjunto de figuras religiosas, representadas em pequenos quadros, cartões e escapulários. Todas parecem voltadas para o romeiro, ao contrário das pessoas vistas no plano de fundo, interessadas em outros assuntos. O peregrino, a ponto de dar as costas para as figuras religiosas, por sua vez parece atraído por algo que o observador também não tem acesso.

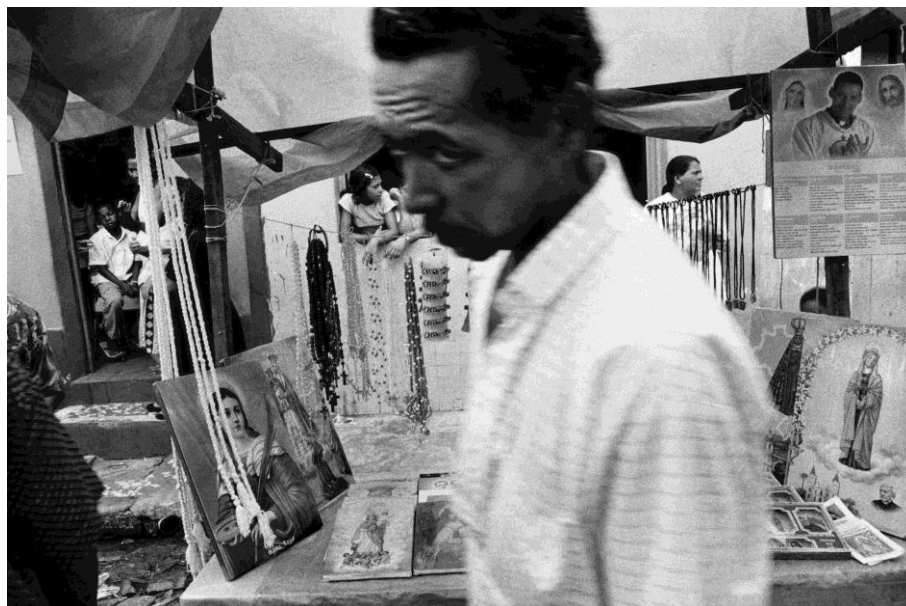


Figura 28: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 94, 95

Na *figura 29*, Santana estabelece uma instigante troca de olhares entre a imagem de padre Cícero que a devota tem nas mãos, o espectador e Cristo, cuja figura está contida num quadro espelhado que, além da própria representação plástica, reflete outras cenas do ambiente e produz uma fusão de imagens com estatuetas de padre Cícero. Padre Cícero, representado no quadro segurado pela mulher e nas estatuetas refletidas no vidro espelhado do Sagrado Coração de Jesus, olha para Cristo. Em contrapartida, o olhar de Cristo, mesmo sem apresentar nitidez absoluta, cria uma espécie de “link visual” com o fruidor da obra, abençoado e convocado a participar da cena.

O resultado é uma fotografia com três fortes pontos de interesse que mobilizam a atenção do receptor: a cabeça da beata, percebida como uma mancha disforme que se curva num gesto de devoção a padre Cícero; o pequeno quadro com a imagem do padre que, voltado para Cristo, faz a ligação entre o mundo dos homens e o reino dos céus; e Cristo, que abençoa o observador. A estratégia de Santana faz do olhar o “pivô subjetivo” da interação entre o fotógrafo, os protagonistas e o observante.

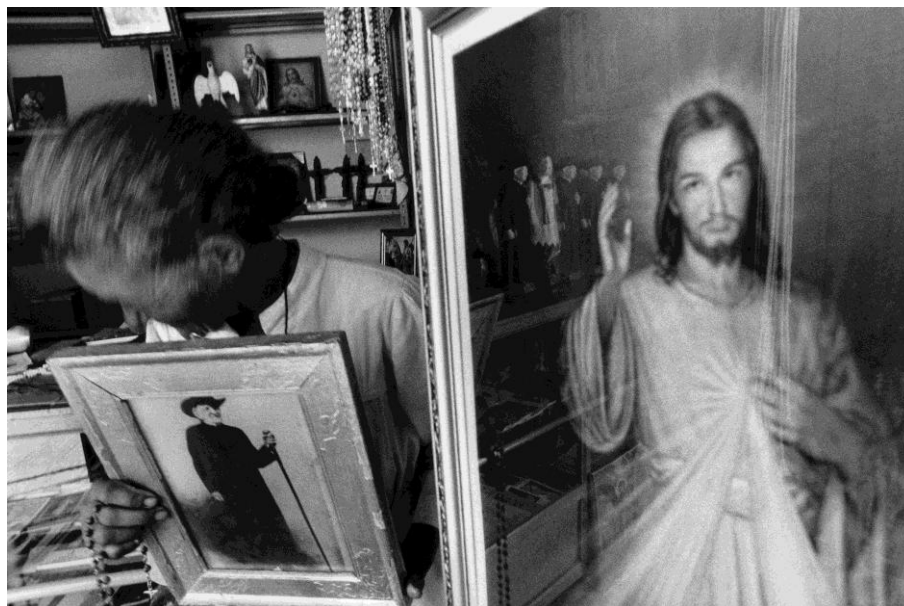


Figura 29: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 40, 41

Frizot (2006, p. 51), ao analisar a sensibilidade geométrica na obra de Cartier-Bresson, explica esse fenômeno da seguinte forma: “When we are in front of a photograph, we participate in the exchanges of gazes. Each person brings their personal experience to it, according to their perceptual capacities and their own emotional penchants for solicitude, confrontation or evasion”.¹⁹ Para Frizot (2006, p. 45), o cruzamento de olhares, suas direções e caminhos constituem uma estrutura equivalente a uma “segunda geometria cheia de significado e emoção”. Nessa “geometria do invisível”, ainda segundo o autor, cada olhar indica mais ou menos o que o motiva e o que o leva para dentro ou para fora da imagem ou na direção do fotógrafo.

The geometry of invisible, imaginary lines is something we imagine quite well because, as unrepentant lookers, we are always party to them, and these lines which we instinctively reconstitute give meaning to the image, give new life to the scene as if we were participating in it. We trace lines between those who are looking within the images, and between them and us, putting ourselves in the place formerly occupied by the photographer, so that the people in the photo are now looking at us. Our presence is mental but it makes us into decoders of the intentions and projections of the others, of the

¹⁹ “Quando estamos diante de uma fotografia, participamos da troca de olhares. Cada indivíduo traz sua experiência pessoal, de acordo com suas capacidades perceptivas e suas quedas emocionais por solicitude, confrontação ou evasão”. (Tradução nossa).

emotions they feel towards – or against – what they are looking at. (FRIZOT, 2006, p. 49).²⁰

2.2.2.2 Instabilidade na estrutura da imagem

Há casos na obra de Tiago Santana em que o efeito de instabilidade se aplica à própria estrutura da imagem. É quando o caráter instável, também geralmente produzido pelo borrão, atinge menos os objetos que se movem que o espaço em que eles se movem. A técnica aqui consiste em movimentar a câmera no mesmo sentido que passam em velocidade os temas da fotografia, destacados pelo artifício do foco seletivo.

Através desse expediente, o fotógrafo visa aproximar o espectador da percepção que se tem ao dirigir rapidamente os olhos para uma paisagem que atravessa seu campo de visão num período muito curto de tempo. Assim é possível imaginar a sensação vertiginosa do vaqueiro que galopa com rapidez em meio à caatinga (*figura 30*). A mente do leitor acompanha o deslocamento do cavaleiro que, paramentado com chapéu e gibão de couro, traje típico que o protege dos espinhos da vegetação, adentra esse universo mítico do sertão. Uma situação que um fotógrafo de tradição moderna provavelmente registraria de forma nítida, cristalizando o instante.

²⁰ A geometria do invisível, linhas imaginárias são coisas que imaginamos muito bem porque, como observadores sem arrependimento, sempre somos parte delas, e essas linhas que nós instintivamente reconstituímos dão significado à imagem, dão nova vida à cena como se estivéssemos participando dela. Traçamos linhas entre aqueles que olham dentro da imagem, e entre eles e nós, nos colocando no lugar anteriormente ocupado pelo fotógrafo, a ponto de que as pessoas na foto agora olham para nós. Nossa presença é mental mas ela nos transforma em decodificadores das intenções e projeções dos outros, das emoções que sentem por – ou contra – o que estão olhando. (Tradução nossa).



Figura 30: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2006, p. 71

A *figura 31* demonstra que Santana repete a estratégia de acompanhar com a câmera o personagem principal. Dessa vez porém é para transmitir ao espectador a idéia da existência de um tempo muito curto de percepção e apreensão do movimento agitado de romeiros a caminho dos lugares de culto em Juazeiro do Norte. Essa sensação é intensificada pelo caráter instável do personagem principal, cujo rosto e o cordão que usa sobre a roupa preta aparecem parcialmente cortados pelas bordas superior e inferior do quadro (o corte abrupto de elementos será tratado na seção seguinte). Além disso, os corpos fragmentados que vêm logo atrás do jovem peregrino estão tremidos, assim como o chão e os galhos secos da vegetação rasteira.



Figura 31: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 106, 108

A estrutura evocatória dessas imagens é próxima da existente nas fotografias do desembarque dos aliados na Normandia durante a Segunda Guerra Mundial (Robert Capa, *figura 32*); do índio yanomani caçando na floresta amazônica (Claudia Andujar, *figura 21*); da girafa na savana africana (Federico Hecht, *figura 23*); e do ritual de candomblé documentado por Christian Cravo (*figura 33*).



Figura 32: sem título, Capa, 1945

Fonte: CAPA, 2000, p. 100



Figura 33: sem título, Cravo, sem data

Fonte: CRAVO, 2000, p. 60

Ao analisar a natureza da instabilidade na obra de Capa, Picado (2005, p. 167) afirma que “o caráter de instantaneidade tem menos relação com as propriedades do aparato técnico do que com a necessidade de infundir na apreciação da imagem toda a ordem de sensações que parece marcar a própria relação do olhar com seus motivos (uma espécie de ‘sinestesia visual’)”. É importante ressaltar porém que a série de Capa difere das fotos arrastadas de Santana sob pelo menos um aspecto: o da intenção. Capa teve que recorrer a tempos relativamente longos de exposição devido às baixas condições de luminosidade do ambiente.²¹ Não é o caso do autor de *Benditos*, que tira proveito das possibilidades técnicas do dispositivo fotográfico a partir de uma opção de estilo.

A título de encerramento desta seção vale a pena voltar a salientar o estratagema de Santana de valorizar a instabilidade, discutida aqui através de imagens borradas, para remeter o leitor à certa transitoriedade dos romeiros que andam por terras distantes à procura de lugares santos. Assim como as fotografias de Hecht (*figura 23*), Capa (*figura 32*) e Andujar (*figura 21*) evocam uma experiência capaz de ser percebida mesmo por quem nunca esteve na África, na guerra ou numa caçada na floresta, Santana oferece ao espectador, mesmo aquele que nunca

²¹ Capa (2000, p. 101) sobre as imagens do “Dia D”: “[...] ainda era muito cedo e bastante escuro para conseguir boas fotos”.

participou de uma romaria, uma experiência mítico-religiosa ao trazer à imaginação o fluxo intenso e frenético dos peregrinos que buscam no interior do Ceará a benção de padre Cícero.

A romaria de Santana portanto tem um caráter mais evocativo do que informativo se comparada às romarias de fotógrafos de tradição modernista, como Sebastião Salgado (*figura 8*). A obra desses fotógrafos, além de comprometida com o circuito noticioso que absorve boa parte da produção documentária do século passado, está caracterizada pela estética moderna da nitidez, claridade e precisão de foco. Já o trabalho de Santana está centrado no desenvolvimento de uma estilística, veículo para transmitir sensação visual em vez de informar ou levantar problemas sociais. Está longe de ser uma reportagem didática, pois segue na contra-corrente do autor moderno, dedicado a ser uma “testemunha ocular” do leitor.

É claro que para perceber uma sensação o observador deve acrescentar, colocar algo de seu na imagem. Frizot (2006, p. 34) afirma que é necessário considerar o “peso cumulativo de experiências visuais e emocionais, que não são imediatamente conscientes”. “We are made up of what we have seen, what we have loved, what has impressed or shocked us, what we have not dared to look at, what we want to see, what we have regretted seeing: an entire complex of *backward glances*, real and imaginary, lived and sometimes dreamed, which constitute an aggregate and a desire”. (FRIZOT, 2006, p. 34).²²

2.2.3 Campo e extra-campo na fotografia de Santana

Este estudo demonstrou na seção anterior que um aspecto da estilística de Tiago Santana se manifesta na instabilidade decorrente de borrões e que sua estratégia para alcançar esse efeito está baseada no contraste entre fixidez e animação, sob forte influência da famosa fórmula de Henri Cartier-Bresson para definir uma boa fotografia: a do encontro do instante com a geometria. A pesquisa agora avança para o exame de outra característica do estilo de Santana: mostrar personagens cortados de modo abrupto pelo limite do quadro.

²² “Somos feitos do que vimos, do que amamos, do que tem nos impressionado ou chocado, do que não ousamos olhar, do que queremos ver, do que lamentamos ter visto: um conjunto complexo de *rápidas olhadas para trás*, real e imaginário, vivido e algumas vezes sonhado, que constitui um conglomerado e um desejo”. (Tradução nossa).

A exemplo das fotografias arrastadas, quase exclusivas de *Benditos*, as imagens de figuras decepadas pela borda do quadro também são mais recorrentes na série sobre as romarias de Juazeiro do Norte. É portanto um aspecto repetitivo que visa funcionar como qualidade estética na condição de que é reconhecido pelo espectador como efeito intencional e não como acidente que inflige a “boa” composição fotográfica.

Nesta seção, a análise da obra de Santana será baseada na percepção de dois modos de construção utilizados pelo autor para solicitar a participação do espectador diante das figuras cortadas pela margem do quadro. No primeiro, nota-se a proposição de um jogo de encaixe, que convida o leitor a montar uma espécie de quebra-cabeça entre o que está visível e o que permanece escondido, fora do campo de visão.

No segundo, os cortes de personagens pela margem do quadro são acompanhados por manchas disformes produzidas pela decisão do documentarista de deixar sem foco as pessoas localizadas próximas da câmera. Sua intenção é fazer com que essas figuras funcionem como uma moldura capaz de chamar a atenção do observador para um elemento localizado no plano de fundo da cena.

Essas estratégias colocam Santana mais uma vez numa posição de antagonista diante de autores modernos que valorizam o ponto de vista tradicional – aquele da câmera frontal à altura dos olhos do operador – e a nitidez do tema. Por fim, vale informar que as idéias de Aumont (1993) sobre enquadramento servirão como reflexão teórica para as análises desenvolvidas nesta seção. Elas serão apresentadas a seguir.

2.2.3.1 Desenquadramento como valor estético

Assim como a escolha de um instante, o corte espacial representa um procedimento importante para o fotógrafo confeccionar suas imagens. É preciso decidir o que deixar visível e o que permanecerá escondido, fora do enquadramento. Para Arlindo Machado (1984, p. 76), essa é a primeira tarefa do operador: “selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada”. Trata-se então de um processo classificatório. O fotógrafo joga no extra-quadro tudo aquilo que não convém enunciar e destaca o detalhe que quer privilegiar.

Numa síntese sobre a origem do termo “enquadramento”, Aumont (1993, p. 153) afirma que essa palavra e o verbo “enquadrar” surgiram com o cinema para designar o “processo mental e material já em atividade na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos”.

Enquadrar é fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e às vezes cristalizá-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmera, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos do cenário: o enquadramento é [...] uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de um “centro absoluto”, o cume da pirâmide, o Olho. (AUMONT, 1993, p. 154).

Ao analisar a imagem cinematográfica, Aumont (1993, p. 154) garante que a relação entre enquadramento e centramento é evidente na maioria dos filmes clássicos, onde “a imagem é construída em torno de um ou dois centros visuais, quase sempre personagens”. Na opinião do autor, isso caracteriza o estilo clássico como essencialmente centrado. No caso desta pesquisa, também possibilita uma associação com a produção modernista discutida anteriormente. Walker Evans (*figura 9*) e Jean Manzon (*figuras 4, 5 e 10*), por exemplo, enquadram seus personagens de modo que ocupem o espaço central da fotografia.

No entanto, Aumont (1993, p. 158) diz que é ainda no século XX que a associação de enquadramento à materialização de um ponto de vista sempre mais ou menos centrado começa a ser questionada por um grupo de artistas, entre eles Edgar Degas, “mestre perfeito do desenquadramento”. Isso faz com que “todo um lado da história das imagens seja caracterizado pela vontade de escapar a esse centramento, de deslocá-lo ou de subvertê-lo”.

Nesse sentido, na opinião de Aumont (1993, p. 158), “o procedimento mais espetacular” é o “desenquadramento”, isto é, “um enquadramento desviante, marcado como tal e que procura distinguir o enquadramento da equivalência automática a um olhar”. Ele explica que o desenquadramento consiste em “esvaziar” o centro do quadro “de todo objeto significativo, em atribuir-lhe porções relativamente insignificantes de representação”.

Além disso, “as bordas do quadro parecem *interromper* a cena representada e deixam ressaltada a sua força cortante”. Ao deslocar as zonas significantes da cena (quase sempre os personagens) para longe do centro, o desenquadramento “acentua correlativamente as bordas

da imagem, e o aspecto destacado, visivelmente arbitrário e deliberado dessa acentuação, insiste no fato de que essas bordas são o que separa a imagem de seu fora-de-moldura”. (AUMONT, 1993, p. 158).

Ainda de acordo com Aumont (1993, p. 159), ao contrário do espectador de cinema, que percebe o desenquadramento como “escandaloso”, uma “anomalia irritante”, o observador de uma imagem fixa, pintura ou fotografia, o aceita como marca de um estilo e aprecia a composição desenquadrada. O desenquadramento logo adquire valor estético (no caso de fotodocumentaristas contemporâneos) ou ideológico (como na obra de Luis Humberto durante a ditadura militar).²³

As idéias de Aumont parecem sintetizar com precisão o procedimento e, sobretudo, o intuito de Tiago Santana ao “decepar as pessoas pelo meio”: caracterizar um estilo e atribuir valor estético a sua obra. Mas antes de examinar as fotografias de Santana com o objetivo de confirmar esta hipótese, vale a pena ressaltar o fato de que a fragmentação das imagens não é exclusividade do campo fotográfico, como o próprio Aumont chamou atenção parágrafos atrás.

Degas é um exemplo de pintor que descarta o centramento para adotar o corte espacial das figuras pelo limite do quadro. Gombrich (2006, pp. 404, 405) informa que, na segunda metade do século XIX, o artista questiona o fato da pintura sempre procurar mostrar uma parte inteira ou relevante de cada figura da cena. “In his portraits, he wanted to bring out the impression of space and of solid forms seen from the most unexpected angles”.²⁴ Gombrich discorre sobre uma das composições pictóricas de Degas, produzida a partir de um ponto de vista acima do palco onde bailarinas descansavam durante um ensaio (*figura 34*).

²³ Para denunciar o governo militar através do fotojornalismo político, Luis Humberto quebra clichês fotográficos que pasteurizavam as imagens nos veículos impressos e produz obras impregnadas pela ideologia libertária da década de 70. Uma de suas fotografias mais famosas, realizada em 1979 durante uma solenidade onde militares e civis formam fila para cumprimentar o general João Figueiredo, mostra as cabeças dos protagonistas cortadas pela margem do quadro, enquanto um enorme vazio toma conta da parte inferior da imagem.

²⁴ “Em seus retratos, ele queria trazer a impressão de espaço e de formas sólidas vistas dos ângulos mais inesperados”. (Tradução nossa).



Figura 34: *Awaiting the cue*, Degas, 1879

Fonte: GOMBRICH, 2006, p. 344

The arrangement could not be more casual in appearance. Of some of the dancers we see only the legs, of some only the body. Only one figure is seen complete, and that in a posture which is intricate and difficult to read. We see her from above, her head bent forward, her left hand clasping her ankle, in a state of deliberate relaxation. There is no story in Degas's pictures. He was not interested in the ballerinas because they were pretty girls. He did not seem to care for their moods. He looked at them with the dispassionate objectivity with which the impressionists looked at the landscape around them. What mattered to him was the interplay of light and shade on the human form, and the way in which he could suggest movement or space. (GOMBRICH, 2006, pp. 404, 405).²⁵

²⁵ O arranjo não poderia ser mais casual em aparência. De algumas dançarinas vemos apenas as pernas, de outras apenas o corpo. Apenas uma figura é vista completa, mesmo assim numa postura intrincada e difícil de ler. Nós a vemos do alto, com a cabeça inclinada para frente, sua mão esquerda apertando o tornozelo, num estado de deliberado relaxamento. Não há história nas pinturas de Degas. Ele não estava interessado nas bailarinas porque elas eram meninas bonitas. Ele parece não se importar com seus humores. Ele olhava para elas com a mesma objetividade imparcial que os impressionistas olhavam para a paisagem em volta. O que importava para ele era a interação de luz e sombra na forma humana, e o modo como poderia sugerir movimento ou espaço. (Tradução nossa).

2.2.3.2 Fotografia para montar um quebra-cabeça

A primeira forma de analisar as fotografias de Tiago Santana cortadas pelo limite do campo é encará-las como um jogo de quebra-cabeça. É o que será feito a seguir com três obras retiradas de *Benditos*, que mostram personagens deslocados para fora do centro do quadro, cujas bordas parecem interromper a cena documentada. Exatamente o artifício de desenquadramento tornado explícito anteriormente por Aumont (1993).

A primeira imagem mostra um dorso masculino meio de perfil, com ênfase no ombro esquerdo, muito próximo da câmera (*figura 35*). O enquadramento decepa parte da cabeça e das pernas, do joelho para baixo. No plano de fundo percebe-se outro corpo também cortado pela margem do quadro. Mas só é possível visualizar parte das pernas, plantadas sobre o que parece ser uma mancha d'água no chão.

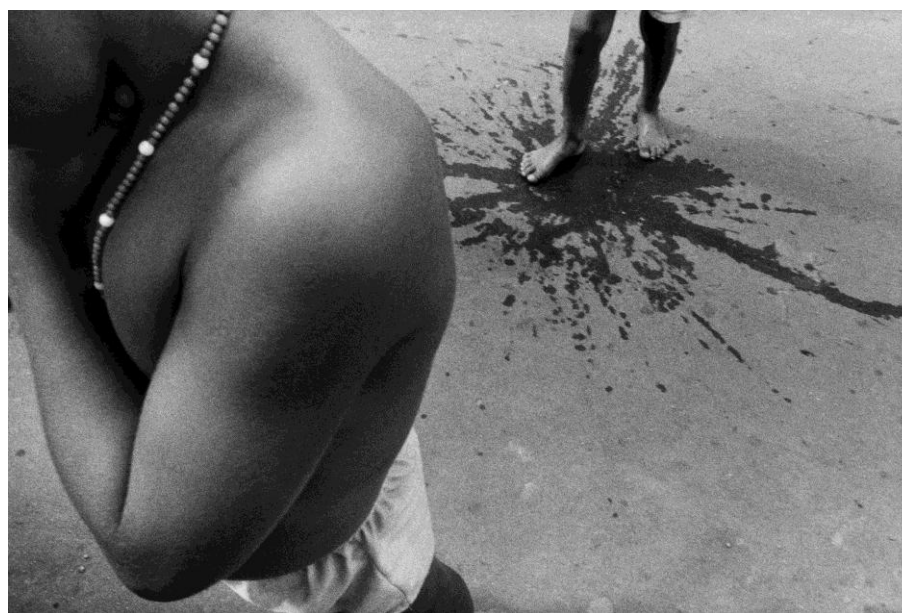


Figura 35: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 18, 19

O leitor então é convidado a unir as pernas sem tronco ao tronco sem pernas. Mesmo assim continuaria faltando uma peça – a cabeça do sujeito. Essas áreas descontínuas, postas em confronto na mesma cena, exigem do observador procedimentos de leitura mais complexos em contraponto à transparência da temática moderna. Santana, em vez de reproduzir o mundo da forma mais fiel possível, parece querer construir a representação de algo a partir de uma visão fragmentada.

À primeira vista, o enquadramento da *figura 36* também parece desorientado, casual, errado. Fotografadas num ângulo inusitado, nenhuma das duas figuras é vista completa, o que torna difícil identificá-las até mesmo em relação ao sexo e à idade. O espectador de novo é instado a combinar as “peças” que se encontram separadas a fim de formar as figuras. Parece possível juntar a parte superior de uma cabeça que se encontra no canto direito inferior da imagem à testa cortada do personagem à esquerda do quadro, cujo olhar denuncia a presença do autor/observador.



Figura 36: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 24, 25

Mas ao fazer essa associação o leitor cai numa armadilha e constrói, a exemplo da figura anterior, uma espécie de criatura monstruosa, um “Frankenstein” originado de distintas partes não de cadáveres, mas de romeiros. Esse procedimento combinatório proposto pelo fotógrafo também reforça a idéia de que ele está mais interessado em utilizar formas humanas para produzir certa estranheza, provocar um tipo de inquietação no espectador do que em investigar implicações antropológicas intrínsecas às festas religiosas de Juazeiro do Norte.

Neste momento torna-se notório o contraste com autores alinhados ao documental moderno, entre eles Jean Manzon (*figuras 4, 5 e 10*), Pierre Verger (*figuras 11 e 12*) e Sebastião Salgado (*figuras 16 e 40*). Como demonstrado no capítulo anterior, Manzon, Salgado e Verger, sem deixar de imprimir uma assinatura às suas obras, recorrem à força da expressão facial para destacar, valorizar e dignificar o retratado. Na fotografia de Santana, a temática

humana também está presente, mas é secundária. A identidade da pessoa fotografada, por exemplo, só é parcialmente revelada ao receptor.

Contraditoriamente, ele recorre ao artifício da pose, de certa forma comum na produção modernista, para construir parte de suas imagens fragmentadas. Embora seus olhos pareçam duas pequenas tarjas negras, a mulher que estabelece um contato visual direto com o fotógrafo exemplifica esse dado (*figura 37*). A pose é frontal, mas Santana não coloca tudo no quadro. O rosto da modelo sofre um corte pouco acima da boca. E dessa forma o autor propõe mais um vez um procedimento combinatório ainda mais estranho.

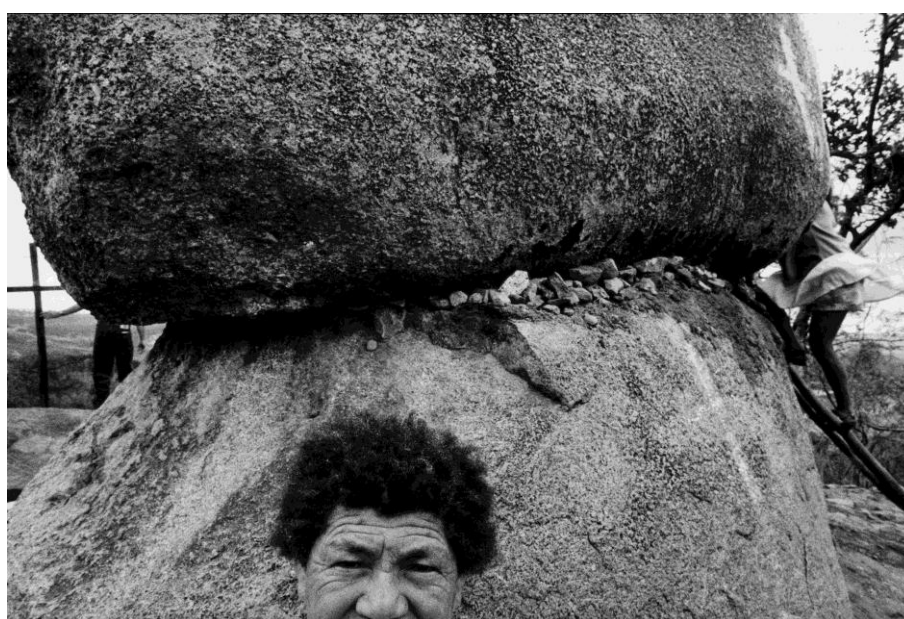


Figura 37: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 66, 67

A solução para o quebra-cabeça agora é unir mentalmente a cabeça cortada da mulher à parte superior do bloco de pedra que domina quase toda a imagem. Ao mesmo tempo é possível estabelecer outra relação entre a pedra e a mulher, caracterizada pela gradação tonal de alguns elementos. O cabelo está para a parte de cima, assim como o que é visível do rosto está para a parte de baixo da pedra. A rocha também oculta parcialmente mais dois personagens que aparecem no plano de fundo. O que sobe uma escada tem cabeça e parte do tronco encobertos, do outro que está ao lado de uma cruz sobram à vista partes das pernas e dos braços.

2.2.3.3 O ‘homem-moldura’ na obra de Santana

Além de levar o espectador a realizar “colagens” com a figura humana, os cortes de personagens pela margem do quadro às vezes são acompanhados por manchas disformes produzidas pela decisão de Tiago Santana deixar sem foco pessoas próximas da câmera. A intenção é fazer com que essas figuras atuem como uma moldura capaz de chamar a atenção do observador para um elemento localizado no plano de fundo da cena. A segunda forma de analisar fotografias nesta seção está baseada neste sistema: fragmentar, desfocar e usar o homem como moldura (*figuras* 38, 39, 41 e 42).



Figura 38: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2006, p. 111

Na *figura 38*, por exemplo, a identidade do sertanejo está apagada – levando a crer mais uma vez que Santana ignora os cânones das figuras típicas regionais presentes na fotografia modernista – vide Jean Manzon (*figuras* 4, 5 e 10) e Pierre Verger (*figura* 11). O assunto principal não é o homem envelhecido que surge desfocado, cortado e cobrindo toda a lateral direita da foto, mas o cachorro, que também parece velho e curvado. É portanto para o animal (localizado na zona focada no centro da imagem) que converge a atenção do leitor. Isso se explica pelo fato do desfoque representar, na avaliação de Machado (1984, p. 32), “desmaterialização dos corpos e dissolução da imagem figurativa numa mancha amorfa, que é bem o contrário de uma representação ‘objetiva’”.

Na *figura 39*, o rosto humano, que deveria ser dado à visão, é de novo desfocado, enquanto a zona de nitidez alcança o fundo da cena onde se encontra a estátua de padre Cícero, cujas linhas verticais da bengala e o caminho formado pelos botões levam à face da imagem que simboliza a fé dos romeiros de Juazeiro do Norte. Mas o olhar oblíquo do jovem aponta para uma direção distinta daquela indicada pelo padre. Como se estivesse inclinado a não trilhar o caminho apontado pelo divino. O espectador porém não tem acesso a que (ou a quem) se destinam esses olhares.

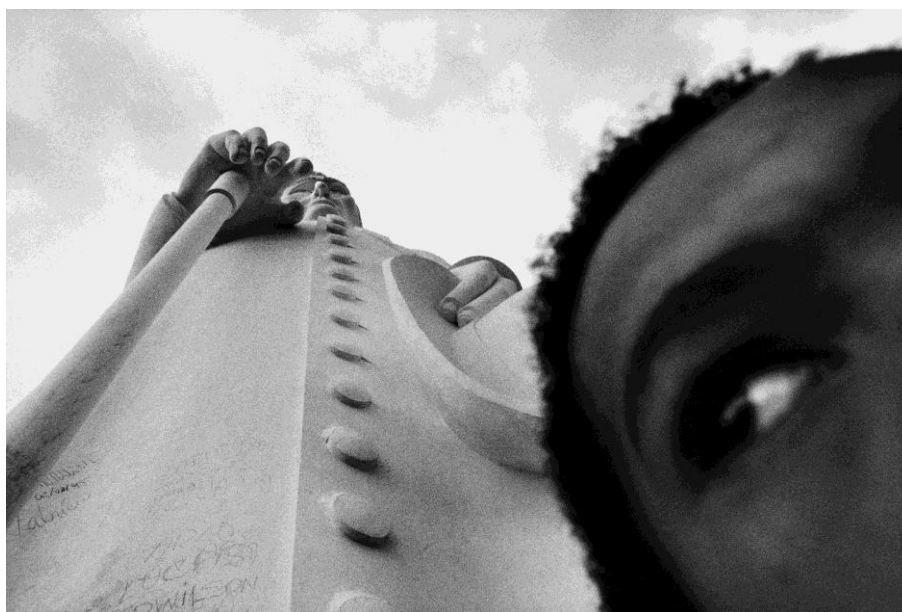


Figura 39: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 136, 137

Santana ainda contraria a tradição da boa técnica fotográfica ao focar o objeto mais distante em vez do mais próximo. Reconhecido pelo rigor técnico de suas fotografias de paisagens naturais e parques florestais americanos, Ansel Adams (2000, p. 66) afirma que “se o foco crítico tiver de ser sacrificado em algum ponto, se deve dar preferência a focalizar os objetos próximos à custa dos mais distantes. Uma [...] falta de nitidez no primeiro plano é mais incômoda do que em partes mais distantes de uma cena”.

Sebastião Salgado retrata trabalhadores de uma mina de carvão na Índia de acordo com a tradição moderna (*figura 40*). Ele coloca o foco seletivo no mineiro que ocupa o primeiro plano. A pequena profundidade de campo faz com que este tenha ainda mais destaque que os outros dois, que à medida que se distanciam do fotógrafo se tornam menos nítidos. A mesma

estratégia – focar o primeiro plano e deixar o fundo sem nitidez – é vista no retrato de um índio kayapó produzido por José Medeiros (*figura 6*).



Figura 40: Mina de carvão em Dhanbad, Salgado, 1989

Fonte: SALGADO, 1997a, p. 89

A intensidade do efeito de desfoque do homem enquadrado meio de costas meio de perfil (*figura 41*) se aproxima do da fotografia de Salgado: ele está menos desfocado que personagens das *figuras 38 e 39*. No entanto, transmite a mesma sensação de anormalidade presente em outras figuras da série analisada nesta seção. O efeito bizarro se deve ao uso da grande angular que, entre outras características, exagera as proporções do objeto posto no primeiro plano. Assim mesmo a função do homem, que ocupa mais da metade da fotografia, é guiar o olhar do leitor até a beata localizada no plano de fundo.



Figura 41: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 100, 101

O objetivo de Santana é o mesmo na *figura 42*: criar uma moldura para levar o olhar do observador até a romeira no segundo plano da fotografia. Mas em vez de uma cabeça decepada, o fotógrafo utiliza como moldura um par de pés. O estranhamento se deve ao uso da grande angular e ao fato da câmera estar extremamente próxima do primeiro plano, o que aumenta o grau de distorção da perspectiva e conseqüentemente intensifica a aberração óptica.²⁶

²⁶ Parte da experiência estética presente no trabalho de Santana se deve à técnica aplicada no momento da captação da imagem. Ele utiliza uma câmera de 35 mm, considerada uma extensão direta da visão em relação à cena, equipada geralmente com uma grande angular. Essa objetiva possibilita abranger uma área maior da cena do que a obtida com uma lente normal, por exemplo. Através da angular, as coisas parecem mais distantes e menores. É tradicionalmente usada para se fotografar paisagens amplas ou em situações nas quais espaços limitados impossibilitam abranger a área desejada da cena com uma objetiva normal (ADAMS, 2000, p. 72). Não é o caso de Santana, que subverte a forma convencional de utilização da grande angular ao explorar uma aparente distorção da perspectiva que, na verdade, é causada mais pela proximidade do fotógrafo em relação ao tema e do que pela lente. Um objeto parece maior quando está perto da objetiva (ou de nossos olhos) do que ao ser visto à distância. Como a angular focaliza objetos muito próximos, a distorção plástica se torna muito evidente. Santana portanto intensifica o grau de aberração ao se aproximar radicalmente do objeto fotografado.



Figura 42: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 26, 27

Além disso, a fotografia apresenta um caráter ambíguo. Parece muito difícil afirmar com certeza absoluta que os pés são de fato da figura que aparece no plano de fundo. Diante de uma fotografia como esta, o leitor fica pasmo com a imprecisão da informação. A ambigüidade fotográfica será discutida com maior profundidade na última seção deste capítulo.

A *figura 43* também apresenta um inusitado ângulo de visão, embora nada seja mostrado fora de foco ou num tamanho exagerado. Fragmentos de um braço e de uma mão surgem nas laterais da foto. Três planos sobrepostos ocupam o centro da fotografia, criando uma fusão de imagens: uma cabeleira no primeiro plano encobre parte do rosto de uma mulher e o corpo de um homem, cuja identidade é negada pelo corte pouco abaixo dos olhos pela beira superior do quadro.

O homem irrompe para fora do quadro, mas para um ponto onde o espectador não tem acesso. Fragmentadas, as cinco figuras são desprovidas de identidade. Mas como já deve ter ficado claro, Santana não se importa com o fato da pessoa ser ou não reconhecida na foto. Ele ainda registra a cena de um lugar que não privilegia nenhum elemento. A composição não manifesta sentido, parece desorganizada e produz estranhamento no espectador. Afinal, parece que nada está dado a ver.



Figura 43: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 90, 91

Assim como a imagem arrastada, a figura desfocada e cortada pela margem do quadro não é um recurso usado exclusivamente por Santana. Outros documentaristas contemporâneos se valem desse artifício com propósito estilístico. Alguns inclusive apresentam enquadramento ainda mais radical que o de Santana. É o caso de Celso Oliveira ao degolar a cabeça do homem, cuja posição do corpo e o gesto das mãos remetem para uma ação que se completa fora do campo de visão do espectador (*figura 44*). Além disso, o fotógrafo desequilibra a imagem ao concentrar quase toda a composição apenas no lado direito do quadro. Isso colabora para levar o observador a perfazer imaginariamente o prolongamento desse espaço limitado pelas bordas do quadro.



Figura 44: sem título, Oliveira, sem data

Fonte: OLIVEIRA, 2007, p. 32

Aqui é possível responder parcialmente à pergunta formulada na introdução desta dissertação sobre por que cortar o personagem pelo limite do quadro se é tão simples fazer um pequeno movimento com a câmera para mostrá-lo por inteiro. Ora, para Santana excluir deliberadamente do quadro parte do personagem significa escapar à clássica representação objetiva e fazer o observador acreditar que a cena prossegue para além das bordas do quadro.

Logo, o recorte das figuras pela margem do quadro não é inocente nem gratuito na obra do fotógrafo. Assim como Degas não estava interessado nas bailarinas porque eram bonitas ou elegantes, Santana não está preocupado em primeiro lugar com a mística dos romeiros à procura de milagres ou do sertanejo obrigado a conviver com a secura do sertão. A pesquisa de ambos está centrada no desenvolvimento de novas formas de visão, de uma estilística.

2.2.4 Imagens refletidas

O terceiro aspecto a ser analisado na obra de Tiago Santana será a fotografia onde aparecem pessoas refletidas em superfícies como espelhos, quadros e vitrines. Se as imagens arrastadas e cortadas pelo limite do quadro são quase exclusivas da série *Benditos*, as que apresentam

personagens em superfícies reflexivas caracterizam uma recorrência na obra do fotógrafo contida nos três livros utilizados nesta pesquisa²⁷.

Essa estratégia do documentarista indica pelo menos dois caminhos para análise: rigor na composição e ambigüidade – outro caminho possível seria a referência que as figuras mostradas a partir de reflexos fazem ao extra-campo. Esse artifício porém foi discutido na seção anterior a partir do corte abrupto de personagens pelo limite do quadro. Mas eventualmente será retomado aqui para complementar alguma análise.

Como será possível verificar mais adiante, a rigorosa composição que o fotógrafo utiliza para organizar os elementos no quadro indica uma clara intervenção na montagem da cena. Com isso, ele se alinha à obra de Jean Manzon (*figuras* 4, 5 e 10), que valoriza a fotografia posada e estática. Simultaneamente há uma corrente modernista na produção brasileira, a de José Medeiros (*figuras* 14 e 15), que recusa esse tipo de artifício ao preferir o instantâneo fotográfico.

Já o caráter ambíguo notado nas imagens onde aparecem pessoas refletidas em superfícies espelhadas contrasta com a transparência do tema na produção dos autores que nesta pesquisa representam a fotografia documental moderna brasileira – Manzon, Medeiros, Pierre Verger (*figuras* 11 e 12) e Sebastião Salgado (*figuras* 8, 16, 40 e 52). Enquanto na fotografia dos quatro nota-se a recusa pelas formas confusas, na de Santana muitas vezes é difícil reconhecer imediatamente o assunto. O documentarista contemporâneo suscita dúvidas e deixa o observador à mercê de sua ambigüidade.

2.2.4.1 Rigor na composição

Se algumas fotografias arrastadas (*figuras* 30 e 31) e cortadas (*figura* 43) podem ser interpretadas pelo espectador menos atento como descuidadas, rápidas ou meros acidentes, a imagem abaixo (*figura* 45) não deixa dúvidas: nela nada é por acaso, tudo é meticulosamente arquitetado pelo fotógrafo. Numa rigorosa composição, Tiago Santana mostra no primeiro

²⁷ *Benditos* (2000), *Brasil sem fronteiras* (2001) e *O chão de Graciliano* (2006).

plano o perfil de um sertanejo cujo olhar está voltado para um ponto fora do campo de visão do leitor. Um truque de perspectiva porém dá impressão de que ele olha para uma mulher refletida num pequeno espelho colocado numa das paredes do fundo da sala, praticamente à mesma altura de seus olhos.



Figura 45: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2006, p. 107

A figura feminina, que aparece de perfil mas com a cabeça decepada pelo limite do espelho, parece encarar o homem. O reflexo da mulher ainda revela de forma indireta que há uma outra pessoa dentro da casa além do autor, do homem e do menino no canto inferior direito da fotografia. O que também chama atenção nessa figura são seus olhos estranhamente cerrados que apontam para o extra-campo, porém em direção oposta à do homem, mostrado levemente fora de foco. Acima de todos, a imagem do Imaculado Coração de Maria, presa à parede de tijolos, se inclina como que para oferecer proteção divina às pessoas. O leitor, numa posição de *voyeur*, é excluído desse jogo de olhares.

A partir das idéias de Frizot (2006) sobre o olhar na “fotografia filmica”, é possível perceber Santana como um diretor que determina a postura e o posicionamento de cada ator num *set* de filmagem, proibidos de olhar para a câmera.

The reciprocal behaviours of the protagonists are “arranged”, organised in view of defined meanings; they are in a certain way programmed to be what they appear to be, they are “predicted” and not “unpredictable”. On a film set, the unpredictable actor would be dismissed, or made to start over again

to align himself with what has been planned. And that comes out in the gestures, the individual postures, the geometric arrangements of the groups and essentially, the network of internal gazes which, exceptionally, will be addressed to the camera. (FRIZOT, 2006, p. 57).²⁸

Declaradamente armada,²⁹ a cena então demonstra cumplicidade entre fotógrafo e fotografados. Santana deixa seus personagens conscientes e ligados ao ato do qual participam. Essa é uma estratégia comum na obra de outros documentaristas contemporâneos. Elza Lima, por exemplo, não apenas solicita que as pessoas posem para a câmera mas que insiram explicitamente elementos capazes de transformar visualmente uma paisagem aparentemente pouco atraente. É o caso da fotografia que mostra um menino deitado na areia do rio Trombetas, no Pará (*figura 46*). As laterais do cenário são invadidas pelas mãos de dois personagens, cujas identidades o observador desconhece. Enquanto o da direita segura um peixe, o da esquerda exhibe uma borboleta. Colocados próximos à fotógrafa, esses pequenos animais ganham importância ao mesmo tempo em que emolduram a figura humana. Pela estranheza que garante à cena, a presença inusitada do peixe e da borboleta disputa com o rapaz a atenção do espectador.

²⁸ Os comportamentos recíprocos dos protagonistas são “arranjados”, organizados em vista de significados definidos. De um certo modo, estão programados para ser o que aparentam ser, eles são “previsíveis” e não “imprevisíveis”. Num *set* de filmagem, o ator imprevisível seria demitido, ou levado a começar de novo para alinhar-se com o que havia sido planejado. E isso se revela nos gestos, nas posturas individuais, nos arranjos geométricos dos grupos e essencialmente na rede de olhares internos que, excepcionalmente, serão endereçados à câmera. (Tradução nossa).

²⁹ “‘Armar’ uma fotografia no vocabulário jornalístico é a arrumação de uma situação para a fotografia, em detrimento do instantâneo, rejeitada pelos que acreditam que a máquina fotográfica não deve intervir na realidade”. (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 183).



Figura 46: sem título, Lima, sem data

Fonte: SANTANA et al., 2001, pp. 26, 27

Essas imagens fabricadas permitem uma associação imediata com autores modernos para quem a pose é de suprema importância, entre eles Jean Manzon (*figuras 4, 5 e 10*). Ao discorrer sobre o método de trabalho do repórter-fotográfico de *O Cruzeiro*, Peregrino parece falar de autores contemporâneos como Elza e Santana.

Em termos de linguagem, o que se pode caracterizar como aspectos mais específicos é referente à estrutura formal que caracteriza as suas imagens, onde pode se destacar uma composição bem marcada e um tratamento especial bem cuidado pela organização premeditada dos elementos que se inserem dentro do espaço da representação. Os objetos e os personagens estão condicionados a aquilo que o fotógrafo assume como sendo sua visão do mundo. (PEREGRINO, 1991, p. 94).

A diferença é que Manzon adota estilo clássico, como o dos fotógrafos da Farm Security Administration – frontalidade, nitidez e luminosidade –, enquanto documentaristas do nosso tempo exploram ângulos pouco convencionais e recusam o tom épico das figuras típicas regionais retratadas pelo repórter-fotográfico de *O Cruzeiro*. Santana apresenta um homem que, sem foco e com um pedaço da cabeça cortada pelo limite superior do quadro, ocupa boa parte do primeiro plano da lateral direita de uma fotografia da série *Benditos* (*figura 47*). Além do personagem, um braço em silhueta do lado esquerdo da imagem contribui para emoldurar uma área no centro do retângulo.



Figura 47: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 22, 23

Nesse espaço, um espelho de moldura negra reflete a imagem de outro homem, provavelmente o mesmo do braço sombreado, enquadrado da altura das sobrancelhas até o peito e que devolve o olhar para o espectador. Santana repete o mesmo molde da *figura 45* ao inserir com precisão o rosto de um personagem num pequeno espelho pendurado na parede do fundo da cena.

Aqui porém a iluminação precária e a sujeira no espelho acentuam a falta de transparência do tema, exigindo maior esforço do receptor na leitura da imagem. Além disso, certa penumbra instaura uma atmosfera sombria na imagem. Nota-se nesse ponto mais uma oposição ao projeto moderno de valorização da claridade, como visto no capítulo anterior através da obra de Pierre Verger (*figura 12*).

Abaixo, Santana põe o reflexo de outra figura humana num espelho ao enquadrar e duplicar uma beata por meio do retrovisor lateral de um caminhão, estacionado diante de um horizonte aberto (*figura 48*). Ele utiliza elementos presentes no quadro geral para fracionar o espaço da fotografia. A janela do caminhão passa a funcionar como um segundo quadro que apresenta a mulher, curiosamente voltada para o fundo do veículo. O espelho retrovisor é um terceiro quadro que, como num eco visual, reflete a figura que está dentro do carro.



Figura 48: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2000, pp. 140, 141

Partes do caminhão estabelecem uma conexão entre esses quadros menores, que formam uma espécie de confinamento visual no primeiro plano. Os espaços reservados para a mulher-real e para a mulher-reflexo são restritos, sombreados e limitados a pequenas áreas. A figura é mostrada de perfil, de cabeça baixa, e não responde ao olhar do leitor, ao contrário da fotografia anterior. Há portanto um contraste com o horizonte que atravessa o plano de fundo. A paisagem natural sugere amplitude, clareza e liberdade.

Santana convoca ainda o leitor a participar de um pingue-pongue visual a partir dos quadros que mostram dois ângulos da mesma mulher, que travam uma relação entre si. A mulher-real, que está no lado esquerdo da fotografia, é vista através do vidro do caminhão. A mulher-reflexo é apresentada no espelho como uma duplicação da imagem da primeira. Mas o suporte da mulher-reflexo interfere no aspecto da mulher-real. O espelho produz imagens sobre o vidro do carro – uma estreita faixa preta em diagonal e uma sombra escura – que afetam a leitura do rosto da mulher-real. A mulher-reflexo, por outro lado, só existe porque é um reflexo da mulher-real sem a projeção de sombras. A existência de uma está diretamente relacionada à existência da outra.

Para encerrar a discussão sobre a habilidade compositiva de Santana a partir de superfícies espelhadas, é possível considerar que nas *figuras* 45, 47 e 48 esses elementos equivalem a *schematas* – pontos de partida do vocabulário do artista, segundo Gombrich (2007, p. 155).

Numa alusão ao processo do “desenhista treinado”³⁰ que o autor apresenta em *Arte e ilusão*, o fotógrafo utiliza espelhos como *schematas* que ele mesmo modifica passo a passo até que se adéqüem ao que deseja representar.

Se por um lado esse sistema de trabalho, que deixa pouco espaço para o imprevisível, se aproxima da fotografia modernista através de um Manzon, por outro caracteriza um contraste radical em comparação à linha moderna que prega a não intervenção, particularmente a de Henri Cartier-Bresson e seu momento decisivo (*figura 13*). O método de Cartier-Bresson exige do operador concentração total para pressionar o obturador no exato instante em que se dá o encontro fugaz entre elementos fugidios e a geometria do cenário – esse aspecto foi tratado com maior detalhamento no item 2.2.2 (*Instabilidade da imagem*).

Sob esse prisma, também é possível notar a questão do tempo na pose fotográfica, onde aparentemente nada acontece ou converge para um clímax visual. Ao tratar da relação entre o retratista e sua clientela após o advento das técnicas do instantâneo no final do século XIX, que libera o modelo dos longos tempos de exposição e da rigidez absoluta necessária durante os primeiros tempos da fotografia, Lissovsky afirma que passa a existir uma negociação prévia a respeito dos elementos compositivos – fundos pintados, peças de mobiliário e decoração – que devem ou não ser mostrados. “O tempo que se despende entre eles, agora, é o de uma negociação em torno da imagem. Não é mais o intervalo por onde uma experiência se infiltra, mas o transcurso necessário à conformação de um contrato [que visa estabelecer as bases sobre como o retratado deseja aparecer na fotografia]”. (LISSOVSKY, 2008, p. 47).

2.2.4.2 O problema da ambigüidade

A outra maneira aqui proposta para discutir as obras de Tiago Santana onde aparecem pessoas em superfícies espelhadas está relacionada à ambigüidade presente nessas imagens. Essa

³⁰ “O desenhista treinado adquire uma grande quantidade de *schemata* com a qual pode produzir rapidamente, no papel, o esquema de um animal, de uma flor, de uma casa. Isso lhe serve de apoio para a representação das imagens da sua memória, e ele vai modificando gradualmente o esquema até que corresponda àquilo que deseja expressar”. (GOMBRICH, 2007, p. 160).

característica será apresentada através de fotografias que à primeira vista não se compreendem bem devido a aspectos confusos, obscuros. Empregar ambigüidades faz parte da estratégia do fotógrafo para convocar a participação do observador. Ao tornar precária a inteligibilidade dos motivos, o autor convida o espectador a demorar-se mais no processo de decodificação da imagem, pois exige dele um esforço consciente e deliberado para que o espaço registrado pela câmera apareça como um lugar organizado de forma coerente.

É o caso da *figura 49*, confusa ao primeiro olhar. Se iniciar naturalmente a leitura da fotografia pelo lado esquerdo, o observador se depara com a imagem de um homem diante de um campo retangular banhado por uma luz dura e violenta, típica do sertão. A leitura torna-se mais difícil porque a parte inferior do espaço onde se localiza o personagem está desfocada, obscura, ininteligível. O leitor não compreende bem o motivo localizado no primeiro plano. A confusão se torna maior na medida que os dois – o homem e a mancha disforme – parecem estar no mesmo plano, o que tecnicamente os colocaria na mesma zona de foco.



Figura 49: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2006, p. 59

O estratagema na verdade está no fato de Santana focar na superfície do espelho que reflete a estampa do homem e assim incluí-lo indiretamente na imagem. O espelho está tão próximo do fotógrafo que nem mesmo a enorme profundidade de campo que a fotografia contém é capaz de apresentá-lo com nitidez. Também sem nitidez está o rosto da menina que se contrapõe à figura masculina. A imagem ainda se desdobra em diversas figuras geométricas: o espelho, o

portal que o homem atravessa, a coluna de alvenaria que divide o cenário ao meio e as paredes localizadas atrás da garota. No entanto, é a superfície espelhada que faz desencadear a sensação de ambigüidade. Além disso, exemplifica como, nas palavras de Gombrich (2007, p. 229), “um detalhe bem pequeno de um quadro pode ser infinitamente ambíguo”.³¹

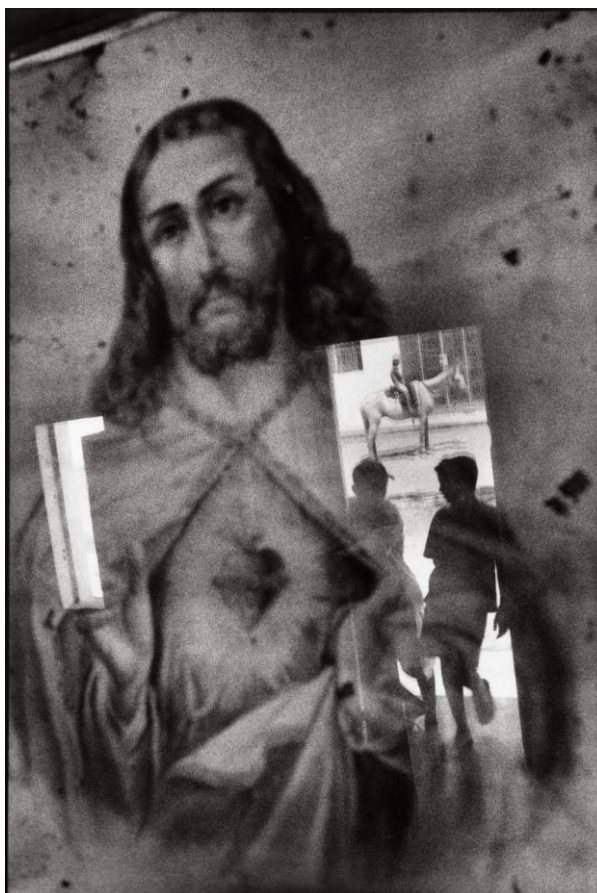


Figura 50: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA, 2006, p. 61

Na *figura 50*, Santana dá as costas para as pessoas que lhe servem de modelos, mas indiretamente as torna visíveis ao aproximar a câmera de um quadro espelhado que reflete a representação do Sagrado Coração de Jesus. Nota-se, através de uma fusão de imagens, três meninos – dois colocados sob o portal de entrada da casa e outro mais atrás montado num

³¹ Gombrich faz essa afirmação ao propor que o leitor isole a mão de um índio pintado por Catlin para perceber como ela parecerá mutilada.

cavalo, fora do espaço onde está o fotógrafo. Embora de forma menos evidente que na fotografia anterior, aqui também parece existir um acordo entre retratista e modelos.

Cada um desses elementos, que na visão tradicional se estruturariam em primeiro plano e plano de fundo, se imbricam de tal forma que criam uma perturbação no leitor, exacerbada pelo enquadramento oblíquo. Além disso nada nessa imagem, que se assemelha a uma colagem, tem nitidez absoluta. Jesus aparece levemente sem foco, os meninos sob o portal são silhuetas e o terceiro garoto e o cavalo, únicos a receber diretamente a luz do sol, surgem um pouco tremidos e em tamanhos ainda mais reduzidos, o que impede o leitor de reconhecê-los.



Figura 51: sem título, Santana, sem data

Fonte: SANTANA et al., 2001, pp. 108, 109

Ao contrário de situações anteriores onde controla os personagens retratados, Santana se coloca na posição de *voyeur* para registrar o que aparenta ser a funcionária de uma repartição que presta atendimento a um cidadão (*figura 51*). Ele faz isso ao desdobrar o espaço pictórico focalizando os modelos e seus duplos através do reflexo de uma vitrine onde há animais empalhados. Além da ressonância visual, se repete novamente uma fusão de imagens. O reflexo da figura masculina, por exemplo, se mistura aos animais empalhados e a outros reflexos de elementos localizados fora (ou parcialmente fora) do quadro. O artifício da ambigüidade mais uma vez confunde o observador.

Também opõe o trabalho de Santana à produção de tradição modernista, marcada pela imagem não-ambígua e facilmente legível do mundo visível. Ao observar a fotografia de

Sebastião Salgado que mostra uma criança nua sendo pesada num campo de alimentação no Mali (*figura 52*), o leitor compreende imediatamente que a figura humana é, obviamente, central e caracteriza o assunto da obra. O que a mensagem fotográfica sugere ao espectador também é cristalino: fome, fraqueza, pobreza. Esse exemplo reforça a idéia desenvolvida no primeiro capítulo de que os modernistas se preocupam em primeiro lugar com o tema, sem negligenciar valores estéticos.



Figura 52: Criança sendo pesada, Salgado, 1985

Fonte: SALGADO, 1997a, p. 49

Enquanto falta afinidade com autores modernos no quesito ambigüidade, Santana se equipara a colegas contemporâneos que têm apreço pelas paisagens desprovidas de reconhecimento imediato. Celso Oliveira de novo demonstra pertencer ao grupo de Santana, Christian Cravo e Elza Lima. Oliveira é autor da imagem que apresenta pelo menos três dos artifícios utilizados pelo fotógrafo cearense: personagens cortados pelo limite do quadro, primeiro plano desfocado e muito próximo do espectador e uma figura duplicada por uma superfície reflexiva, no caso uma placa de vidro (*figura 53*). Neste caso incompletudes e ambigüidades

também exigem do leitor maior energia para vencer dificuldades de leitura impostas pelo próprio fotógrafo. O tema torna-se secundário para o documentarista.



Figura 54: sem título, Oliveira, sem data

Fonte: SANTANA et al, 2001, p. 93

Esta quarta seção, que levantou a problemática das imagens em superfícies reflexivas, marca o final do percurso de análise da obra de Santana. A preocupação principal deste trecho da pesquisa foi colher subsídios para confirmar (ou não) as idéias de autores, entre eles Fernandes Junior (2003), que apontam o fotógrafo como exemplar de uma tendência à exacerbação de efeitos estéticos na fotografia documental contemporânea brasileira.

Essa discussão será desenvolvida na conclusão deste estudo assim como a avaliação do outro objetivo proposto: conferir se a preocupação primeira dos contemporâneos é desenvolver um estilo capaz de facilitar a inserção de suas obras no circuito artístico em oposição aos modernistas, que valorizam temáticas humanistas. Vale a pena ainda salientar que as análises realizadas nesta dissertação são pontos de vista do autor. Muito provavelmente outros olhares estabeleceriam uma série de outras leituras que levariam a outras áreas e outros significados dos que foram apresentados aqui.

CONCLUSÃO

Partindo de uma suposta tendência na fotografia documentária brasileira à exacerbação de efeitos estéticos, esta pesquisa discutiu fatores plásticos e temáticos, além de métodos de divulgação, com o objetivo de delimitar o que é característico desse gênero na contemporaneidade. Para isso analisou a obra de Tiago Santana, considerado um expoente do documental contemporâneo no país, e a contrastou com a de autores de linhagem moderna, especialmente Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger e Sebastião Salgado. O percurso que levou às seções de exame, através da literatura nacional e estrangeira sobre questões comunicacionais, temáticas e estéticas da fotografia e de outros campos da imagem, assim como o próprio procedimento analítico da produção de Santana, permite esboçar algumas conclusões e apontar um possível desdobramento para esta dissertação.

Sobre estilística: a análise do *corpus* fotográfico constatou que o trabalho de Santana apresenta plasticidade compatível com a descrita pela crítica como inerente ao documental contemporâneo. Há recorrência de ambigüidades visuais proporcionadas por superfícies espelhadas, figuras em movimento registradas como manchas disformes e preferência pelo extra-quadro em planos onde corpos, especificamente membros e cabeças, aparecem cortados de maneira abrupta. Sua obra, com composições predominantemente horizontais, demonstra um estilo unificado.

Embora às vezes pareça que a fotografia de Santana seja produto do impulso, do acaso ou da surpresa, há uma intenção compositiva que se manifesta através do rigor de cortes, ambigüidades e borrões que não são aleatórios. Esses artifícios evidenciam o projeto estético do fotógrafo, cuja proposta é ordenar plasticamente o mundo para torná-lo estranho ao espectador. O que é bizarro torna-se mais impactante visualmente, embora muitas vezes dificulte a identificação do referente e abra a imagem para as mais variadas formas de interpretação. Com isso o observador é freqüentemente convocado a participar de modo atuante nas charadas visuais propostas pelo documentarista.

Esse estranhamento parece propenso a se tornar ainda mais marcante na carreira do autor. É o que indica uma imagem retirada de seu ensaio mais recente sobre a religiosidade popular no interior do Ceará¹ (*figura 54*). Nela, Santana parece aspirar a uma reafirmação estilística

¹ Essa é uma das fotografias publicadas por Santana no livro coletivo *À procura de um olhar: fotógrafos franceses e brasileiros revelam o Brasil*, lançado ano passado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo como parte das comemorações do Ano da França no Brasil. O trabalho também foi exposto em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.

ao apontar para uma aparente nova ambição estética, que representaria uma ampliação da pesquisa de linguagem que desenvolve desde os anos 90 e uma outra concepção em sua produção: a de assumir mais o lado ficcional da fotografia documental e fazer a estética prevalecer ainda mais sobre o factual.



Figura 54: sem título, Santana, 2009

Fonte: *À PROCURA...*, 2009, pp. 10, 11

A obra acima não é imediatamente legível. Sua leitura é extremamente complexa, pois acentua a plasticidade em prejuízo da transparência temática. A fotografia, feita com uma câmera panorâmica, transtorna o espectador pelo caráter ambíguo, indeterminado, impreciso, incerto, que não se compreende bem. O leitor é desafiado a desvendar a sobreposição de planos através de fusão de imagens, duplicações e ampliações de detalhes de cenas contidas no próprio quadro. Santana se identifica com o que é estranho, esquisito.

Assim como Gombrich (2007, p. 169) afirma que a técnica impressionista exige do público “mais que uma simples leitura de pinceladas”, é possível constatar que os enigmas visuais do fotógrafo dão ao observador “mais o que fazer”, além de simplesmente fruir a obra. Permitem ao espectador, à maneira dos impressionistas, segundo Gombrich, experimentar um pouco do “frêmito do ‘fazer’, que foi um dia privilégio do artista”. Ao mesmo tempo, o documentarista exige que o leitor procure na própria mente o não-expresso pela incompletude da fotografia.

A análise aponta então que a preocupação primeira do autor contemporâneo é elaborar uma estilística, o que denota oposição ao fotodocumentarista moderno, mais preocupado com temas socioculturais. Este trabalho também procurou demonstrar que fotógrafos de linhagem moderna como Jean Manzon, José Medeiros, Pierre Verger e Sebastião Salgado apresentam trabalhos que transcendem a mera documentação de aspectos da realidade. Mesmo

preocupados em primeiro lugar em desenvolver uma temática, os autores demonstram uma sutil linguagem artística de acordo com os cânones da modernidade fotográfica: frontalidade, nitidez e clareza, além do instantâneo fotográfico.

Esta dissertação ainda procurou relativizar a afirmação da crítica de que os fotógrafos contemporâneos são “audazes e capazes de revolucionar os aspectos e os usos da fotografia documental”² ao mostrar que a plasticidade de Santana parece menos extravagante perto da de documentaristas pertencentes ao “tempo da experimentação” da década de 70. Claudia Andujar, por exemplo, ao registrar a vida dos yanomami (*figuras* 20 e 21), desenvolve uma estética que hoje é comum na fotografia documental brasileira. Isso mostra que os contemporâneos não foram absolutamente os primeiros a descobrir e explorar efeitos como borrões e cortes radicais pela margem do quadro.

Esta pesquisa ainda comprovou que o fotodocumentarismo do nosso tempo não rompeu totalmente com a tradição moderna em relação ao sistema de preparação de tomada de imagens. Santana recusa a estética moderna, mas incorpora modelos clássicos de trabalho empregados por autores como Henri Cartier-Bresson e Manzon.

De Cartier-Bresson, ele utiliza o método de contrapor elementos animados à fixidez da geometria do cenário. Do mesmo modo que o fotógrafo francês espera o “instante decisivo”, Santana, particularmente na série *Benditos*, apresenta fotografias em que é perceptível a estratégia de fixar um enquadramento e aguardar a passagem de um romeiro para contrastá-lo às formas rígidas de objetos presentes na topografia do terreno. O que distingue a obra de um da de outro é o resultado final: Cartier-Bresson privilegia o instantâneo e a cristalização do movimento, Santana prefere o borrão e a instabilidade da imagem.

² No texto de abertura do livro *Irredentos*, de Christian Cravo, Fernandes Junior (2000b, p. 13) afirma: “A nova fotografia documental ganha em força e criatividade. Os jovens fotógrafos, conectados com as tendências internacionais mais recentes e influenciados por elas, deram um novo alento a essa atividade fotográfica. Christian Cravo faz parte desse grupo de jovens representantes deste movimento inovador. Audazes e capazes de revolucionar os aspectos e os usos da fotografia documental, vêm transformando as formas pictóricas tradicionais, dando-lhes um novo ar de humanismo e status de documento social de uma nova etapa da produção fotográfica no país”.

De Manzon, o documentarista adota o retrato posado, onde tudo (ou quase) é organizado antecipadamente pelo fotógrafo. Aqui a diferença também está na plasticidade das imagens obtidas pelos dois: enquanto o repórter-fotográfico de *O Cruzeiro* coloca num enquadramento frontal toda a estampa do retratado, Santana decepa partes dos corpos a partir dos limites do quadro e convida o espectador a decifrar a incompletude da cena. A expressão fisionômica dos retratados é secundária para o autor contemporâneo.

A constatação de que Santana monta algumas fotos permite uma oposição ao pensamento de Fernandes Junior (2000, p. 12): a de que ele “organiza sua sintaxe a partir do conceito e do registro do espontâneo e do imprevisível”. De certa forma, boa parte dos trabalhos de Santana apresenta parcela de previsibilidade, pois é imaginada com antecedência de acordo com uma determinada expectativa.

Sobre temática: Fernandes Junior (2000b, p. 13) observa na produção contemporânea “um novo ar de humanismo e status de documento social”. Ao complementar um comentário do fotógrafo Miguel Chikaoka sobre a exposição *Quem somos nós*, que Celso Oliveira e Tiago Santana realizaram na década de 90, o autor afirma inclusive que o ensaio da dupla sobre as romarias de Juazeiro do Norte “evidencia e expressa um humanismo absolutamente novo na fotografia brasileira”. (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 176).

Não se questiona aqui a existência de um tema no documental contemporâneo e aceita-se que o homem seja o elemento central desse projeto, mas dizer que as fotografias de Oliveira e Santana expressam um “novo humanismo” parece uma declaração questionável após a análise de imagens de profissionais de linhagem moderna.

Esta dissertação procurou demonstrar que o fotógrafo modernista sobrevaloriza o tema ao enfatizar a apreensão de um lado humano que torna o retratado não “objeto” e sim protagonista da fotografia. Compare-se por exemplo o sertanejo de Jean Manzon (*figura 10*) com o sertanejo de Santana (*figura 38*). Enquanto o repórter-fotográfico de *O Cruzeiro* exalta a força e a dignidade do homem do sertão, Santana desfoca e corta o rosto da figura humana pelo limite do quadro. Seu olhar vai buscar interesse no cachorro que habita o segundo plano da cena, conferindo-lhe uma participação fundamental na obra. É possível considerar portanto que no trabalho de Santana o homem está quase sempre presente, mas nem sempre é protagonista.

O olhar humanista do autor moderno não impediu o reconhecimento de soluções estéticas variadas nas obras de Manzon, Medeiros, Salgado e Verger, o que possibilita afirmar que cada um deles apresenta uma assinatura individual. Essa estilística porém está ao serviço de uma transparência temática dos assuntos abordados, declaradamente ligados a questões socioculturais.

Sobre métodos de divulgação: este trabalho detectou que a exacerbação de efeitos estéticos no fotodocumentarismo está relacionada à necessidade do desenvolvimento de um estilo sintonizado com as artes visuais contemporâneas. A obra de Santana dialoga com espaços destinados às artes: galerias e museus, além do mercado editorial de livros. Isso representa uma oposição à presença intensa da fotografia documental moderna nas revistas ilustradas, como haviam sinalizado estudiosos da história da fotografia, entre eles Peregrino (1991) e Costa (1998, 2004).

Esta dissertação porém não investigou em profundidade quais são as características visuais no projeto de documentaristas como Santana que têm valor artístico para a arte contemporânea. Quais traços, formais ou estéticos, legitimam autores contemporâneos no campo artístico? Esta questão, relegada a um nível teórico genérico nos textos da crítica fotográfica, não foi aprofundada aqui devido à amplitude e complexidade do assunto, que exige um estudo em separado. Não basta por exemplo simplesmente pensar que para ser aceito no campo artístico o fotógrafo precisa necessariamente desenvolver um estilo à maneira Santana. Se assim fosse, como seria possível explicar a presença da obra de Salgado em museus e galerias ou a série *Marcados (figuras 18 e 19)*, de Andujar, na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006?

Ampliação da pesquisa: ao detectar que fotógrafos, de estilos e gerações distintas, têm suas obras marcadas pela documentação de festas e ritos populares realizados principalmente no Nordeste³, é possível vislumbrar uma ampliação do estudo da estilística da fotografia documental brasileira. Uma chave para aprofundar essa questão pode ser, por exemplo, pensar como um fotógrafo retrata plasticamente as manifestações de misticismo e fé das festas religiosas e como a visão diferenciada de cada autor pode levar a diferentes

³ Nesta pesquisa notou-se uma identificação temática entre os contemporâneos Celso Oliveira, Christian Cravo e Tiago Santana e os modernos José Medeiros e Pierre Verger. Ou seja, Oliveira, Santana e Cravo repetem temas e lugares explorados pelos modernistas.

interpretações da imagem fotográfica. Ou seja, avaliar como a estilística interfere na recepção da fotografia por parte do observador.

José de Souza Martins, apesar do cunho mais antropológico e de privilegiar o debate sobre a sociologia da imagem em seu artigo sobre a fotografia dos atos de fé no Brasil, dá uma pista para uma possível abordagem plástica a partir da obra de fotodocumentaristas conhecidos por estilos distintos, entre eles Antonio Saggese⁴ e Santana. Martins (2009, p. 81), por exemplo, acredita que Saggese, ao fotografar fotografias depositadas pelos romeiros nos lugares de culto, “intenta mostrar e demonstrar a materialidade obsolescente dos ex-votos, a mortalidade dos testemunhos da imortalidade, as imagens fotográficas”.

A respeito de Santana, o sociólogo considera “quase iconoclasta” o olhar fotográfico do cearense. Para ele, um “certo ceticismo” se apresenta nas imagens da série *Benditos*.

Uma certa descrença presente no registro de decodificadores do que é fotografado, decodificadores que dessacralizam a cena [...]. São referentes que impedem a invasão da fotografia por ficções da sacralidade pura e exemplar, por algo que poderia ser definido como fotografia edificante. Uma atitude propriamente fotográfica e, num certo sentido, herética (Martins, 2009, p. 82).

Uma futura pesquisa poderia então analisar detalhadamente a plasticidade no trabalho de fotógrafos de estilos e épocas diferentes que tratassem de uma mesma temática, incluindo autores adeptos do fotodocumentarismo canônico (como Sebastião Salgado e Pierre Verger) e de experiências estéticas “inovadoras” (como Santana), além daqueles que buscam restituir à fotografia a sua dimensão artística, mas que de alguma maneira mantêm-se preocupados com o propósito da representação da realidade, básico ao exercício documental (como Saggese). Isso possibilitaria ampliar a discussão sobre problemas estéticos debatidos nesta dissertação.

⁴ Na década de 90, Antonio Saggese produziu uma série que apresenta fotos de fotografias em túmulos e salas de milagres freqüentadas por pagadores de promessa. Os ex-votos fotográficos que são objetos da obra de Saggese são vistos deteriorados, desfigurados, corroídos e esmaecidos pelo tempo. A partir da estilística do artista, essa fotografia da fotografia porém ganha uma dimensão estética e assume uma posição de obra de arte.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ansel. **A câmera**. São Paulo: SENAC, 2000.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: FAAP, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005.
- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BAURET, Gabriel. The influences of a legend. In: **W. Eugene Smith: photographs/1934-1975**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1998.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure. Cette photographie qu'on appelle humaniste. In: **La photographie humaniste, 1945-1968, autour d'Izis, Boubat, Brassäi, Doisneau, Ronis**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**. Paris: Minuit, 1965.
- BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Álvaro. Ritual e construção. In: **A vulnerabilidade do ser: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- BRIGHT, Susan. **La photographie contemporaine**. Paris: Textuel, 2005.
- BRILL, Stefania. A fotografia como instrumento de luta. In: LIMA, Alencar Guimarães; RONCATO, Maria Aparecida (Org.). **Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

- BUNNELL, Peter C. **Inside the photography: writings on twentieth-century photography**. Nova Iorque: Aperture, 2006.
- CANALONGA, Ligia. Artefoto. In: **Arte foto**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- CAPA, Robert. **Robert Capa: fotografias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CARCHIA, Gianni; D'ÂNGELO, Paolo. **Dicionário de estética**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CARTIER-BRESSON, Henri. L'imaginaire d'après nature. In: **Henri Cartier-Bresson (Collection Photo Poche)**. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.
- CAUJOLLE, Chistian. A la lumière de l'histoire. In: **Sebastião Salgado (Collection Photo Poche)**. Paris: Éditions Nathan, 1997.
- CHEVRIER, Jean-François. Approches de la photographie. In: DELAVAUD, Gilles. **Education 2000. Audiovisuel, Communication, Pédagogie, numéro 17**. Paris: 1980.
- CLARKE, Graham. **The photograph**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. In: TURAZZI, Maria Inês (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 27**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Ministério da Cultura, 1998.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DAMM, Flávio. **Flávio Damm**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- DEMOS, TJ. The ends of photography. In: **Vitamin Ph: new perspectives in photography**. Nova Iorque: Phaidon Press, 2007.
- DOCUMENTARY photography. Nova Iorque: Time-Life Books, 1972.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005.

ESPADA, Heloísa. Olhar direto: uma introdução à obra de Paul Strand. In: **Paul Strand: olhar direto**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Assimetrias. In: **Irredentos**. Salvador: Áries Editora, 2000b.

_____. In: **Benditos**. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2000a.

_____. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-1998)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANCO, Tasso. O olhar messiânico no cenário da guerra do fim do mundo. In: BARADEL, Alex (Org.). **O Brasil de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006.

FRANK, Robert. **The lines of my hand**. Zurique: Parkett/Der Alltag, 1989.

FRIZOT, Michel. Unpredictable glances: photography lessons from a scrapbook. In: **Henri Cartier-Bresson: scrapbook**. Londres: Thames & Hudson, 2006.

FUNARTE. **José Medeiros: 50 anos de fotografia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional da Fotografia, 1986.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation**. Oxford: Phaidon Press, 1982.

_____. **The story of art**. Nova Iorque: Phaidon Press, 2006.

GRIERSON, John. **New York Sun**. Nova Iorque: 1926.

HAGEN, Charles. Elements a photographe pour rendre compte de la réalité américaine. In: **Amérique. Les années noires: Farm Security Administration/1935-1942 (Collection Photo Poche)**. Paris: Centre National de la Photographie, 1983.

- HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea. In: **A vulnerabilidade do ser: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- HILL, John T. Major essays, 'Life' magazine. In: **W. Eugene Smith: photographs/1934-1975**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1998.
- HUMBERTO, Luis. **Fotografia: universos e arrabaldes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- JOHNSON, Willian S. La vie comme elle est. In: **W. Eugene Smith (Collection Photo Poche)**. Paris: Centre National de la Photographie, 1983.
- KAZ, Leonel. Olho da rua. In: **Olho da rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005/2006.
- KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. **Jean Manzon: retrato vivo da grande aventura**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2006/2007.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LAVOIE, Vincent. **L'image-événement: étude sur la contribution de la photographie à la représentation de l'actualité**. Paris: Université de Paris 1, 2001.
- LESSING, Gotthold-Ephraim. **Laocoon**, xvi.
- LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- LUGON, Olivier. **Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)**. Paris: Éditions Macula, 2001.
- LÜHNING, Angela. **Pierre Verger: repórter fotográfico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira. In: TURAZZI, Maria Inês (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 27**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Ministério da Cultura, 1998. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil.

MARTINS, José de Souza. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

MASCARO, Cristiano. 'Bar, New York City, 1955-6'. In: **8 x fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MOREL, Gaëlle. Esthétique de l'auteur. In: **Études photographiques**. Paris, jun. 2007. Disponível em: <[HTTP://etudesphotographiques.revues.org/index1202.html](http://etudesphotographiques.revues.org/index1202.html)>. Acesso em: 23 out. 2009.

MOURA, Diógenes. O dia em que Claudia Andujar abriu sua gaveta. In: **A vulnerabilidade do ser: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

MUNTEAL, Oswaldo; GRANDI, Larissa. **A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2005.

NEWHALL, Beaumont. **Documentary approach to photography**. Parnassus, vol. 10, n° 3, 1938.

_____. **The history of photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art (MoMA), 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. **The art of reasoning**. Harvard University Press.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira (vol. 1)**. São Paulo: Estação Liberdade/Editora SENAC São Paulo, 1997.

_____. **Imagens da fotografia brasileira (vol. 2)**. São Paulo: Estação Liberdade/Editora SENAC São Paulo, 2000.

PICADO, José Benjamim. Assinatura do instante: o problema do estilo no fotojornalismo, em Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger. 2009. Não publicado.

_____. Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação. In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. VIII(2), maio/agosto, 2006.

_____. Do problema do iconismo à ecologia da representação pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual. In: **Revista Contracampo**. (vol. 9), nº 0. 2003.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

RITCHIN, Fred. The lyric documentarian. In: **Sebastião Salgado: an uncertain grace**. Nova Iorque: Aperture Foundation, 1990.

ROTHSTEIN, Arthur. **Photojournalism**. Nova Iorque: American Photographic Book Publishing, 1979.

ROULLÉ, André. Fotografia e arte contemporânea. In: **Fotografia e novas mídias**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FotoRio, 2008.

SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado (Collection Photo Poche)**. Paris: Éditions Nathan, 1997.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: **A vulnerabilidade do ser: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

SAUSSIER, Gilles. Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire. In: **Communications n° 71, Le parti pris du document, littérature, photographie, cinéma et architecture au XX° siècle**. Paris, École des Hautes Etudes en Sciences-Sociales (EHESS)/Centre d'Études Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Histoire) (CETSAH), 2001, pp. 307 – 331).

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996.

- SCHNEIDER, Greice. **O olhar oblíquo: o discurso visual na fotografia de Robert Doisneau**. 2005. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- SCHWARTZ, Dona. **Repositioning documentary**. Revista *Perspectief*, n° 41, 1991.
- SENRA, Stella. O último círculo. In: **Marcados: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- SIRE, Agnès. Scrapbook stories. In: **Henri Cartier-Bresson: scrapbook**. Londres: Thames & Hudson, 2006.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Editora Grifos/Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- STEPHENSON, Sam. **W. Eugene Smith – 55**. Nova Iorque: Phaidon, 2001.
- STOTT, William. **Documentary Expression and Thirties America**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1973.
- 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.
- THOMPSON, Jerry L. Walker Evans: some notes on his way of working. In: **Walker Evans at work**. Londres: Thames & Hudson, 1994.
- VASQUEZ, Pedro. Alumbramentos tupiniquins. In: SANTANA et al. **Brasil sem fronteiras**. Fortaleza: Tempo d’Imagem, 2001.
- WESTCOTT, Glenway. In: NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art (MoMA), 1999.
- WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: **New challenges for documentary**. Los Angeles: University of California Press, 1988.

Fontes das imagens

ANDUJAR, Claudia. **Marcados: Claudia Andujar**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.

À PROCURA de um olhar: fotógrafos franceses e brasileiros revelam o Brasil. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

BARADEL, Alex. **O Brasil de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006.

CAPA, Robert. **Robert Capa: fotografias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Henri Cartier-Bresson (Collection Photo Poche)**. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.

CRAVO, Christian. **Irredentos**. Salvador: Áries Editora, 2000.

DOCUMENTARY photography. Nova Iorque: Time-Life Books, 1972.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-1998)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GOMBRICH, E. H. **The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation**. Oxford: Phaidon Press, 1982.

_____. **The story of art**. Nova Iorque: Phaidon Press, 2006.

HILL, John. T.; MORA, Gilles. **W. Eugene Smith: Photographs/1934-1975**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1998.

KAZ, Leonel. **Olho da rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005/2006.

KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. **Jean Manzon: retrato vivo da grande aventura**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2006/2007.

MEDEIROS, José. **Candomblé**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art (MoMA), 1999.

OLIVEIRA, Celso. **Quem somos nós**. Fortaleza: Tempo d`Imagem, 2007.

SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado (Collection Photo Poche)**. Paris: Éditions Nathan, 1997a.

_____. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

SANTANA, Tiago. **Benditos**. Fortaleza: Tempo d`Imagem, 2000.

_____. et al. **Brasil sem fronteiras**. Fortaleza: Tempo d`Imagem, 2001.

_____. **O chão de Graciliano**. Fortaleza: Tempo d`Imagem, 2006.

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.