



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS - IHAC
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE**

CÁSSIA MARIA ALVES NUNES

**“O QUE EU FARIA COM AQUILO QUE
ENTRAVA PELOS MEUS OLHOS?”
GESTO E POÉTICA NA FOTOGRAFIA DE ROGÉRIO FERRARI**

**Salvador
2016**

CÁSSIA MARIA ALVES NUNES

**“O QUE EU FARIA COM AQUILO QUE
ENTRAVA PELOS MEUS OLHOS?”
GESTO E POÉTICA NA FOTOGRAFIA DE ROGÉRIO FERRARI**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Professora-Doutora Edilene Dias Matos

Salvador
2016

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Nunes, Cássia Maria Alves
"O que eu faria com aquilo que entrava pelos meus olhos?": Gesto e poética na fotografia de Rogério Ferrari / Cássia Maria Alves Nunes. -- Salvador, 2016.
223 f. : il

Orientadora: Edilene Dias Matos.
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - IHAC, 2016.

1. Fotografia. 2. Documento/Arte. 3. Gesto. 4. Ciganos. 5. Antropologia. I. Matos, Edilene Dias. II. Título.

CÁSSIA MARIA ALVES NUNES

**“O QUE EU FARIA COM AQUILO QUE
ENTRAVA PELOS MEUS OLHOS?”
GESTO E POÉTICA NA FOTOGRAFIA DE ROGÉRIO FERRARI**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - IHAC, Universidade Federal da Bahia, como requisito obrigatório à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em 21 de dezembro de 2016

Banca Examinadora

Edilene Dias Matos – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Heloísa Helena Fernandes Gonçalves da Costa – Avaliadora externa _____
Doutora em Sociologia da Cultura
Université du Québec à Montréal

Renata Pitombo Cidreira – Avaliadora interna _____
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
IHAC- INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E
CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA & SOCIEDADE

Ata da Reunião da Defesa Oral da Dissertação de Cassia Maria Alves Nunes

Intitulada: *"O que eu faria com aquilo que entrava pelos meus olhos?" Gesto e poética na fotografia de Rogério Ferrari"*

Aos 21 (vinte e um) dias do mês de dezembro de dois mil e dezesseis, no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, PAF IV, da Universidade Federal da Bahia – Salvador/BA foi instalada a Banca Examinadora da dissertação de mestrado intitulada: *"O que eu faria com aquilo que entrava pelos meus olhos?" Gesto e poética na fotografia de Rogério Ferrari"*. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores Drs.: **Prof(a). Dr(a). Edilene Dias Matos**– Orientador(a), pelo examinador externo o(a) **Prof(a). Dr(a). Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa**; e interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade o(a) **Prof(a). Dr(a). Renata Pitombo Cidreira**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o(a) **Prof(a). Dr(a). Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa**, examinador externo. Em seguida, o(a) **Prof(a). Dr(a). Renata Pitombo Cidreira**, avaliador interno, fez sua arguição. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o(a) mestrando(a) fizesse sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **Cassia Maria Alves Nunes** como APROVADA. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof(a). Dr(a). Edilene Dias Matos**, orientador(a), lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo(a) mestrando(a). Salvador, 21 de dezembro de 2016.

Profª. Dra. Edilene Dias Matos

Edilene Dias Matos

Profª. Dra. Renata Pitombo Cidreira

Renata Pitombo Cidreira

Profª. Dra. Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Mestranda Cassia Maria Alves Nunes

Cassia Maria Alves Nunes

Para M., por me ensinar que “as gotas de diferentes mares são iguais”.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial, agradeço:

Minha filha, Áurea, fonte perene de inspiração amorosa, pela generosa e tão preciosa ajuda ao longo da pesquisa.

Minha mãe, Nailde, pelo amor e estímulo ao estudo, desde os primeiros anos, e pelo apoio contínuo no período de realização da pesquisa.

Meu pai, Anfilóbio (*in memoriam*), pelo amor e reconhecimento do meu trabalho.

Meus irmãos, José Olímpio e Simone Maria, pela presença amiga e incentivo constantes.

Minha Professora Orientadora, Edilene Dias Matos, pela partilha generosa dos seus conhecimentos, pela orientação competente, e pelas porções de carinho e poesia nos nossos encontros de orientação.

Rogério Ferrari que, imbuído de tão bela missão, instiga o pensamento e os sentidos, nos inspirando nesta dissertação de mestrado.

Professor Omar Barbosa Azevêdo, pelo generoso apoio e reflexões produtivas ao longo da pesquisa.

Professora Linda Rubim, por acreditar nesta proposta de trabalho acadêmico.

Professoras Doutoras Renata Pitombo e Heloísa Costa, que aceitaram fazer parte da banca dando importantes contribuições para esta dissertação.

Alan Amaral, das Obras Sociais Irmã Dulce, pelo apoio essencial para a realização deste projeto.

Centro de Estudos Exobiológicos Ashtar Sheran e Instituto Roerich da Paz e Cultura do Brasil, pelos conhecimentos que fortalecem minha alma.

Professores e colegas do Pós-Cultura, pelas contribuições ao desenvolvimento da pesquisa.

Kátia Borges e Daniela Castro, pelas primeiras e boas conversas na bancada da Revista Muito/A Tarde.

E, finalmente, expresso minha gratidão à M., meu mestre, que me concedeu asas para voar.

A linguagem da arte

Chinolope vendia jornais e engraxava sapatos em Havana. Para deixar de ser pobre, foi-se embora para Nova York. Lá, alguém deu de presente a ele uma máquina de fotografia. Chinolope nunca tinha segurado uma câmera nas mãos, mas disseram a ele que era fácil:

– Você olha por aqui e aperta ali.

E ele começou a andar pelas ruas. Tinha andado pouco quando escutou tiros e se meteu num barbeiro e levantou a câmera e olho por aqui e apertou ali.

Na barbearia tinham baleado o gângster Joe Anastasia, que estava fazendo a barba, e aquela foi a primeira foto da vida profissional de Chinolope.

Pagaram uma fortuna por ela. Chinolope tinha conseguido fotografar a morte. A morte estava ali: não no morto, nem no matador. A morte estava na cara do barbeiro que a viu.

NUNES, Cássia Maria Alves. “O que eu faria com aquilo que entrava pelos meus olhos?” Gesto e poética na fotografia de Rogério Ferrari. 223 f. il. 2016. Dissertação (mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

Partindo de considerações sobre a capacidade da fotografia documental de portar e difundir informação e memória, e, ao mesmo tempo, de expressar conteúdos de natureza estética, esta pesquisa objetiva refletir sobre a fricção documento/arte no âmbito da fotografia contemporânea, buscando aferir as evidências dessas tensões no livro *Ciganos* (2011), do fotógrafo e antropólogo Rogério Ferrari. Por meio de um conjunto de 87 fotografias em preto e branco, a obra revela o cotidiano de grupos ciganos mapeados em 40 municípios da Bahia, através de uma perspectiva de contraponto ao estereótipo que marca a história desse povo. O volume em recorte integra o *Projeto Existências-Resistências*, que, levantando importantes questões sociopolíticas, vem possibilitando ao autor baiano documentar povos e movimentos sociais em luta por autoafirmação, em um profícuo diálogo com a antropologia. A leitura desta narrativa visual que modula densidade temática e leveza estética, propõe caminhos para a compreensão da fotografia de Ferrari como proposta de ação, compartilhada com o espectador através de sua obra.

Palavras-Chave: Fotografia, documento/arte, gesto, ciganos, antropologia.

NUNES, Cássia Maria Alves. “**What would I do with that that entered my eyes?**” Attitude and poetics in Rogério Ferrari’s photography. 223 f. il. 2016. Master Dissertation – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

Documentary photography has the ability to carry and diffuse information and memory, and, simultaneously, to express contents of aesthetic nature. Based on this consideration, this research aims to reflect on the document/art intersection in the context of contemporary photography, attempting to gauge the evidence for this intersection in the book *Ciganos* (2011), by the photographer and anthropologist Rogério Ferrari. By means of an ensemble of 87 black and white portraits, his work reveals the everyday of groups of gypsies located in 40 municipalities in Bahia, through a contrapuntal view to the stereotype that marks the gypsy history. *Ciganos* is part of project *Existências-Resistências*, through which the author documents peoples and social movements in their fight for self-affirmation. Thereby, it raises important sociopolitical questions and establishes a fruitful dialogue with anthropology. With the study of this visual narrative that articulates thematic density and aesthetic lightness, we present a way of comprehending Ferrari’s photography as a proposal of action, which he shares with the spectator through his work.

Keywords: Photography, document/art, attitude, gypsies, anthropology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Der Rhein II, 1999.....	22
Figura 2	Billy the Kid, 1878.....	33
Figura 3	Andy and Muriel, Jalama Beach, California, 2011.....	33
Figura 4	Instalação, Série Imemorial, 1994.....	34
Figura 5	Tomada Aérea sobre o Kuwait, Série Fait, 1991.....	35
Figura 6	“Homem palestino, tanque israelense”. Ramallah, Cisjordânia, 2002....	38
Figura 7	“Menino cigano”.....	40
Figura 8	“Festa cigana”.....	61
Figura 9	“Cigano sobre cavalo”.....	62
Figura 10	Political Rally, Chicago, 1956.....	65
Figura 11	Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967.....	69
Figura 12	Refugee Camp at Benako, Tanzania, 1994.....	71
Figura 13	Candy Store, New York City, New York, 1955.....	72
Figura 14	“Cigana e tronco de árvore”.....	76
Figura 15	Fonte, 1917.....	85
Figura 16	Untitled (Photogram), 1923-1925.....	89
Figura 17	Four-Sided Picture (MYRB) 2007.....	89
Figura 18	Marilyn Monroe, 1967.....	93
Figura 19	Ecrivain Public, Rafaèle Decarpigny, 2007.....	97
Figura 20	One and Three Chairs, 1965.....	99
Figura 21	cfaal 306, 2013.....	103
Figura 22	“A cigana e o cigano”.....	109
Figura 23	On the Move, 2002-2004.....	109
Figura 24	“Cigana e rede”.....	110
Figura 25	Nyunt Nyunt and Hla Ta Min, May, 1997.....	111
Figura 26	“Família curda, pai ausente”. Amed/Diyarbakir.....	112
Figura 27	Qurban Gul Holding a Photograph of Her Son Mula Awaz, Khairabad, Northern Pakistan, 1998.....	112
Figura 28	Near Checkpoint Charlie, Berlin, 1961.....	116
Figura 29	Subcomandante Marcos.....	121
Figura 30	Nicarágua, 1987.....	122
Figura 31	Movimento Sem Terra/MST.....	123
Figura 32	“Mulheres ciganas paramentadas”.....	125
Figura 33	Capa de <i>Palestina, a eloquência do sangue</i> , 2004.....	134
Figura 34	Capa de <i>Zapatistas, a velocidade do sonho</i> , 2006.....	135
Figura 35	Capa de <i>Curdos, uma nação esquecida</i> , 2007.....	135
Figura 36	Capa de <i>Palestine</i> , 2008.....	136
Figura 37	Capa de <i>Sahraouis</i> , 2010.....	137
Figura 38	Capa de <i>Ciganos</i> , 2011.....	137
Figura 39	“Refugiados palestinos”. Al-Khalil, Cisjordânia, 2002.....	138

Figura 40	“Olhar Calon”.....	146
Figura 41	“Banho de menino em acampamento cigano”.....	162
Figura 42	“Relação histórica com os cavalos”.....	164
Figura 43	“Casa com jeito de barraca”.....	166
Figura 44	“Os valores na organização de uma casa cigana”.....	166
Figura 45	“Grupo de ciganos sentados sob árvores”.....	168
Figura 46	“Negócios em praça pública”.....	169
Figura 47	“Universo feminino em diferentes gerações”.....	173
Figura 48	“Ciganas em uma de suas representações tradicionais”.....	173
Figura 49	“Um casal Calon”.....	174
Figura 50	“Postura de um Calon”.....	175
Figura 51	Etapas do processo de interpretação da obra.....	179
Figura 52	“Olhares que que interrogam, envolvem, ofuscam”.....	182
Figura 53	“Acampamento cigano”.....	182
Figura 54	“Calin correndo na chuva”.....	184
Figura 55	“Mãos sobre o ventre”.....	186
Figura 56	“Olhos que falam”.....	187
Figura 57	“Sem começo nem fim”.....	189
Figura 58	“Retrato da ciganidade”.....	190
Figura 59	“Atitude Calon”.....	191
Figura 60	“Dança cigana”.....	193
Figura 61	“Casamento cigano”.....	194
Figura 62	“O acampamento visto de dentro”.....	196
Figura 63	“Brincadeira de calins”.....	197
Figura 64	Fotógrafo e antropólogo Rogério Ferrari.....	216

NOTAS:

1. Todas as imagens apresentadas nesta dissertação estão disponíveis em CD, em um tamanho que favorece uma melhor visualização. Estão dispostas na ordem em que surgem no texto.
2. A utilização das fotografias de Rogério Ferrari nesta dissertação foram autorizadas pelo fotógrafo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. A FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA: BASES DOCUMENTAIS	22
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO NA CONTEMPORANEIDADE.....	22
1.2 A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL.....	46
1.2.1 Apontamentos sobre o real fotográfico.....	49
1.2.2 Fotodocumentarismo e fotojornalismo: diferenças básicas.....	54
1.3 A FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA.....	56
2. DA EXPRESSÃO À ARTE, AS MÚLTIPLAS FACES DA FOTOGRAFIA	62
2.1 A EXPRESSÃO: NOVAS POSSIBILIDADES NO CAMPO FOTOGRÁFICO.....	62
2.2 DA FOTOGRAFIA À FOTOGRAFIA ARTÍSTICA.....	78
2.3 A ARTE FOTOGRÁFICA: MODOS DE REPRESENTAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE.....	100
2.4 DA FOTOGRAFIA “SEM-ARTE” À FOTOGRAFIA ARTÍSTICA: REFLEXÕES ESSENCIAIS.....	113
3. TRANSGRESSÕES DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NO PROJETO EXISTÊNCIAS-RESISTÊNCIAS: O GESTO E A POÉTICA DE ROGÉRIO FERRARI	119
3.1 O AUTOR.....	119
3.1.1 A poética.....	126
3.1.2 O projeto.....	131
3.1.3 Gesto e intervenção social.....	138
3.2 A ESTÉTICA DE <i>CIGANOS</i>	142

3.2.1 A fotografia como forma de pensar antropologia.....	142
3.2.2 Traços de uma cultura milenar.....	147
3.2.3 Os ciganos na Bahia segundo Rogério Ferrari.....	159
3.3 FOTOGRAFIA QUE “PEGA PELA MÃO”	176
3.3.1 Argumento e método de interpretação.....	176
3.3.2 A narrativa.....	181
3.3.3 Leitura das imagens.....	184
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS.....	208
APÊNDICE – Entrevista com Rogério Ferrari.....	216
ANEXO – Lista de Municípios Percorridos por Rogério Ferrari Durante o Projeto <i>Ciganos</i> (2011).....	223

INTRODUÇÃO

Se, de fato, fotografar é “escrever com a luz”, tal como diz a etimologia da palavra, então, antes de mais nada, há de se compreender que em sua própria natureza a fotografia revela uma tendência a borrar suas fronteiras, a transgredir gêneros, a não se conter de maneira comportada dentro do contorno de definições mais precisas ou de, em certa medida, contrariar as tentativas de catalogação segundo suas inclinações. Sua essência polissêmica, composta de ambiguidades fundamentais, continua a acalorar debates e provocar o aprofundamento da pesquisa, pois o olhar contemporâneo admite uma pluralidade a ser contemplada e, sobretudo, explorada.

A partir de tais premissas, podemos dizer que o gênero documental ou fotodocumentarismo, focado nesta dissertação, é um dos que escapam a uma definição mais objetiva. O documentarismo fotográfico, que surgiu na década de 30 do século passado dedicando-se à narrativa de cenas reais, a partir do registro, sobretudo, de temas sociais, distinguiu-se por sua capacidade de estimular o pensamento crítico, contemplando propostas de natureza ética e estética. Assim, ao articular sua capacidade de portar e difundir informação e memória, e, ao mesmo tempo, conteúdos de expressão estética, a fotografia documental nos intriga não apenas por situar-se no entre-lugar documento/arte, mas por revelar-se capaz de manter-se no cerne de questões de grande atualidade.

Para a compreensão do nosso tema de estudo, antes de problematizar, é essencial trazer à tona o conceito de estética, considerando suas nuances e relevância nesse contexto. Reconhecendo as sucessivas extensões do termo, em parte determinadas pelas nuances da própria natureza, dos limites, incumbências e método da estética, o esteta Luigi Pareyson (1989, p. 1), afirma que hoje é possível entender por estética

toda teoria que, de qualquer modo, se refira à *beleza* ou à *arte*: seja qual for a maneira como se delineie tal teoria – ou como metafísica que deduz uma doutrina particular de princípios sistemáticos, ou como fenomenologia que interroga e faz falar os dados concretos da experiência, ou como metodologia e crítica das obras de arte, e até como complexo de observação técnica e de preceitos que possam interessar tanto a artistas quanto a críticos ou historiadores –; onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou num mundo inteligível, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda a técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela (PAREYSON, 1989, p. 2).

Buscando uma definição mais precisa, o teórico tece algumas considerações quanto ao caráter filosófico e concreto da estética concluindo que a estética “é filosofia”

justamente porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda a experiência que tenha a ver com o belo e com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza. Nela entra, em suma, a contemplação da beleza, quer seja artística, quer natural ou intelectual, a atividade artística, a interpretação e avaliação das obras de arte, as teorizações das técnicas das várias artes (PAREYSON, 1989, p. 5).

Desta forma fica evidente o papel da estética nas questões que emergem no contexto aqui apresentado. Sobretudo, quando consideramos que, enquanto nesse “mundo imagem” (SONTAG, 2013) contemporâneo conjectura-se o declínio da fotografia documental – pressentido principalmente a partir do advento da tecnologia digital, através da qual imagens são manipuladas diretamente no computador, levando-se a questionar a função da fotografia como testemunha dos fatos –, fotógrafos documentaristas e artistas fotográficos vêm criando novas maneiras de produzir, expressar e fazer circular a fotografia voltada à documentação de eventos, coisas e pessoas.

Assim, ao invés de deixar-se engolfar por uma acachapante homogeneidade visual, o fotodocumentarismo vem se reinventando, seja pela busca de novas formas que amplificam sua proposta de dialogar com diferentes áreas do conhecimento; seja pela tendência à “contaminação das técnicas” e de “hibridismo dos suportes”, como orienta o “projeto estético contemporâneo”, no qual a fotografia hoje se insere, segundo Fernandes Junior (2006, p. 15). Dessa forma, num contexto marcado pela busca da diversidade e da “multiplicidade dos procedimentos”, a fotografia contemporânea torna-se “suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada” (idem).

Nesta dissertação, queremos mostrar que, no terreno conquistado pela fotografia em acervos de grandes galerias de arte e museus do mundo, desde o último quarto de século, quando passou a afirmar-se como produto cultural, há espaço também para a fotografia documental em franco processo de redimensionamento. Do mesmo modo, observamos que nos circuitos transversais, novos criadores do gênero que têm como proposta narrar histórias por meio de imagens sequenciadas, apresentam projetos que questionam a tênue fronteira entre o documento e a arte.

A tendência desse gênero a recusar-se a uma conformação chapada nos limites de um segmento fotográfico, como que preconizando a abertura que hoje vemos, em termos de sua experimentação como linguagem e representação, é instigante em si mesma. Assim, nos interessamos em observar essas transgressões no âmbito de *Ciganos* (2011), obra do fotógrafo

independente e antropólogo baiano, Rogério Ferrari, pois sua fotografia de bases documentais com encadeado diálogo com a antropologia e forte idealismo sociopolítico, revela-se, ao mesmo tempo, uma expressão estética. Buscaremos, pois, por meio dessa proposta de estudo, compreender o gesto político de Ferrari que dá sentido à poética pujante e sensível de sua narrativa visual sobre os ciganos na Bahia.

É importante sublinhar que, por poética, entendemos uma maneira de fazer com o olhar ampliado. Ou, como bem define Edilene Dias Matos (2015, p. 95): “E o poético é isso: espaço livre de circulação e dança dos saberes, que fecunda culturas e insemina conhecimentos”.

Pareyson (1989) observa que a poética – assim como a crítica – tem o caráter de uma reflexão sobre a arte, contudo dedica-se a considerar diferenciações: “A poética diz respeito à obra por fazer e a crítica à obra feita”, cabendo à primeira a tarefa de “regular a produção de arte” e à segunda, uma função avaliadora da obra (Ibid., p. 10-11). Assim, o autor considera que “a poética é um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (Id., *ibid.*, p. 11). Dessa forma, estética, poética e crítica estão atreladas à atividade artística, mas se diferenciam porquanto “a estética é filosofia, e, relativamente a ela, a arte, com as conexas crítica e poética, são experiência, isto é objeto de reflexão” (Ibid., p. 10). Estudá-las implica em considerar tais sutilezas.

A fim de formatar a presente proposta, inicialmente faremos uma reflexão sobre a fotografia como memória, procurando caracterizar os elementos que constituem suas bases documentais. Partiremos de algumas considerações que posicionam o documento fotográfico na contemporaneidade, observando conceitos e práticas que o contextualizam, buscando, com isso, situar o nosso objeto de estudo nessa conjuntura. Num segundo momento, vamos estudar as articulações da fotografia com a arte, revendo um potencial histórico que vem ampliando suas possibilidades de diálogo e precipitando transformações importantes em ambos os campos – da fotografia e da arte – e, desse modo, provocando novas e contínuas reflexões. Na última parte, nos dedicaremos a analisar o nosso objeto de trabalho. Tomando o gesto e a poética de Rogério Ferrari, observaremos transgressões do modelo clássico do documentarismo, a partir da proposta do fotógrafo de dialogar abertamente com diferentes áreas do conhecimento, sobretudo com a antropologia e a arte, para revelar a realidade dos ciganos encontrados na Bahia. Desse modo, nosso *corpus* empírico se organiza em três capítulos, a saber:

No Capítulo 1, nosso foco será a fotografia como base de documentação de fatos, pessoas e eventos, sua contribuição fundamental para a construção da memória e de realidades, assim como o papel do fotógrafo atuando como “filtro cultural” no processo criativo. Para isso, nos nortearmos principalmente pelos estudos de Boris Kossoy (2002, 2007, 2009), com importantes ponderações de Merleau-Ponty (2004a) e Susan Sontag (2013). Vamos definir o que chamamos de “fotografia documental” e apresentar suas características, bem como mostrar como estão se refletindo nesse gênero as transformações experimentadas pela fotografia no último quarto de século, quando alcançou um *status* de bem da cultura. Kossoy nos fundamentará também nessas questões, e contaremos ainda com as contribuições essenciais de teóricos como Sontag (2013), Soulages (2010), Dubois (2013), Rouillé (2009), Cotton (2013), Sousa (2000), além de McLuhan (1998) e Bauman (2012), que nos ajudarão a compreender e contextualizar esses movimentos.

Nesse processo de intensas transformações do dispositivo fotográfico, envolvendo desde sua natureza a seus usos e modos de circulação, nos posicionaremos quanto a discussão atual, acerca de uma possível crise da fotografia apreendida como mero produto utilitário: nos proporemos a observar o fluxo da fotografia na contemporaneidade, com o intuito de dar uma contribuição a essa reflexão. Serão de fundamental importância as mediações teóricas de Rouillé (2009) e Cotton (2013). Com isso, buscaremos situar o nosso objeto de estudo – *Ciganos* (2011), de Rogério Ferrari – nesse contexto, sublinhando sua intervenção na memória desse povo na Bahia. A discussão da fotografia como memória se desenvolverá com base na teoria de Paul Zumthor (1997), que analisa a modulação dialética da memória e de sua contraparte, o esquecimento, numa vivência de grupo (caso dos ciganos); e de Kossoy (2007, 2009), que assinala o papel de interlocução da fotografia com o passado e com as “memórias silenciosas”.

No Capítulo 2, passaremos a nos dedicar a compreensão da fotografia como expressão e matéria-prima artística, buscando demonstrar sua natureza polissêmica, a partir de seu significativo potencial de conexões com a arte. Para abordar a expressão como uma proposta de novos caminhos no campo fotográfico, nos embasaremos nos estudos de Aumont (2002) e Rouillé (2009) – com intervenções pontuais de teóricos como Soulages (2010), Salles (2007) e Sontag (2013) –, sobretudo para aludir às caracterizações da fotografia expressiva, que prima pela liberdade criadora, reunindo recursos como a produção de sentido e de formas, capazes de imprimir um estilo ao autor e sua obra. Nesse contexto, caberá uma abordagem essencial da expressividade consciente na obra de Ferrari, considerando o modelo empírico de um trabalho de fortes características autorais.

A partir de uma apresentação da expressividade na fotografia como abertura potencial para um diálogo com a arte, vamos propor uma retomada a uma questão ontológica, relativa à essência artística ou não artística da fotografia, que emergiu ainda no século XIX e encorpou o debate ao longo de décadas. Ao revolver a intrincada relação entre fotografia e arte, observando aspectos deste influxo, buscaremos a compreensão de um processo que nos dá a perceber um movimento dual, que, se de um lado aponta para uma tendência de transformação da fotografia contemporânea em fotografia artística, de outro, põe em relevo o fato de que a arte contemporânea vem revelando-se fotográfica. Acerca desta questão – e aqui incluímos desvios e desdobramentos –, serão valiosas as reflexões de diferentes teóricos: Dubois (2013), provocando-nos a pensar sua inversão; Rouillé (2009), propondo diferenciações elementares que situam a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas; e Soulages (2010) e Cotton (2013), que nos atualizarão sobre as relações da fotografia contemporânea com as outras artes.

Neste capítulo, nos dedicaremos a dissertar acerca da fotografia, não mais como instrumento da arte, mas enquanto matéria artística, relacionando seus modos de representação na contemporaneidade. Contaremos com a pesquisa fundamental de Cotton (2013), que nos lançará em um universo de excepcional pluralidade. Por fim, vamos propor um debate em torno de uma questão intrigante: o que define se uma obra é artística ou não artística? Partiremos das ideias de Soulages (2010), de que é possível processar deslocamentos “do sem-arte para a arte” – ideias, por sua vez, embasadas na tese do historiador Jean-Claude Lemagny, de que, *a priori*, “toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte”. Com isso, nossa pretensão será alcançar uma compreensão sobre a interseção documento/arte que nos instiga nesse estudo da obra fotográfica de Rogério Ferrari.

No Capítulo 3, chegaremos ao cerne do trabalho e, assim, ao *corpus* empírico designado nesta proposição de pesquisa. Vamos apresentar o autor, seu projeto, bem como sua poética e o gesto com propósito de intervenção social. Em seguida, nos aprofundaremos na estética de *Ciganos* (2011), observando o diálogo do autor com a antropologia, e acessando as referências de uma cultura milenar, para, então, situá-la na Bahia, a partir do mapeamento feito por Ferrari. Finalizaremos, fazendo uma leitura de imagens da obra pesquisada, procurando observar as escolhas estéticas do fotógrafo. Dessa forma, tomaremos *Ciganos* (2011) como espaço de observação de prováveis transgressões da fotografia documental no contexto do projeto *Existências-Resistências*, a partir das percepções em torno do gesto e da poética do autor. Acreditamos que esse estudo poderá nos dar elementos para uma compreensão do *ethos* e da estética da obra, bem como de formas possíveis da interseção documento/arte na fotografia de Ferrari disposta neste volume.

Na primeira parte, voltaremos nossa atenção para o trabalho e as escolhas do autor, fotógrafo independente e mestre em antropologia, buscando entender as motivações desse baiano de Ipiaú (BA), que percorre o mundo decidido a documentar a realidade de povos e movimentos sociais envolvidos em questões humanitárias e conflitos geopolíticos. Resultado do projeto *Existências-Resistências*, que desenvolve desde 2002, e que inclui registros de ciganos em 40 municípios da Bahia colocados em relevo nesta dissertação, essas fotografias traduzem ideologias, sentimentos e visões de mundo, bem como produzem sentidos e experiências estéticas singulares. Assim, iremos perceber que, ao mesmo tempo em que encantam, suas fotografias provocam indagações essenciais, levando-nos, com o autor, a pensar a relação entre o fotógrafo, seus personagens e o fruidor: “[...]. Qual a distância e a relação entre quem retrata, quem vê e quem é retratado?” (FERRARI, 2007, p. 87).

Neste sentido, perceberemos o entrelaçamento da história do homem idealista e a trajetória do antropólogo visual, buscando o encontro com o outro – o retratado e o receptor –, num contexto onde a fotografia passa, em certa medida, a constituir-se em pretexto para esta convergência. Desse modo, pretendemos constatar a intervenção consciente do gesto desse autor em sua poética, muito frequentemente alçando os seus retratados a uma posição de coautoria do trabalho. Iremos observar que esse olhar de Ferrari, que busca o diálogo com o outro, convoca as ideias de Merleau-Ponty acerca de uma visão de mundo consciente (2004a) e de uma experiência de “intercorporalidade” (apud BOSI, 1989). Com isso, nossa abordagem seguirá por um caminho de entendimento em torno de um artista que fotografa com o corpo, a partir de sua apreensão do mundo sensível, bem como da fotografia como matriz de sentidos.

Ainda na primeira parte, apresentaremos o projeto *Existências-Resistências*, abordando o seu propósito e cada uma das obras publicizadas que o compõem. Queremos compreender como, em Ferrari, funcionam os mecanismos do “filtro cultural” de que nos fala Kossoy (2002, 2007, 2009) e até que ponto esta obra nos remete a uma autobiografia – e, sendo assim, se há uma possibilidade de deslocamento do “plano individual” para um “plano universal”, como teoriza Soulages (2010). Por fim, vamos procurar revolver o gesto, apreendido como atitude, a partir da inquietação que moveu o próprio Ferrari na estruturação de sua obra, e que também se projeta no desenvolvimento desta dissertação: “O que eu faria com aquilo que entrava pelos meus olhos e o que fazer com a ebulição do meu sangue?” (FERRARI, 2004, p. 158). Para tanto, contaremos com contribuições de teóricos como Bhabha (1998) e Bauman (2005) para abordar a luta pela terra e as questões de identidade dos personagens retratados.

Na segunda parte, veremos que, através da documentação fotográfica dos ciganos na Bahia, Rogério Ferrari nos oferece, ao mesmo tempo, a oportunidade de apreciação de um

campo etno-visual, que dá a conhecer um mundo cigano, possibilitando ao fruidor “dissolver algumas pressuposições equivocadas”, como acredita a doutora em antropologia, Florencia Ferrari (2011, p. 11). Para nós, tal premissa demonstra que a fotografia é também uma forma de o fotógrafo pensar antropologia. Como isso se dá através do diálogo – autor/personagem/fruidor; fotografia/antropologia –, consideraremos algumas reflexões com base no conceito de “antropologia da comunicação visual” de Massimo Canevacci (2001), a fim de ressaltar essas tensões.

Os grupos registrados pela câmera de Ferrari irão nos remeter à “história de um mosaico étnico”, como nos alertará o pesquisador Rodrigo Corrêa Teixeira (2008, p. 9). Com base no suporte teórico deste autor e de pesquisadores como Florencia Ferrari (2002, 2010, 2011) e Marcos Guimarães (2012), veremos que é preciso considerar as ambiguidades e particularidades que diferenciam os ciganos dos não ciganos para compreender os problemas da identidade cigana. Nesse caso, iremos relacionar fatores como sua origem controvertida e a predominância de padrões de exclusão e restrição, fomentados por uma tendência ao estereótipo. Nessa apresentação do universo cigano, iremos nos deparar com especificidades como uma nomenclatura particular, utilizada pelos diversos grupos, e em especial pelos Calon focalizados na obra de Rogério Ferrari. Com base nos estudos de Florencia Ferrari (2010), Guimarães (2012) e Teixeira (2008), apresentaremos termos ciganos (grafados em itálico), como *gadje* – para designar um não cigano – e suas variações: *gajin* (para uma pessoas do sexo feminino) ou *gajon* (masculino).

Em diferentes medidas, as questões mencionadas se evidenciam também entre os ciganos mapeados por Rogério Ferrari. Vamos mostrar o recorte: quem são os personagens apresentados na obra, como o autor os representa e que temas emergem dessas realidades, a partir dos elementos de socialidade captados nas fotografias. Destacaremos, desse modo, as relações que se evidenciam entre os diferentes grupos fotografados. Primeiro, abordaremos seu domínio da espacialidade, contando, sobretudo, com as contribuições de Bhabha (1998) e Bauman (2005) para observar como os ciganos pensam conceitos como território e mobilidade; e com Marc Augé (2005), para compreender seus deslocamentos entre o lugar e o não-lugar. Depois, buscaremos compreender a relação dos ciganos com o tempo – enfatizada no presente –, tomando como base os estudos de Florencia Ferrari (2010, 2011), Guimarães (2012) e Teixeira (2008). E, por fim, iremos abordar a representação dos universos feminino e masculino, que surgem na narrativa da obra em diferentes situações que os distingue, segundo enunciados da cultura e da moral que regem os grupos. Para isso, serão fundamentais para o nosso

embasamento, os conhecimentos da pesquisa de Florencia Ferrari (2010), bem como de sua leitura da obra *Ciganos* (2011).

Ao reconhecermos o potencial subjetivo da fotografia e sua capacidade de nos fazer pensar, na última parte do Capítulo 3 faremos a leitura de algumas imagens da obra de Rogério Ferrari, *Ciganos* (2011). Nosso argumento se sustentará no duplo objetivo: por um lado, compreender nosso objeto de estudo a partir dos temas emergentes da narrativa; e, por outro, observar mais atentamente a obra de Ferrari como espaço de fricção documento/arte, através de amostras fotográficas selecionadas. Quanto ao método, iremos desenvolver esse estudo a partir de recortes do tema central, pois observamos que na narrativa alguns subtemas emergem com mais força. Desse modo, organizaremos a leitura das imagens baseada nos subtemas: *O corpo*, *O olhar*, *Valores calons*, *Os rituais*, *O cotidiano*. Para efeito, tomaremos 10 fotografias como amostra de representação, sendo duas para cada enunciado. Cada uma das fotografias será analisada segundo o método interpretativo, com base nos seguintes critérios: A) Descrição do enunciado; B) Estrutura da imagem; C) Fricção documento/arte. Antes de fazer a leitura das fotografias, entretanto, vamos observar como Rogério Ferrari conduz a narrativa da obra.

Para desenvolver essa proposta, iremos contar com um referencial teórico baseado na “leitura” das fotografias apresentada por Alberto Manguel em seu ensaio *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2001), no qual propõe que cada imagem tem uma história para contar, e que é possível interpretá-las. Consideraremos, concomitantemente, as teorias de Jacques Aumont (2002) para nos ajudar na compreensão dos valores plásticos contidos na estrutura da imagem; e alguns conceitos de Roland Barthes (2012) e François Soulages (2010), os quais também irão contribuir com o estudo.

Ao abordar a obra de Ferrari no âmbito da Cultura e Arte – linha de pesquisa que optamos para o desenvolvimento deste trabalho – buscamos uma compreensão das questões que perpassam sobretudo a natureza estética de *Ciganos* (2011), resultado de um todo almagamado – forma e conteúdo – subjacente ao gesto consciente do autor. Esperamos que as reflexões suscitadas possam contribuir para o pensamento sobre fotografia, como forma de expressão de amplas possibilidades; sobre o gesto criador, como potencial questionador e de transformação; bem como da nossa atitude enquanto espectadores da obra. Do mesmo modo, ensejamos que esta apresentação sobre os ciganos, revelada através de um movimento consciente de “intercorporalidade” do autor com seus personagens, possa contribuir para pensar a alteridade pela via da arte e da cultura. Contudo, acreditamos que a obra em estudo, *Ciganos* (2011) – assim como toda a obra de Rogério Ferrari –, se constitui em um campo vasto para a pesquisa, se mantendo aberta a novas abordagens e indagações.

1. A FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA: BASES DOCUMENTAIS

1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO NA CONTEMPORANEIDADE

Desde as últimas décadas do século XX, a fotografia vem experimentando uma intensa transformação, tanto em sua natureza, como em seus usos, até tornar-se bem de consumo cultural. Assistimos, assim, a uma significativa mudança de tendência, marcada por acontecimentos que incluem desde a criação de festivais, galerias e escolas especializadas à publicação de obras e pesquisas; em paralelo, artistas passaram a fazer uso gradativo de procedimentos fotográficos, culminando com a formação de um mercado que se expandiu mundialmente. Podemos aqui tomar como emblema da cena contemporânea o arremate de *Der Rhein II* (Figura 1), obra do fotógrafo alemão Andreas Gursky, por US\$ 4,3 milhões, em um leilão, no ano de 2011, tornando-se, àquela época, a fotografia mais valorizada do mundo¹.

Figura 1 – Der Rhein II, 1999



Fotógrafo: Andreas Gursky

As mudanças substanciais, reveladas notadamente a partir dos anos 1970 e marcadas, entre outros fatores, pela passagem do universo analógico ao digital e pelo percurso da fotografia hegemônica do fotojornalismo à sua consagração no campo da arte contemporânea,

¹ A fotografia, uma panorâmica do rio Reno, na Alemanha, foi registrada em 1999. A Christie's, uma das maiores casas de leilão do mundo, foi a responsável pela operação, realizada em Nova York, Estados Unidos, em 8 de nov. 2011.

esboçam um novo olhar para a fotografia (COTTON, 2013; KOSSOY, 2002; ROUILLÉ, 2009; SOULAGES, 2010). Se, até então, as produções fotográficas eram consideradas por sua utilidade, passaram a ser admiradas por si mesmas, substituindo-se “o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens” (ROUILLÉ, 2009, p. 15). Com o deslocamento da fotografia de um contexto considerado utilitário para os domínios da cultura e da arte, surgiram novas práticas e formas de produção, outros usos e autores. Concomitantemente, a tecnologia digital promoveu tanto o incremento da produção de imagens como a criação de importantes circuitos de difusão.

Encontramos ressonância das considerações dos teóricos na fala de Jean-Luc Monterosso, criador do festival *Mois de la Photo* e diretor da *Maison Européenne de la Photographie*², referência da fotografia contemporânea no mundo, cuja coleção “reflete com fidelidade a evolução da fotografia que, durante esse período, passou de documento ao status de obra de arte”³.

Rouillé (2009) defende que a aproximação da fotografia com as artes plásticas foi facilitada, por um lado, em um processo que inclui não só seu novo formato de apresentação como a atualização de leituras do seu conteúdo; e, por outro, pelos sinais de declínio histórico de seus usos práticos. Para o pesquisador, enquanto aperfeiçoa-se o dispositivo fotográfico, dá-se a queda gradativa do valor documental das imagens, fato que ele explica baseando-se na leitura das necessidades da sociedade pós-moderna em relação às imagens:

A fotografia foi um dos documentos primordiais da modernidade, dos diferentes estágios da sociedade industrial. Atualmente, essa sua função está amplamente ameaçada por imagens outras, de tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas e, principalmente, mais bem adaptadas aos funcionamentos e aos regimes de verdade da sociedade de informação (ROUILLÉ, 2009, p. 28)

A desvalorização do documento – debate atual no âmbito da fotografia, ao qual se referem pesquisadores como Rouillé (2009), Cotton (2013) e Soulages (2010) – acabou funcionando como uma espécie de liberação de outros aspectos da fotografia, como sua “escrita” (ROUILLÉ, 2009) – o autor utiliza esse termo, que aqui tentamos compreender como uma forma de expressão do fotógrafo, sua assinatura. Se fotografar “é escrever com a luz”,

² Espaço criado pela prefeitura de Paris para gerenciar o conjunto fotográfico de seus museus, bibliotecas e arquivos, abriga fotos de 1950 até os tempos atuais, constituindo um dos maiores acervos de fotografia do mundo.

³ Declaração de Monterosso, em conversa com Milton Guran, publicada no site Brasileiros. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2012/01/oui-oui-cest-bresilienne/> Acesso em: 7 de ago. 2016.

como consta na clássica definição da palavra⁴, podemos deduzir que a “escrita” se configura à medida em que o fotógrafo se organiza expressivamente.

Vários autores concordam que nesse processo, no qual o autor passou a se expressar – ou seja, a registrar como “sente a respeito do que é fotografado”, tomando uma definição do fotógrafo Ansel Adams (apud SONTAG, 2013, p. 135) –, também ganhou relevo o diálogo com o outro, permitindo que emergissem novos usos, procedimentos, formas e territórios que durante muito tempo não haviam sido considerados. Contudo, nos alongaremos mais sobre a fotografia em seu potencial expressivo no segundo capítulo, cabendo agora apenas considerá-la como um dos marcadores do processo de transição da fotografia nessa virada de século.

Para compreender as transformações que terminaram por desenhar os contornos do documento fotográfico na contemporaneidade, é preciso acompanhar o movimento que culmina com o que os teóricos apontam como “crise” do valor documental das imagens, o que não seria possível sem antes observar sua ascensão. Nesse contexto, evidenciaremos, na segunda parte desse capítulo, o conceito de fotografia documental, gênero do fotojornalismo que, de um lado, reflete muitas das significativas transformações que afetaram a produção fotográfica até sua recente consagração no campo das artes; e que, de outro lado, e em certa medida, relaciona-se com a obra do fotógrafo independente e antropólogo baiano Rogério Ferrari, autor de *Ciganos* (2011), volume que tomamos como objeto desta pesquisa.

Em sua obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), André Rouillé utiliza o termo “fotografia-documento”⁵ para se referir a uma fotografia reconhecida por sua utilidade, a fim de analisar a forma como funciona e evolui. Essa natureza prática da fotografia pôde ser aferida durante um século e meio, de inúmeras formas, por meio de funções que se incumbiram, entre outros aspectos, da modernização dos saberes, do arquivamento, da ilustração e, sobretudo da informação, sendo essa sua função primordial (KOSSOY, 2002; ROUILÉ, 2009; SONTAG, 2013).

McLuhan (1998, p. 216) ressalta a revolução preconizada pela fotografia, que alinhou definitivamente o mundo pictórico com os processos industriais levando-a a desempenhar um papel marcante na “ruptura entre o industrialismo meramente mecânico e a era gráfica do homem eletrônico”. Em outras palavras: “o passo da era do Homem Tipográfico para a era do Homem Gráfico foi dado pela invenção da fotografia” (MCLUHAN, 1998, p. 216).

⁴ O termo “fotografia” se origina do idioma grego e significa escrever com a luz: foto = luz e grafia = escrita.

⁵ O autor utiliza binômios para conceituar a fotografia em seus diferentes estágios, como “fotografia-expressão”, “arte-fotografia” e “fotografia-documento”. Em seus ensaios sobre fotografia publicados na década de 1970, Susan Sontag menciona o termo “foto-documento” (2013, p. 136).

Fazendo uma abordagem da fotografia como aquisição, a filósofa Susan Sontag (2013, p. 172) traz a ideia de que, através de máquinas que criam e duplicam imagens, é possível adquirir informação e ter acesso ao conhecimento “dissociado da experiência e dela independente”. Para ela, esta seria “a forma mais inclusiva de aquisição fotográfica”, pois,

quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem cruamente cronológica de sequências de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento meticuloso necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte (SONTAG, 2013, p. 172).

As considerações de Sontag nos levam a reflexões acerca da importância da imagem, sobretudo da fotografia, como meio de informação e acesso ao conhecimento, a despeito do seu modo de circulação, em cada época limitado ao aparato tecnológico que media esses processos. Aqui acessamos o pensamento de um tempo em que a velocidade de duplicação do mundo em imagens era significativamente menor do que a que se desenvolve atualmente. Em 1977, quando Sontag escreveu *Sobre fotografia*, havia um abismo tecnológico de mais de três décadas entre as imagens instantâneas (produzidas em modo analógico) impressas em papel e ejetadas em segundos pela câmera Polaroid – que seduziu os artistas da *pop art* –, e inovações tecnológicas como os *smartphones* munidos de câmeras, bem como os fenômenos de comunicação protagonizados pelas redes sociais, que impactam decisivamente na forma inclusiva de circulação das imagens na “aldeia global” vislumbrada por McLuhan (1998) décadas atrás.

Nesse “mundo-imagem” regido pela “insaciabilidade do olho que fotografa” (SONTAG, 2013, p. 13), a informação já se estabelecia como função basilar da fotografia documental desde a década de 1920 até o período que corresponde à Guerra do Vietnã (1965-1973), no qual ficou marcada uma forte aliança da fotografia com a mídia impressa. Instaurou-se, assim, a “informação pelas imagens”, inaugurando uma transformação importante no jornalismo ocidental, quando o interesse dos leitores passou a ser “ver, mais do que ler”, apontando para uma nova forma de conceber a reportagem (ROUILLÉ, 2009, p. 127-128).

Cabe ressaltar que a crença na exatidão do documento fotográfico (ou seja, no registro) foi um dos fatores determinantes para a ascensão da fotografia em seu aspecto utilitário, evidenciado aqui por meio de sua função informativa. Desse modo, há que se considerar a contribuição capital da fotografia documental, funcionando sob um regime de verdade

fundamentado na ideia da imagem como testemunha, e do repórter fotográfico/fotodocumentarista como mediador de eventos muitas vezes inacessíveis para a sociedade.

É importante ressaltar que a vinculação da fotografia com a mídia impressa foi marcada significativamente pela figura mítica do repórter fotográfico, caracterizado por sua relação simbiótica com a câmera – mediadora do seu contato com o mundo. Com a introdução de uma nova geração de câmeras de pequeno formato⁶, instaurou-se, nas primeiras décadas do século XX, o que Schaeffer (1996) chamou de “obsessão pelo instantâneo”, considerando-o “um dos mais poderosos motores da inovação tecnológica na área da fotografia” (Ibid., p.183). Neste sentido, é interessante aludir à experiência do célebre fotógrafo Henri Cartier-Bresson, considerado o mestre do fotojornalismo, que, em seu artigo *O instante decisivo* (1952), narra sua familiaridade com o aparelho, após descobrir a Leica como um prolongamento do seu corpo: “Ela se tornou uma extensão de meu olho e, desde que a descobri, jamais me separei dela” (CARTIER-BRESSON apud SONTAG, 2013, p. 201).

Apreendida no nível das coisas sensíveis, a relação do repórter fotográfico com sua máquina propõe reflexões. Ao explorar o “mundo percebido”, Merleau-Ponty (2004a) compreende que “o homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele” (Ibid., p. 24). Desse modo, ao invés de objetos neutros, cada coisa

simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta (...). (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 23).

Assim, pelo viés da fenomenologia e pesquisas correlatas, a câmera poderia ser entendida aqui como um objeto “catalisador do desejo”, encarnando uma daquelas coisas às quais nos ligamos “por uma paixão singular”, como elucidado nesse estudo de Merleau-Ponty (2004a, p. 27). Por essa linha de pensamento, a relação fotógrafo-câmera se reveste ainda de significado poético, pois pode ser interpretada como a coisa que habita no fotógrafo – para aludirmos ao estudo que Jean-Paul Sartre dedicou ao poeta Francis Ponge: “As coisas ‘habitaram nele por longos anos, elas o povoam, forram o fundo de sua memória, estavam presentes nele’ (...)” (apud MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 25).

⁶ A antológica Leica, lançada em meados da década de 1920, revolucionou a história da fotografia, inaugurando a realização de 36 poses seguidas com seu filme de 35 mm e viabilizando a realização de fotografias em um tempo menor.

Por outros caminhos do pensamento, a ideia de extensão do olho através da câmera, posta em relevo na narrativa de Cartier-Bresson, remete aos conceitos vanguardistas postulados por Marshall McLuhan em sua obra mais conhecida, *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1998), que exploram a dimensão extensiva de artefatos criados pelo homem como prolongamentos dinâmicos de suas capacidades sensoriais e afetivas. Em uma de suas formulações teóricas acerca dos meios como tradutores da experiência sensorial imediata, McLuhan afirma que na era da eletricidade – que ele entende como um meio de total inclusão – “nós mesmos nos vemos traduzidos mais e mais em termos de informação, rumo à extensão tecnológica da consciência” (MCLUHAN, 1998, p. 77).

Compreendendo tais extensões como efeitos de sentido, é plausível propor novas conjecturas acerca do potencial extensivo do olho que fotografa. Partimos da proposição de que, ao invés da condição de mera copiadora da realidade, a fotografia cria realidades, como defende Boris Kossoy (2002, 2007, 2009), com quem concordamos. Entendendo a imagem fotográfica como “documento/representação”, e, portanto, portadora de um conteúdo que reúne, ao mesmo tempo, “realidades e ficções”, o autor considera essa ambiguidade fundamental da fotografia para afirmar que a criação – e também a interpretação – das imagens está inserida em processos de construção de realidades: “A fotografia resulta sempre desta construção, seja ela realizada enquanto expressão do autor (sem finalidades utilitárias), seja como registro fotorjornalístico ou meio de criação publicitária, não importando se obtidas segundo tecnologias tradicionais ou digitais” (KOSSOY, 2007, p. 53).

Para chegar a essas conclusões, Kossoy se dedica, nos três volumes que compõem a sua trilogia – *Fotografia & história, Realidades e ficções na trama fotográfica*, e *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo* –, ao que chama de “desmontagem” da imagem fotográfica. Nesse estudo aprofundado da fotografia, o pesquisador afirma que é possível perceber como a imagem fotográfica incorpora um processo de construção de realidades, isto é, de “ficções”. Para compreender o pensamento de Kossoy (2002, 2007, 2009) é preciso apreender a natureza ficcional da fotografia, pois que o registro (o documento) surge de um processo criativo. Segundo o autor, é dessa forma que, nessa trama, o elemento ficcional se “nutre” da credibilidade da fotografia, enquanto testemunha dos fatos (2007, p. 54). As realidades são construídas nessa tensão:

A ideia que sempre se propagou da fotografia é a de sua suposta característica de objetividade, do que decorre a certeza de uma “transparência” entre o fato e o registro. A representação ultrapassa o fato e a evidência é exacerbada nessa construção; assim se materializa o índice fotográfico; assim se materializa a

prova, o testemunho, a partir do processo de criação. Assim se criam realidades. (KOSSOY, 2007, p. 54-55).

Trazendo essa noção podemos conjecturar o seguinte: se a máquina fotográfica nos possibilita transformar a experiência num modo de ver (SONTAG, 2013, p. 34-35), e se através dela é possível prolongar o nosso olhar sobre o mundo, é ponderado concluir que, por meio dessa relação de intercorporalidade com sua câmera, o fotógrafo pode acessar e criar novas realidades nesse ambiente de interação de meios e do espaço-tempo.

Contudo, no período marcado pela figura quixotesca do repórter, a forma de ver através da câmera era vinculada à ideia da fotografia como “prova” documental e ao caráter mimético da realidade. Um tempo que Sontag (2013, p. 106) relacionou ao “heroísmo da visão”, para se referir aos intrépidos fotógrafos que se aventuravam a “capturar o mundo”. Para alguns pesquisadores, as questões inerentes ao realismo na fotografia são determinantes tanto no processo de ascensão da foto-documento, como no movimento que acusaria seu declínio, pois que aludem diretamente ao seu regime de verdade (voltaremos a esta questão mais à frente).

Rouillé (2009) é um dos autores mais dedicados à análise do “declínio da fotografia-documento”. É relevante dizer que o teórico defende uma ideia que difere da nossa. Para ele, a fotografia apenas está provida de um “valor documental, variável segundo as circunstâncias” (2009, p. 19). O autor considera que a perda do aspecto documental da fotografia se deu com a crise das revistas voltadas para o fotodocumentarismo⁷, marcada pela vertiginosa expansão da televisão. Para Rouillé, essa fotografia tomada como testemunha dos fatos teve seu regime de verdade abalado a partir de fatores como: a roteirização da fotorreportagem, em oposição ao flagrante dos fatos⁸; do controle das imagens pelos militares, como se viu nas guerras das Malvinas (1982) e do Golfo (1991); e as fotografias feitas a partir de imagens exibidas em reportagens da televisão, evidenciando uma nova prática na qual se vê “uma imagem, e não o mundo, servindo de referente” (ROUILLÉ, 2009, p. 144). Em suma, o que o autor postula é que a fotografia em sua prática de registro (fotografia utilitária) perdeu seu elo com o mundo no devir das transformações operadas na pós-modernidade.

O pesquisador defende que tal ruptura foi evidenciada no momento em que a fotografia passou a responder “mal” à sociedade contemporânea, sustentada na informação e elege a internet como seu novo instrumento, passando a demandar a produção de imagens através de

⁷ Nos Estados Unidos, a revista *Life* parou de circular em dezembro de 1972 e, com ela, desmoronou-se o domínio da fotografia na imprensa do pós-guerra. (ROUILLÉ, 2009, p. 138).

⁸ O pesquisador Jorge Pedro Sousa observa que “em manuais como o de Kerns (1980) ou os de Kobre (1980; 1991) aconselha-se também os fotojornalistas a antecipar o que fotografar e quando fotografar” (2000, p.21).

tecnologias mais avançadas. Rouillé (2009) argumenta que a imagem digital no século XXI – que tem uma nova matéria, funcionamento e outro modo de circulação –, se opõe à fotografia dos séculos XIX e XX, também com relação ao regime de verdade operado no âmbito da “fotografia-documento”, que tem na informação sua principal função: “Antes tínhamos a ilusão da verdade imutável, agora temos a certeza de algo que é sempre já retocado mesmo que não queiramos. Isso muda tudo” (ROUILLÉ, 2010)⁹. O teórico defende objetivamente: “A fotografia que funcionava no domínio da mecânica e da química terminou”. No entanto, pondera: “Sempre haverá quem faça fotografia analógica, nada desaparece. Mas há outras práticas que avançam” (Id., Ibid.).

Voltamos nossa atenção para a questão, a fim de nos posicionar. Se o mundo da imagem passou a viver a sua fase “pós-fotográfica”, como defende também Arlindo Machado (1993, p. 15), se impõem, pois, novas reflexões. Portanto, nos interessa saber: que caminhos se abrem (e fortalecem suas potencialidades) à foto-documento sob as condições “fluidas” que movem o mundo nos tempos da “modernidade líquida” preconizada por Zygmunt Bauman (2001)? Questionamos a fotografia como produto em circulação em um mundo vertido em infinitas possibilidades a serem exploradas. Se admitirmos com Bauman, que a sociedade dessa virada de milênio tem o “código” de sua “política de vida” derivado do “comprar” – aqui entendido como “esquadrinhar as possibilidades, examinar, tocar, sentir, manusear os bens à mostra” (BAUMAN, 2001, p 95); e se considerarmos ainda que essa avidez pelo consumo inclui, além de itens de necessidade e bens materiais, “novos exemplos aperfeiçoados” e até “receitas de vida” (idem), não seria razoável conjecturar o surgimento de outros espaços e formas de consumo do documento fotográfico?

Ainda que novas práticas do fotojornalismo e que a imagem digital com um regime de verdade atualizado se imponham na contemporaneidade com uma plataforma de valores outros, queremos ponderar que a fotografia parece experimentar e expandir os limites de seu aspecto documental.

Arlindo Machado (2000, p. 1) não nos deixa esquecer que a fotografia “é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas”, e que, portanto, antes mesmo dos questionamentos postos com o advento do processamento digital e da modelação da imagem no computador, a televisão já havia provocado reflexões aprofundadas sobre sua natureza, bem como de seus modos de produção e meios de circulação – autores como Cotton (2013), Rouillé (2009) e Soulages (2010) também aludem a esse impacto. Machado (2000)

⁹ André Rouillé entrevistado por Susana Dobal: Foto-evento: entrevista com André Rouillé.

ressalta ainda que “cada vez que um meio novo é introduzido, ele sacode as crenças anteriormente estabelecidas e nos obriga a voltar às origens para rever as bases a partir das quais edificamos a sociedade das mídias” (Ibid., p. 1).

Se considerarmos com McLuhan (1998) “os meios de comunicação como extensão do homem”, então podemos compreender como esse impacto afeta a comunidade global, pois “as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (MCLUHAN, 1998, p. 21). Segundo McLuhan, se as intervenções se impõem, é inevitável que “contaminem” todo o sistema (1998, p. 84). Assim, pode ser previsível também a inter-relação dos meios, seja por fissão ou fusão, liberando uma potente energia: “O híbrido, ou encontro entre dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova” (Id., Ibid., p. 75).

Analisando o impacto da imagem digital no conceito tradicional de fotografia, em seu artigo *Fotografia em mutação* (1993), Machado já preconizava “mudanças substanciais” na prática e consumo de imagens fotográficas em seu amplo espectro de utilização, provocadas pelo advento da fotografia eletrônica – ou seja, “registrada diretamente em suporte magnético ou óptico” (1993, p. 14) – trazendo novos recursos de conservação e arquivamento de fotos e até de modelação direta da imagem no computador. Para além das consequências, previsíveis ou não, o autor antevia que a situação criada pelos novos meios, poderia se reverter em um momento de rever a fotografia e seus rumos, de questionar seu arcabouço mítico e pensar outras formas de intervenção “capazes de fazer desabrochar na fotografia uma fertilidade nova” (idem). Voltando ao tema anos depois, o pesquisador observou que, de fato, ao ocupar o espaço das técnicas fotográficas clássicas, a câmera digital e o *software* de processamento, acabaram propondo aberturas conceituais: “Podemos dizer que a fotografia vive um momento de *expansão*, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que diz respeito às mudanças em sua conceitualização teórica” (MACHADO, 2000, p. 13) (grifo do autor).

Nesse sentido, é importante ressaltar o tom plural desse universo em que a fotografia se insere, a partir das transformações operadas na contemporaneidade. Em sua investigação sobre a “fotografia expandida”¹⁰ – assim definida com base em sua transgressão da “gramática do fazer fotográfico” –, o pesquisador Rubens Fernandes Junior (2006), recortando uma das

¹⁰ Neste modelo, segundo Fernandes Junior, “a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para justificar a tese de que a fotografia também se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana (signo – ícone, índice e símbolo)” (2006, p.11).

possibilidades que se apresentam à fotografia contemporânea, constata que o enfrentamento das recentes questões relativas ao imaginário, por exemplo, lançou a fotografia numa “fantástica aventura contemporânea” dando novos contornos a sua produção (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 11). Na visão do autor, a “crise saudável” que contribuiu como provocação dessa dinâmica tinha, em seus limites o momento de inserção das novas tecnologias de um lado, e, do outro, o “esgotamento” das artes plásticas convencionais (idem).

Em parte, Fernandes Junior credita a essa crise dois movimentos: o interesse dos museus, galerias e colecionadores pela fotografia; e a atenção dos artistas visuais, que em seu processo de reaprendizado voltam a incorporar a fotografia em seu trabalho, bem como dos fotógrafos, ao buscarem outros vieses de produção e circulação de imagens. Diante das inúmeras possibilidades que se apresentam para pensar a produção contemporânea e seus desvios, o autor compreende a fotografia hoje como “produto cultural de rara complexidade que contribuiu e continua contribuindo de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 11).

De fato, se por um lado, o questionamento da fotografia em sua função utilitária abriu espaço para a expressão e para a subjetividade autoral, e se a imagem digital, ao ocupar o espaço das técnicas fotográficas clássicas, acaba propondo aberturas conceituais da fotografia e o esgarçamento de sua linguagem; por outro lado, será que podemos dizer que o documento fotográfico – e a fotografia convencional¹¹ – continua a dialogar com áreas do conhecimento que desse material se suprem? Podemos verificar tais conjecturas, tomando a história, a arte e o campo do documentarismo como espaços de observação.

Se considerarmos com Kossoy (2009, p. 162), que “fotografia é memória e com ela se confunde”, não estaríamos admitindo que há um potencial ainda inexplorado do documento fotográfico e seus recursos? Ao discorrer sobre fotografia e história, Kossoy nos lembra que, para o historiador, a fotografia é “uma possibilidade incontestada de descoberta e interpretação da vida histórica” (2009, p. 163). E assinala que, para os estudiosos dos “mais diferentes gêneros de história, assim como pesquisadores de outros ramos do conhecimento, são as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado” (Ibid., p. 31-32).

Procuramos ilustrar nossa reflexão com fatos recentes. Primeiro, anotamos a valorização da fotografia como memória, portadora de fragmentos selecionados da aparência do fato histórico (KOSSOY, 2002, p. 21). O autor observa que registros da paisagem natural, do corpos

¹¹ Fernandes Junior a define como aquela fotografia que é “produto de uma ação entre o sujeito e o objeto, intermediada por uma prótese, a câmera fotográfica” (2006, p. 12).

celestes, dos achados pré-históricos em sítios arqueológicos, da arquitetura das cidades, da moda, ilustram algumas contribuições da fotografia para a “recuperação da informação, pela sua força documental” (2007, p. 40-41). Ele considera que as

representações fotográficas contêm em si informações iconográficas sobre o dado real e, em função disso, são de grande valor para a pesquisa e interpretação nas ciências humanas, exatas e biológicas. As análises que técnicos da NASA vêm fazendo, através de fotografias de rochas e do solo enviadas pelo jipe-robô *Opportunity* – relativas à possibilidade da existência de oceanos e mesmo de formas de vida em épocas remotas no planeta Marte –, constituem contribuição única para o progresso da ciência. (KOSSOY, 2007, p. 40).

Considerando o potencial do registro para a recuperação da informação, podemos tomar como exemplo um fato recente: a divulgação em torno da descoberta de pesquisadores de numismática, que confirmaram a presença de Billy the Kid, uma das lendas do Velho Oeste americano, em uma fotografia de 1878¹² (Figura 2). Adquirida por um colecionador em uma loja de antiguidades na Califórnia (EUA), por apenas US\$ 2, a foto passou a ser avaliada em US\$ 5 milhões, ao ter sua autenticidade confirmada, após mais de um ano de estudos. Até então, falava-se em um único registro fotográfico autêntico do lendário bandido, também no Novo México, no ano de 1880, e que, por sua singularidade histórica também teria alcançado alto valor de mercado¹³.

Compreendemos que a valorização mercadológica deste registro fotográfico raro está intrinsecamente relacionada a sua importância histórica, o que põe em evidência justamente o seu valor documental. A nosso ver, pesa, nesse reconhecimento, o fato de tratar-se de uma fotografia produzida em modo analógico, considerando-se a possibilidade real de manipulação da fotografia realizada através de processamento digital. De acordo com Machado (1993, p.14-15), diferente da manipulação da fotografia da era da química, que podia ser detectada com facilidade, as alterações no registro fotográfico produzido em meio digital são praticamente impossíveis de serem descobertas, pois a imagem processada em computador, por ser produzida “numa resolução mais fina que a do próprio grão fotográfico, não deixa marca alguma na intervenção” (idem).

¹² Na cena registrada no Novo México, o pistoleiro que morreu aos 21 anos, já famoso por ter sido capturado, sentenciado à morte e escapado da prisão, aparece jogando críquete com comparsas de sua gangue, *The Regulators*.

¹³ A foto de 1880 foi vendida por US\$ 2,3 milhões em 2010, segundo informação da Kagin's Inc., empresa responsável também pela análise da fotografia de 1878. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/10/foto-comprada-por-us-2-passa-valer-milhoes-por-ter-bandido-billy-kid.html>
Acesso em: 17 de out./2015.

Figura 2 – Billy the Kid (esq.), 1878



Fotógrafo: desconhecido

No campo da arte, nossa argumentação se acerca da prática de fotógrafos e artistas fotógrafos contemporâneos, que buscam novas expressões a partir de apropriações e releituras das imagens. Como ilustração recorreremos às obras de duas fotógrafas, a americana Joni Sternbach e a brasileira Rosângela Rennó. Sternbach cria retratos usando o colódio úmido, processo fotográfico do século XIX, e câmeras de grande formato para obter imagens com um alto nível de resolução. Para desenvolver seu projeto mais recente, uma representação da cultura do surfe pelo mundo, Sternbach teve que improvisar laboratórios nos próprios locais onde fotografou, a fim de garantir a revelação das fotos pelo processo do colódio úmido¹⁴. A estética *vintage* foi a forma que ela encontrou de mostrar como “utilizar os materiais e informações da história da fotografia para fazer imagens novas”¹⁵. Na Figura 3, uma das fotos do projeto, que resultou no livro *Surf site tin type* (Editora Damiani).

Figura 3 – Andy and Muriel, Jalama Beach, California, 2011



Fotógrafa: Joni Sternbach

¹⁴ O colódio é um líquido viscoso que seca rápido. É derramado sobre uma placa de metal, que é sensibilizada antes de ser colocada na câmera. Uma vez exposta, a fotografia precisa ser ampliada e lavada imediatamente.

¹⁵ Entrevista ao jornal Daily Mail, publicada em 15/09/2013. Disponível em:

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2421068/Photographer-Joni-Sternbach-captures-modern-day-surfers-using-Civil-War-era-camera.html>. Acesso em 17 de out. 2015.

Por outros vieses, a ideia de anacronismo é suscitada na obra de Rosângela Rennó com suas provocações instigantes sobre fotografia e memória/esquecimento. O debate acerca da possibilidade da imagem e da renovação de sua potência, a partir do processamento digital, resultou no projeto *A última foto* (2006), no qual Rennó reúne fotos de 43 fotógrafos profissionais desafiados a fotografar o monumento do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, usando câmeras mecânicas de diversos formatos¹⁶. Na prática da artista é recorrente ainda a apropriação de fotos antigas e anônimas – geralmente utilizadas em documentos de identificação – para que sejam recolocadas em circulação. Assim, Rennó as retira “de seus circuitos normais de consumo, propondo novas formas de relacionamento” (MACHADO, 2000, p. 14). Na *Série Imemorial* (1994), por exemplo, a artista trabalhou com uma instalação (Figura 4) de 50 fotografias e retratos escuros dos trabalhadores e crianças que construíram Brasília, aludindo, em sua criação, a um “um gesto redentor, a ressurreição dos corpos caídos, daqueles que se sacrificaram na construção do futuro”¹⁷.

Figura 4 – Instalação, *Série Imemorial*, 1994



Artista: Rosângela Rennó

Em *Estética da fotografia: perda e permanência* (2010), François Soulages cita o fotógrafo Christian Gattinoni (1950-), entre os fotógrafos que vêm pesquisando e questionando câmeras, materiais fotográficos e álbuns do século XIX, provocando, assim, uma “renovação das formas e das imagens”, e perscrutando a ideia de fotografia (SOULAGES, 2010, p. 248). Para o teórico, esse diálogo permite aos fotógrafos reatarem com “um passado desaparecido mas essencial”, trazendo para o centro do pensamento sua relação com a fotografia (idem) –

¹⁶ Os fotógrafos trabalharam com câmeras analógicas da coleção da artista, desde as de chapa 9 x 12 cm, do início do século XX, até as câmeras Reflex, para filme 35 mm, da década de 80.

¹⁷ Definição retirada do site da artista, disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>. Acesso em 24 de out. 2015.

assim o faz o próprio Gattinoni, em uma obra que Soulages toma como referência de construção e abertura para a arte.

No campo do documentarismo, no qual a fotografia exerce sua função de testemunha dos fatos e do nosso modo de vida, novas direções também passam a ser exploradas a partir das próprias inquietações dos fotógrafos, favorecendo um profícuo diálogo com a arte. Em sua obra *A fotografia como arte contemporânea* (2013), Charlotte Cotton, à época diretora de criação do Museu Nacional da Mídia do Reino Unido, traz um questionamento para guiar sua reflexão sobre o uso da capacidade documental da fotografia na arte: “Como os fotógrafos transitam de uma crítica da realização de imagens, que implica a perda do poder documental da fotografia, para uma abordagem que utiliza estratégias de arte para manter a relevância social da fotografia?” (2013, p. 167). Cotton observa que a galeria se tornou o espaço de exibição dessas documentações: “Diante da lacuna imposta pelo menor número de projetos documentais encomendados e da usurpação pela televisão e pela mídia digital como os veículos mais importantes de informação, a resposta da fotografia tem sido se valer dos diferentes climas e contextos proporcionados pela arte” (idem).

Em sua análise da cena contemporânea, a autora menciona a “fotografia das consequências”, abordagem “legitimamente considerada a mais contrária ao fotojornalismo”, na qual os fotógrafos chegam aos locais das catástrofes (naturais e sociais) depois do fato que ocasiona a destruição (COTTON, 2013, p. 10). Por esse viés, marcado pela “postura antirreportagem” de seus autores, a fotografia artística vem compondo o que a autora chama de “alegorias das consequências dos desastros políticos humanos”, que tem expoentes como Sophie Ristelhueber (1949-). A fotógrafa francesa é autora de projetos arrojados que vêm traçando uma cartografia emblemática do impacto das guerras, na natureza e na civilização. Na *Série Fait* (1991) registrou os traços físicos da Guerra do Golfo (Figura 5).

Figura 5 – Tomada Aérea sobre o Kuwait, *Série Fait*, 1991



Fotógrafa: Sophie Ristelhueber

Com esta compreensão das diferentes abordagens do documento fotográfico e suas possibilidades múltiplas de articulação na atualidade, deslocamos essa observação para o nosso objeto de investigação: a obra do fotógrafo independente e antropólogo baiano Rogério Ferrari (2004, 2006, 2007, 2008, 2010, 2011), que vem se revelando um objeto importante para a pesquisa tanto nos campos fotográfico e artístico, como também nas áreas cultural, política, e da antropologia. Ao contemplar sua obra, observamos como se insere na trama contemporânea que enreda diferentes vetores da fotografia.

Ferrari é autor do projeto *Existências-Resistências*, que se propõe a retratar, por meio de publicações, debates e exposições fotográficas, a luta de povos e movimentos sociais por terra e autodeterminação. A obra publicizada que articula textos ao acervo fotográfico em exibição, se constitui de seis títulos: *Palestina, a eloquência do sangue* (2004); *Zapatistas, a velocidade do sonho* (2006)¹⁸; *Curdos, uma nação esquecida* (2007); *Palestine* (2008) e *Sahraouis* (2010)¹⁹; e *Ciganos* (2011), este último nosso objeto de estudo, que será aqui abordado.

Em Ferrari, a fotografia pode ser compreendida como atitude, como meio de transcendência, “uma ponte” para estar “no lugar necessário” (FERRARI, 2004, p. 158). Ou, como entende Magalhães (2009, p. 1), ao fotógrafo importa, sobretudo, “o envolvimento do olhar, o sentimento, a atitude politizada, a percepção da vida cotidiana e a capacidade de intervenção social”. A perspectiva de que o fotógrafo deve “refletir e atuar sobre seu tempo” (2007, p. 87), levou Ferrari às montanhas do Chiapas (México), onde documentou o movimento de resistência indígena ao lado do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN); à Faixa de Gaza para se “unir” aos palestinos que resistem à ocupação do Estado de Israel; ao deserto do Saara, a fim de conviver com os refugiados saarauís oprimidos pelo Governo do Marrocos; e à Turquia, onde esteve com o povo curdo, para vivenciar a tragédia da maior nação sem pátria do mundo. Na Bahia, percorreu 40 municípios com o propósito de mostrar a resistência cultural dos ciganos, a partir de um contraponto à “lente da discriminação” (FERRARI, 2011a, p. 193).

Desse modo, podemos compreender que o fotógrafo se refere ao “lugar necessário” como o campo de sua arte e de sua intencionalidade. Ferrari fotografa pessoas e contextualiza, nessas imagens, esses grupos humanos em seu próprio ambiente social. Fotografar pode ser aqui entendido como a proposta de ação de Ferrari; o propósito que o leva a “saltar da poltrona” para “saber do outro” (2007, p. 86). Mas também como “partilha”²⁰. Arte e vida estão aqui

¹⁸ Publicado em coautoria com os jornalistas Pedro Ortiz e Marco Brige.

¹⁹ *Palestine* e *Sahraouis* foram publicados pela editora francesa *Le Passager Clandestin*.

²⁰ Comentário feito ao apresentador Jô Soares, no Programa do Jô (Rede Globo de Televisão), exibido em: 7 de mai. 2012.

imbricadas, pois, como enfatiza Magalhães (2009, p. 2), “semelhante à turma do Cinema Novo, que viu o cinema como prática política, Ferrari encara a fotografia como prática-militante, um instrumento de denúncia e a sua forma de se posicionar diante do mundo”.

Concordamos com Kossoy (2009), ao afirmar que cada registro visual documenta “a própria atitude do fotógrafo diante da realidade”. Atuando como um “filtro cultural”, nas imagens transparecem “seu estado de espírito e sua ideologia” (2009, p. 42-43). Essa bagagem cultural, que inclui a sensibilidade, a criatividade, (p. 43), o talento e o intelecto do fotógrafo, influi decisivamente no produto final de um processo iniciado “desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica” (KOSSOY, 2009, p. 50). Para o teórico, essa filtragem é determinante na diferenciação do fotógrafo.

Neste sentido, identificamos na fotografia de Ferrari sua forma de também pensar antropologia. Ao focar sua câmera nos ciganos da Bahia com o firme propósito de retratá-los em seu cotidiano, o fotógrafo revela aspectos da cultura e da memória, bem como do modo de vida dos ciganos que vivem em diferentes regiões do Estado – o que reúne o maior número de grupos no país, segundo censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE²¹. Sua antropologia visual documenta, entre outras particularidades, ritos como o casamento endógeno, por meio do qual a cultura se mantém; e mitos como o do nomadismo, “característica recorrente na identificação estereotipada da cultura cigana” (FERRARI, 2011a, p. 194).

Sobre o conteúdo da obra e sua estética, entretanto, discorreremos no terceiro capítulo. Por ora, pretendemos evidenciar o fato de a intencionalidade na obra de Ferrari convocar atividade sociopolítica na fotografia. Tal intenção ganha materialidade mesmo em fotos retiradas de seu conjunto, algumas evidenciadas sobretudo no exato instante em que o fotógrafo aciona o botão disparador, marcando o filme. Podemos compreender como isso se dá, no momento em que há a cisão do tempo, tomando, como Dubois (2013), a imagem fotográfica, como uma “imagem-ato”, definida pelo teórico como uma impressão luminosa, e, simultaneamente, como “impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão” (DUBOIS, 2013, p. 161).

O *cut*, esse corte temporal e espacial, que faz surgir a foto como uma “fatia” de espaço-tempo, pressupõe tanto a escolha do fotógrafo²², como também define a leitura de uma imagem

²¹ Os grupos ciganos foram mapeados pela primeira vez no Brasil, no último censo do IBGE, realizado em 2009 e publicado em 2010. Informação disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1405201010.htm>. Acesso em: 24 de jun. 2016.

²² Tecnicamente, tal seleção envolve o ângulo e os elementos a serem enquadrados no visor da câmera, bem como o instante exato para apertar o botão.

fotográfica. O pensamento de Dubois é convergente ao de Kossoy (2009), para quem a fotografia resulta da ação do fotógrafo, que “em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial”, servindo-se da tecnologia para fazer o registro (KOSSOY, 2009, p. 37).

Em um trabalho de bases documentais, como o de Rogério Ferrari, aqui tomado como objeto de estudo, o *cut* assume uma carga de dramaticidade, uma vez que imprime, numa sequência de fotos, ou muitas vezes em uma única fotografia, o ponto de vista do fotógrafo acerca do assunto fotografado. Nesta foto (Figura 6), tirada em território ocupado pelo Estado de Israel, fica clara a intencionalidade do autor em representar a opressão dos palestinos, que têm seu tempo e espaço controlados pelo “Estado bélico” (FERRARI, 2004, p. 158).

Figura 6 – “Homem palestino, tanque israelense”. Ramallah, Cisjordânia, 2002²³



Fonte: Ferrari (2004, p. 84-85; 2008, p. 14)

A obra fotográfica de Ferrari, portanto, surge de uma proposta de documentação, mas a partir de seu envolvimento com o assunto e com suas fontes, denotando a postura do fotógrafo de dialogar com seu objeto respaldado por séria proposta de mediação sociopolítica e cultural. Assim como em *Ciganos* (2011), obra que nos propomos a estudar nesta dissertação, no conjunto de imagens deste autor, a presença humana torna-se seu objeto central. Mauad (2008) observa que “segundo as formas como capitaliza a experiência adquirida, o fotógrafo assume uma postura em face da realidade social que fotografa” e que passa a atuar como “mediador

²³ Como as fotografias de Rogério Ferrari não são intituladas, para referenciá-las, nesta dissertação, vamos intitular utilizando aspas, e indicando o local da tomada, em seguida. Na referência à fonte, indicaremos o autor, ano e a página de publicação da imagem, tal como orienta o Manual de Estilo Acadêmico quanto às imagens já publicadas.

cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social.” (Ibid., p. 37).

Ferrari explora o potencial de intervenção social da imagem; busca na fotografia sua capacidade de confrontar o fruidor com a realidade “e por esta realidade propor uma ação” (FERRARI, 2011a, p. 191). Assim como o olhar fenomenológico de Merleau-Ponty, que “envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (apud BOSI, 1989, p. 82), o olhar do fotógrafo quer partilhar com o fruidor a humanidade das imagens. Ao articular registro e sensibilidade, Ferrari faz de sua expressão gesto poético da resistência que procura representar, constituindo, através de suas fotografias, um acervo documental que é memória cultural, não só dos ciganos na Bahia, como dos povos em conflito que vem retratando em sua obra.

Contudo, as fotografias devidamente inscritas nos códigos da representação ganharam um amplo espaço de debate no campo da arte. Isso faz com que “o gesto de documentar não seja compreendido isoladamente do conjunto de elementos que produzem sentidos particulares para esses registros e que os complexificam”, como nos lembra Gonçalves (2013, p. 51). Kossoy (2009) é um dos autores que reconhecem a produção de sentido como parte da natureza complexa da fotografia, “um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções” (Ibid., p. 28).

Em maior medida, Barthes (2012), toma a emoção como ponto de partida buscando compreender seu “desejo ontológico” em relação à fotografia (Ibid., p. 13): “Eis-me assim, eu próprio, como medida do ‘saber’ fotográfico. O que meu corpo sabe da Fotografia²⁴? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções ou de três intenções): fazer, suportar, olhar” (BARTHES, 2012, p. 17). O teórico se refere à ação do *Operator*, isto é, do fotógrafo; do referente ou objeto da fotografia; e do *Spectator*, ou fruidor (grifos do autor).

Em Ferrari, vislumbramos a articulação do gesto – no qual está contida sua intencionalidade – à poética, que, em uma dimensão sensível desloca a intenção do fotógrafo para sua proposta de diálogo com o fruidor, demonstrando assim a relevância dessa relação no processo de construção da obra.

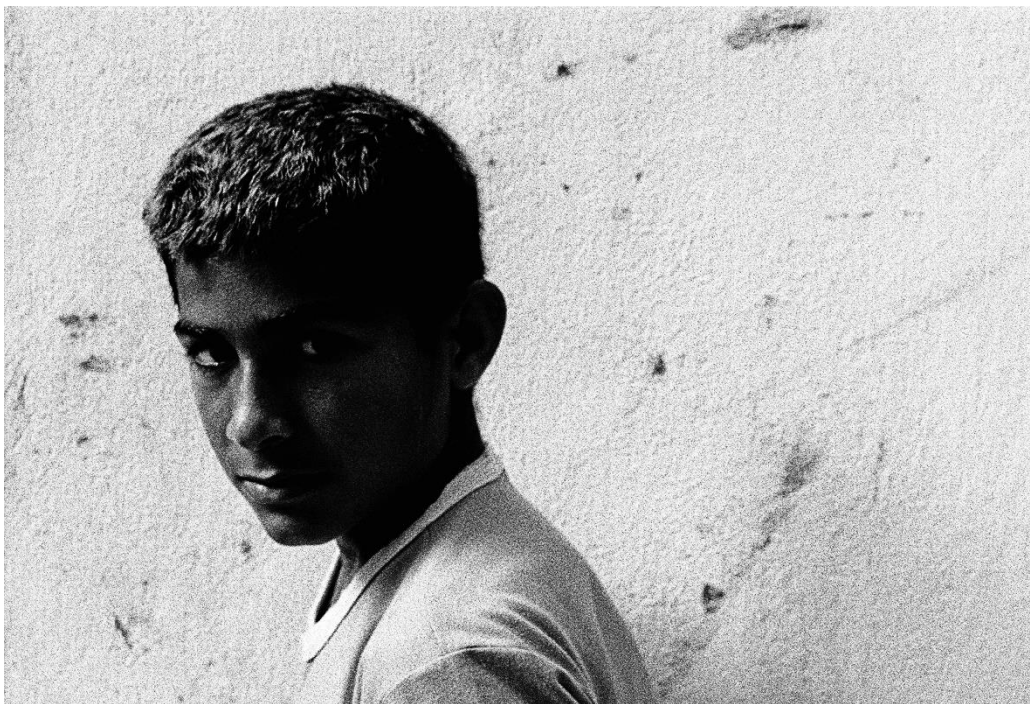
Se a fotografia, como toda imagem, é capaz de produzir efeitos sobre a nossa percepção, cabe-nos investigar também esse potencial de afetação na obra de Ferrari a qual nos propomos a estudar. Consideremos, primeiramente, que a fotografia faz parte do mundo percebido – que “não é apenas o conjunto de coisas naturais, é também os quadros, as músicas, os livros, tudo

²⁴ Barthes grafa os vocábulos “fotografia” e “fotógrafo” com letra maiúscula.

o que os alemães chamam de um ‘mundo cultural’” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 65); e, ainda, levando em conta que “na coisa percebida não podemos separar o conteúdo da forma, aquilo que é apresentado da maneira como se apresenta ao olhar” (Id., *ibid.*, p-64-65). Desse modo, torna-se essencial, na abordagem da fotografia documental de Ferrari, observar como essa imagem “afeta nossa percepção e organiza nossa experiência sensível” (BRAGA, apud GONÇALVES, 2013, p. 51-52).

Nos deteremos mais sobre essa questão nos próximos capítulos. Por ora, nos cabe evidenciar a produção de sentidos nos contornos híbridos da fotografia de Ferrari. Queremos mostrar que sua obra, centrada em fortes bases documentais, revela-se capaz de constituir memória dos povos retratados e provocar reflexões sobre questões cruciais da atualidade, bem como traz elementos que dialogam com a arte, como seu potencial expressivo e a composição de sua estrutura formal (Figura 7).

Figura 7 – “Menino cigano”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 37)

Se nos inclinamos a compreender as novas formas de produção, bem como a estética da fotografia contemporânea, tomando a fotografia de Ferrari como ponto de partida, começemos, pois, questionando suas singularidades. Produzida em modo analógico, em preto e branco, e propondo uma relação temporal constituída na duração, sua obra não estaria inscrita em uma estética que a torna quase uma provocação à imagem da “sociedade da informação” sobre a

qual nos fala Rouillé (2009, 2010)? A condição de envolvimento com o objeto, bem como sua proposta de intervenção social, poderiam ser tomadas como a crítica de Ferrari à reportagem alienada da “sociedade do espetáculo” à qual alude Soulages (2010)?

As indagações que surgem da observação da obra original de Ferrari e dos aspectos de seu universo de referências nos levam a cotejar as tendências contemporâneas que apontam, como vimos, para a expansão dos limites da fotografia. Em suas análises acerca do arcabouço estético da fotografia, François Soulages assinala, entre os pontos tramados na malha permeável da fotografia contemporânea, o interesse de fotógrafos artísticos pelas técnicas fotográficas antigas, o que, a seu ver, contribui para o enriquecimento da fotografia atual (2010, p. 248). Por sua vez, Cotton (2013, p. 172) vê a escolha do preto e branco tanto como uma “declaração de resistência contra a sedução das ampliações coloridas na arte”. Para a autora, esta seria uma forma de identificação “dos retratos documentais com a seriedade de sua intenção” (Id., Ibid.)²⁵, argumento que identificamos compatível com a proposta de Ferrari.

Nos intriga, sobretudo, o fato de o fotógrafo baiano constituir sua obra documental num espaço de complexas relações – a partir de seu questionamento da sociedade e da política, e de sua crítica à reportagem apelativa voltada aos “caçadores do espetáculo”, (FERRARI, 2004, p. 158) –; de sua rejeição ao *voyeurismo* e à mera ilustração, e de, ainda assim, aproximar-se da arte. Contudo, para Soulages (2010) foi justamente “por meio de uma ruptura e por meio de uma recusa da reportagem alienada de e sobre a sociedade do espetáculo”, que se deu o confronto dos fotógrafos com a sociedade, no fim do século XX. Isso os levou à busca de outras formas de expressar “a realidade e suas representações sociais”, passando pela reportagem mas evitando a apelação e, ao contrário, propondo o questionamentos, ao mesmo tempo, “do mundo, das imagens do mundo e do mundo das imagens” (SOULAGES, 2010, p. 234).

Ao analisar as transformações ocorridas na fisionomia da fotografia documental, diferentes autores (COTTON, 2013; ROUILLÉ, 2009; SOULAGES, 2010) assinalam, nesse ajuste postural dos fotógrafos perante a fotografia e o mundo, uma inovação na relação com o tempo. Essa nova maneira de fotografar antagoniza com a reportagem feita às pressas e, ao contrário, se dá na longa duração, no diálogo prolongado e aprofundado do fotógrafo com seus personagens.

Rouillé (2009) se apropria do termo “reportagem dialógica” para nominar esse gênero de reportagem que trabalha com a inversão do tempo e com um parâmetro relacional que refuta

²⁵ Aqui a autora se refere particularmente ao trabalho do norte-americano Fazal Sheikh (1965-), que, a exemplo de Ferrari, trabalha com a fotografia em preto e branco, e se dedica a documentar pessoas em campos de refugiados e em outras situações nas quais sua dignidade é ultrajada.

a “postura predadora da reportagem”, propondo, ao contrário, o engajamento do fotógrafo e seus modelos em um projeto comum (Ibid., p. 183). Deslocando essa prática para o nosso objeto de investigação, observamos: primeiro, que a obra de Rogério Ferrari, imbuída de seu objetivo de crítica política e intervenção social, se constitui no cerne da relação com suas fontes, dada em um tempo de convivência, em sua “entrega” e inserção no meio em que atua, “a fim de que não haja um fosso entre o fotógrafo e o objeto”, como ressalva Magalhães (2009, p. 2); e, segundo, que essa construção é processual, ou seja, revela-se na gênese de seu processo criativo, naquilo que o autor entende por “fotografar”.

Assim, em certa medida, é possível fazer conexões entre a obra de Ferrari e o contexto da “reportagem dialógica”, contudo, sem a pretensão de esgotá-la em um modelo, dadas as inflexões do documento fotográfico e de suas possibilidades de interseção com diferentes propostas estéticas (nos aprofundaremos nessas questões no segundo capítulo). Lombardi (2007) sublinha o caráter polissêmico da fotografia, ao compreender as especificidades da fotografia documental, que, “além de difusora de informações, é também provedora de prazer estético e formadora de opinião”, tendo se estabelecido (devido a seus autores pioneiros) “como um gênero diferenciado, capaz de estimular o pensamento crítico” (Ibid., p. 12).

Ao reavaliar a reportagem crítica no âmbito das complexas relações que articulam arte e sociedade na contemporaneidade, François Soulages dedica-se, em um primeiro momento, a relacionar diferentes projetos de fotógrafos imbuídos da dupla tarefa de indagar a sociedade e a esfera política e, simultaneamente, “trabalhar o lugar da arte” (2010, p. 232). Essa maneira de fotografar percebida a partir das últimas décadas do século XX, tem como marca a deliberação no tempo²⁶ e se realiza através da fotografia como *investigação*, como *memória* e *interação* (grifos do autor) (SOULAGES, 2010, p. 235). O pesquisador identifica que por essas três vias essa parte da fotografia contemporânea afirma-se, a um só tempo, no cerne da arte e da sociedade contemporâneas (p. 238). Nesse contexto, o autor menciona, entre outros poucos exemplos, a fotografia do brasileiro Sebastião Salgado, que desenvolve seus projetos investigativos por longos períodos, fugindo da mera ilustração para assim produzir “ao mesmo tempo sentido e obra”, procurando aliar “o documentário e o trágico, o social e o humanismo, o histórico e o eterno” (SOULAGES, 2010, p. 238).

²⁶ Ao invés de captar o “instante decisivo”, modelo emblemático do fotojornalismo defendido por seu maior representante, Henri Cartier-Bresson, esses fotógrafos questionam o tempo trabalhando “na *longa duração* com a fotografia como *investigação*, no *passado* com a fotografia como *memória*, no *tempo intersubjetivo* com a fotografia como *interação*” (grifos do autor) (SOULAGES, 2010, p. 235).

Para compreender esses processos, François Soulages trabalha com a “estética do ao mesmo tempo”, que permite explorar, *ao mesmo tempo* (grifo do autor), arte e sociedade, bem como englobar a complexidade da fotografia e da diversidade de projetos dispostos no contexto do que se chama arte fotográfica. Ele defende que o conceito possibilita a articulação das tensões e conflitos existentes na esfera do fotográfico, incluindo o sujeito que fotografa e os sujeitos fotografados, passado e presente, forma e realidade (2010, p. 234), evitando assim um forçoso reducionismo da fotografia, mas, ao contrário, admitindo sua riqueza e essência (2010, p. 224).

A nosso ver, é importante trazer essas considerações que sublinham a ontologia da fotografia, a fim de que possamos compreender sua natureza multifacetada. Kossoy (2009) é outro autor que, cotejando os diversos aspectos da imagem fotográfica, reafirma sua complexidade. Ele ressalta, por exemplo, que um registro fotográfico produzido com um objetivo documental sempre irá representar um meio de informação e conhecimento, mas que independente de seu valor como documento, pode, ao mesmo tempo, incorporar valores estéticos. Ou, como dito por Brassai (1899-1984), um dos artistas que soube tão bem vincular plasticidade à informação em suas fotos noturnas da Paris dos anos 1930, a fotografia “guardará sempre algo do documento histórico ou científico”, mas também é “filha do retângulo, um produto das belas-artes” (apud KOSSOY, 2009, p. 48).

Para Kossoy, “a fotografia não está enclausurada à condição de registro iconográfico”, sem que se considere os fatos, cenários e assuntos em torno do fotógrafo, e especialmente sem que se reconheça o olhar responsável por uma “elaboração estética na construção da imagem fotográfica” (2009, p. 49). O autor observa que, ao ampliarem os limites de sua expressão, os fotógrafos terminam por evidenciar uma construção que se revela no “visível fotográfico captado de uma realidade imaginada” (idem). Constituem, assim, uma ambiguidade da fotografia, uma vez que tal registro fotográfico “documenta a atividade criativa do autor, além de ser, em si mesmo, uma manifestação de arte” (idem).

É nesse jogo complexo tramado no tecido híbrido da fotografia contemporânea, com novos códigos visuais, amplas perspectivas estéticas e possibilidades dialógicas, que a obra de Ferrari se apresenta como espaço de fricção documento/arte, nos delegando a tarefa de investigar os domínios dessa interseção. Documento ou arte? Por um lado, podemos afirmar que trata-se de uma obra documental, devido ao caráter arrojado dos projetos do fotógrafo, destinados à documentar realidades de povos em luta por autoafirmação. Especificamente em relação ao nosso objeto de estudo, pode-se reconhecer como um documento de grande valor o

acervo exibido em *Ciganos* (2011), que constitui um mapeamento da cultura cigana na Bahia, revelando, em sua etnografia-visual, como vive um povo determinado em sua resistência cultural.

A ideia de mapear implica em documentar, registrar. Discorrendo sobre a fotografia como um “tipo de documentação”, Kossoy (2009, p. 31) sublinha a ampliação conceitual de “documento”, citando Samaran: “Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira” (apud KOSSOY, 2009, p. 31). A proposta de Ferrari, ao percorrer 40 municípios baianos, durante três meses, entre 2010 e 2011, para desenvolver tal projeto, foi a de “retratar” os ciganos para, assim, “tentar revelar o cotidiano desse povo” (FERRARI, 2011a, p. 192). E se “não há história sem documentos”, como ressalta Samaran (apud KOSSOY, 2009, p. 31), há que se considerar que a obra fotográfica de Ferrari se converte em uma significativa contribuição para a historiografia dos ciganos na Bahia.

Por outro lado, trata-se não somente da publicação de uma coletânea de fotos documentais; mas da apresentação de um acervo etno-fotográfico plasticamente elaborado a partir de um projeto gráfico que articula textos sobre seu objeto, os ciganos. Se outros títulos da série *Existências-Resistências* apresentavam depoimentos e/ou poemas correlatos às fotos²⁷, resultado da “cocriação fotografia/literatura”²⁸, *Ciganos* busca outro formato para apresentar os textos: o “discurso do teórico”, que consiste em uma análise conceitual da obra; e a “fábula do artista”, que é a fala do autor sobre a própria obra²⁹ (SOULAGES, 2010, p. 264). Nesse caso, Ferrari busca a modulação de sua fala com a de seus personagens, os ciganos.

Tais considerações provocam novos questionamentos: a decisão de publicar esses registros fotográficos em um livro já não pressupõe uma determinação para uma transformação em obra fotográfica? E a abordagem plástica dessa obra que presumia-se originalmente documental já não seria indício da permeabilidade de seus limites? A argumentação instaurada nessas indagações considera ainda o fato de que este espaço de criação (o livro) propõe o estabelecimento de novas relações: da fotografia com seu autor, com o receptor e com a obra em si mesma. Soulages chama essa tríplice relação de “triângulo da arte” (2010, p. 264). Contudo, observamos que Ferrari chega a superar essa expectativa, pois que interessa ao autor

²⁷ *Palestina, a eloquência do sangue* (2004) e *Curdos, uma nação esquecida* (2007).

²⁸ Soulages define “cocriação” como um dos modos através dos quais se estabelecem as “relações que a arte fotográfica mantém com as outras artes” (2010, p. 253).

²⁹ Florência Ferrari, doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e pesquisadora de grupos ciganos Calon no Estado de São Paulo, prefacia a obra fazendo sua análise das fotografias apresentadas; e Rogério Ferrari assina o texto publicado nas últimas páginas do livro, no qual fala sobre o projeto que resulta na publicação e relata sua vivência com os ciganos, tema da obra.

travar uma relação com aqueles que retrata e, no nível de recepção, propor o envolvimento do fruidor com os assuntos retratados em seus livros.

Tomamos como referência, *Ciganos* (2011), uma obra capaz de conduzir o receptor por apurados jogos de sombra e luz, por enquadramentos refinados e construções poéticas, revelando sua documentação fotográfica por meio da expressão sensível do autor. Caberia, então, persistir na questão que move esta reflexão – arte ou documento? Ou será que estamos diante de uma obra fotográfica que expande o sentido de “resistência” ao nível conceitual?

Encontramos pontos convergentes no discurso do autor que, de um lado denotam a intenção do registro documental, e, de outro, manifestam uma recusa da arte pela arte, e/ou a transcendência da “arte como panfleto” (FERRARI, 2007, p. 87). Aludindo ao conjunto da obra, Magalhães (2009, p. 1) ressalta a proposta do fotógrafo de “conjuguar a ética com a estética” e enfatiza que, em Ferrari, é preciso compreender a fotografia – seja documento, arte, ou documento/arte – como prática política: “Que a arte assuma o lugar que lhe corresponde, para aquecer a rebeldia” (FERRARI apud MAGALHÃES, 2009, p. 2).

Nas palavras de Ferrari, trata-se de fazer um trabalho “cujo sentido não seja só para mim. Entendo que não deve haver uma separação entre a criação estética e uma posição diante da realidade” (2011b, p. 26). Tal posição fica evidente na argumentação do autor sobre a obra que aqui nos propomos a estudar: “O projeto não surgiu de uma escolha estética ou da busca do exótico para fotografar. Se fez pelo propósito de retratar os ciganos numa perspectiva distante dos estigmas e dos estereótipos, e próxima o possível para tentar revelar o cotidiano desse povo” (FERRARI, 2011a, p. 192).

Tais considerações apontam caminhos para uma compreensão de que, à primeira vista, documento e arte estariam amalgamados naquilo que Ferrari (apud MAGALHÃES, 2009, p. 2) chama de “conspiração do silêncio” para definir sua ação – ou seja, a fotografia – como gesto político e criador. Magalhães ressalta que, em seu propósito, o fotógrafo considera o potencial de provocação das “imagens real-perturbadoras”, que potencialmente poderia gerar como desdobramento na recepção de tais imagens, não só a reflexão, como um posicionamento consciente diante de fatos que costumam ser “manipulados, estigmatizados e espetacularizados” pela mídia (2009, p. 2).

Na compreensão de Sontag (2013), as fotografias não só têm a função de incitar o desejo, como de despertar um sentido de conscientização. Contudo, reconhece a complexidade nesse processo quanto ao “estímulo moral”: “Uma foto que traz notícias de uma insuspeitada região de miséria não pode deixar marca na opinião pública, a menos que exista um contexto

apropriado de sentimento e de atitude” (SONTAG, 2013, p. 27). Cotejando as “regras” quanto à utilização das fotos para despertar o desejo ou a consciência, a filósofa observa que “as imagens que mobilizam a consciência” costumam estar relacionadas a uma situação histórica. A autora sustenta que, se por um lado, a natureza arquetípica do desejo implica em seu sentido abstrato, por outro, considera a concretude dos sentimentos morais, uma vez que se encontram “embutidos na história”, com personagens e situações concretas e específicas (Ibid., p. 27).

Deslocando a reflexão para nossa pesquisa, observamos os referidos aspectos na obra tomada como objeto de estudo, ou seja, os personagens retratados em *Ciganos* (2011) são reais, bem como as situações enfocadas em sua narrativa. Ocorre que, ao abordar os representantes ciganos encontrados na Bahia, Ferrari inevitavelmente revolve a história deste povo. Mais do que isso, passa a interferir em sua memória. Como e em que nível se dá essa relação entre fotografia e memória? E de que maneira essa aproximação acontece na interseção documento/arte? Esses questionamentos deverão nos guiar quando abordarmos a relação entre fotografia e memória.

1.2 A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

O interesse em documentar o mundo – ou de inventariá-lo, como diz Sontag (2013) – pôde ser observado logo após a invenção do primeiro processo fotográfico, o daguerreótipo³⁰, ainda na primeira metade do século XIX. Entretanto, a classificação surgiu apenas na virada do século XX, como anota Lombardi (2007, p. 33). Segundo a autora, o termo “documentário” foi utilizado pela primeira vez no cinema, na década de 1920, sendo logo depois absorvido pela fotografia também com o objetivo de construir narrativas visuais sobre “a vida de pessoas pouco conhecidas e de lugares remotos” (Ibid., p. 33).

Em seu livro *Testemunha ocular* (2004), o historiador Peter Burke afirma que

a expressão “fotografia documental” passou a ser utilizada na década de 1930 nos Estados Unidos (logo após a expressão “filme documentário”), para referir

³⁰ Inventado por Niépce e Daguerre, em 1835, produzia uma imagem única sobre uma placa de metal. Neste processo, utilizava-se uma lâmina de cobre prateada sensibilizada com vapor de iodo, formando iodeto de prata. Expondo essa placa por 30 minutos na câmara escura, obtinha-se uma imagem que podia ser revelada pelo vapor de mercúrio, substância que aderiu às partes do iodeto de prata afetadas pela luz. Para fixar a imagem, usava-se uma solução de hipossulfito de sódio. O daguerreótipo foi substituído, a partir da segunda metade do século XIX, pelo processo do colódio úmido, divulgado em 1851, por Frederick Scott Archer, no qual as chapas ainda úmidas eram carregadas na máquina e reveladas imediatamente após sua exposição. Outro processo, o calótipo (negativo-papel), foi patenteado por Fox Talbot, em 1841.

a cenas do cotidiano de pessoas comuns, especialmente os pobres, como vistos, por exemplo, pelas lentes de Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1896-1965) e Lewis Hine (1874-1940), que estudou sociologia na Universidade de Columbia e denominava seu trabalho de “Fotografia Social”. (BURKE, 2004, p. 26).

Embora, nas referências de Burke fique clara a tendência do fotodocumentarismo na abordagem de temas sociais, não encontramos um consenso quanto a uma definição objetiva acerca de “fotografia documental”, possivelmente por tratar-se de um gênero que contempla diferentes objetos e propostas de natureza estéticas e éticas. Autores que se debruçaram sobre esses estudos (KOSSOY, 2002; LOMBARDI, 2007; SOUSA, 2000) concordam com o fato de que podem ser classificados como “documentais” registros captados de cenas reais – podendo ser de qualquer natureza, desde os fatos banais do cotidiano ao drama evocado nas cenas de guerra.

Ao evidenciar as mudanças no regime de visualidade do século XX provocadas pela diferenciação do ato fotográfico e dos fotógrafos, Mauad (2008) traz uma ilustração curiosa, encontrada em um exemplar do ano de 1930 da revista *Photograma*,³¹ a qual diferencia a fotografia em três tipos: “anedótica”, “artística ou pictoriale” e “documentária”. Desta última, pinçamos a seguinte definição: “A fotografia documentária é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc.” (apud MAUAD, 2008, p. 35). Sublinhamos, neste exemplo, o entendimento comum acerca do documental relacionado à abrangência de assuntos, mas, sobretudo, ao *registro* dos acontecimentos como uma meta, e à ideia de aproximação da “verdade”.

Autores como Kossoy (2009) e Freund (1995) consideram a natureza documental inerente à fotografia, devido a sua condição técnica de registro. Desde suas primeiras referências no século XIX³², o modelo consolidado como “fotografia documental”, nos anos 1930³³, teve objetivamente como tendência a documentação factual, tendo inicialmente, a sociedade como foco dos registros, como vimos com Burke (2004). Temas como a realidade difícil das mulheres e das classes trabalhadoras representados por rostos anônimos cooptaram a atenção de fotógrafos interessados em dar sua parcela de contribuição à reforma social. Nesse sentido, são ilustrativas as fotos de Hine (1874-1940), fotógrafo do National Child Labour

³¹ Photograma, ano IV, n. 33, Rio de Janeiro, ago. 1930, p. 6. (Mauad, 2008, p. 36).

³² Além de Hine e Riis, Lombardi (2007, p. 13) cita como precursores ainda Sanger (1879-1966), Thomson (1837-1921) e Zille (1858- 1929).

³³ Diferentes fontes citam Strand (1890-1976), Evans (1903-1975) e Lange (1895-1965), como expoentes.

Comittee (EUA), documentando crianças trabalhando em fábricas e minas, que conseguiram influenciar os legisladores a considerarem o trabalho infantil ilegal (LOMBARDI, 2007, p. 14).

Nos chama a atenção o fato de o historiador Peter Burke (2004) contestar a intencionalidade das referidas imagens. Assim como Kossoy (2009, p. 32), Burke também defende a necessidade de contextualização dos documentos (incluindo fotografias). Para Burke as fotos de Riis, Lange e Hine

foram feitas como publicidade para campanhas de reforma social a serviço de instituições tais como Charity Organization Society, National Child Labour Committee e California State Emergency Relief Administration. Daí, por exemplo, seu foco no trabalho infantil, nos acidentes de trabalho e na vida em cortiços. (Fotografias prestaram uma contribuição semelhante para campanhas de eliminação de cortiços na Inglaterra.) Essas imagens eram geralmente desenvolvidas para despertar a solidariedade dos espectadores (BURKE, 2004, p. 27).

Não encontramos informações que corroborem essas denúncias colocadas por Burke, mas, ao contrário, posições de reconhecimento ao trabalho social imbuído na ação desses fotógrafos. Contudo, a intervenção de Burke nos alerta sobre a importância da visão crítica mesmo no contexto do documentarismo, gênero vocacionado para a “objetividade”. De qualquer modo, ainda que a “verdade” das imagens seja passível de contestação, ressaltamos que a fotografia documental tem a função essencial de mediação da relação entre o homem e o mundo, e, entre suas características mais sérias, sobressai-se a inclinação para “problematizar questões sociais”, como observa Lombardi (2007, p. 10).

Ressaltando a ação do fotógrafo como mediador cultural, que através das imagens técnicas expressa a subjetividade de sua interação com o universo social, Mauad (2008), ao contrário de Burke, observa que

para a geração de fotógrafos que se formaram a partir da década de 1930, os *concerned photographers*, a fotografia não era apenas um meio para ganhar dinheiro. Eles aspiravam exprimir, por intermédio da imagem, seus próprios sentimentos e as ideias da época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade, suscitado pelas tomadas não posadas, como marcas de distinção de seu estilo fotográfico. (MAUAD, 2008, p. 37).

Não é nossa proposta nos aprofundar na experiência do documentarismo social. Embora possa se relacionar, em alguma medida, com projeto fotográfico de Ferrari, pensamos que é incabível encerrá-lo em um gênero, pois há que se levar em conta sua capacidade de diálogo. Nos dedicaremos a essa análise no terceiro capítulo desta dissertação. No ponto onde estamos,

o que se faz necessário é observar como o exercício documental concorreu para evidenciar o uso prático da fotografia, através das funções de denúncia e representação da realidade, que a diferenciaram.

1.2.1 Apontamentos sobre o real fotográfico

Os primeiros fotodocumentaristas estabeleceram a ação fotográfica sob o emblema da credibilidade. O pesquisador Jorge Pedro Sousa considera que na fotografia estavam imbricadas as “noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como ‘espelho do real’” (2000, p.33). Abordando a questão do realismo em fotografia (voltado aos estudos históricos), Peter Burke (2004) chega a comentar sobre “as tentações” de “tomar uma imagem pela realidade”, especialmente no caso da fotografia, e observa o fato de os jornais as utilizarem como “evidência de autenticidade” (Ibid., p. 25-26).

De fato, a questão do realismo em fotografia perpassa sua trajetória, desde sua invenção, no século XIX, quando se tinha a concepção redutora da fotografia como mimese, ou seja, como reprodução exata da realidade. Àquela época, evocava-se a ideia de perfeição da reprodução fotográfica, como se a câmera, devido ao seu automatismo, fosse capaz de nos apresentar o mundo exatamente como é.

Discordamos desse modo de percepção da imagem fotográfica por considerar as complexidades de sua realidade própria e as rupturas que se processam entre o objeto e a recepção da foto. Ainda que tenha o propósito de documentar a realidade, é preciso considerar, por exemplo, que a uma fotografia escapam os fenômenos da realidade enquadrada pela câmera, à qual não é possível reproduzir sons, odores, temperatura e nem mesmo as cores, uma vez que o espectro de tons reproduzido em laboratório apenas se aproxima ao colorido do mundo real. Nesse sentido, o que dizer das fotos em preto e branco de Ferrari que aqui tomamos em condição de leitura?

Com o aprofundamento da pesquisa, o “discurso da mimese”, tal como o reconhece Dubois (2013), foi superado. Contudo, o debate, que invariavelmente envolve os princípios da fotografia documental, continua a instigar muitos autores que vêm se debruçando sobre a fotografia, e em especial sua ontologia, contribuindo para o entendimento das complexas relações que se estabelecem no nível dos conteúdos fotográficos. Eis que, para compreender as noções de testemunho, prova e verdade na imagem fotográfica, precisamos nos indagar sobre

o real fotográfico. É preciso, pois, considerar algumas contribuições, como as de Roland Barthes e Dubois sobre a natureza indicial da fotografia; e também uma visão crítica dessa proposição, como a de André Rouillé, que, em sua obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), traz uma afirmação para ampliar o debate: “A fotografia cria o real!”.

Em meio a diferentes proposições, enfatizamos, sobretudo, o pensamento de Kossoy (2002, 2007, 2009) – com o qual concordamos –, que admite os “limites” do índice fotográfico no processo de construção da imagem fotográfica, compreendida como “documento/representação”, e que, em sua natureza ambígua, torna possível a criação de novas realidades.

Nos identificamos com o pensamento de Kossoy por acreditar que tomando a imagem fotográfica em sua ambiguidade essencial será possível compreender o nosso objeto de estudo, que supomos expressar-se no entre-lugar documento/arte. Tomando a fotografia como um meio de expressão complexo, marcado por dualidades, e que é, ao mesmo tempo, portador de informação e gerador de conhecimento e memória, torna-se elementar considerar tanto o seu caráter referencial (documental), quanto a realidade interior de seus elementos (seu aspecto expressivo). Sigamos, pois, com as diferentes visões sobre o realismo na fotografia.

Barthes com sua reflexão clássica acerca do “referente fotográfico”, em *A Câmara clara: nota sobre a fotografia* (2012), considera que a fotografia “sempre traz consigo seu referente” (2012, p. 15-16). Tais análises o levaram a sua famosa conclusão acerca do “noema” – ou essência – da fotografia: “Isso foi”. Para compreender o pensamento barthesiano, poderíamos dizer que a essência da fotografia seria uma ratificação do que ela representa. Ou, dito com suas palavras: “Toda fotografia é um certificado de presença” (2012, p. 80).

Retornemos, então, à Burke, que ilustra o “efeito de realidade” barthesiano observando esse potencial nas fotos antigas (e ampliadas) de cidades, capazes de provocar no espectador a “sensação vívida” de que “ele/ela poderia entrar na fotografia e caminhar por aquelas ruas” (2004, p. 26). Ou seja, o fruidor sabe que não está diante do real propriamente dito, todavia acredita que a imagem representada na foto existiu na realidade. Assim, o “isso foi” barthesiano traz a ideia de “traço” ou “vestígio” do real, superando a concepção de “espelho do real”.

Criticando essas ideias de Barthes, Rouillé (2009) defende que, mesmo a fotografia documental não representa o real nem assume o lugar “de algo externo”. As noções que remetem ao caráter indicial, segundo o autor, foram desfavoráveis à fotografia ao propor sua abordagem totalmente idealista e ontológica, relacionando as imagens “à existência prévia das coisas, cujas marcas elas, passivamente, apenas registraram” (ROUILLÉ, 2009, p. 17). O

teórico argumenta que a atenção exclusiva dirigida à essência da fotografia, aliada a uma franca recusa de suas singularidades e contextos, reduz “a” fotografia ao mero funcionamento de seu dispositivo, ou sua expressão de “mecanismo de registro” (p. 17-18). Em suma, o dogma do vestígio estaria em oposição à imagem como produtora do real, uma vez que o rastro seria uma contribuição para mascarar “o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos” (ROUILLE, 2009, p. 18).

Referenciando a discussão, Merleau-Ponty (2004a), referindo-se sobretudo à realidade pictórica, afirma que a pintura não seria mimese do mundo, “mas um mundo por si mesmo” (2004a, p. 58). Assim, considera que a intenção do artista, tal qual a do fotógrafo, não é de mera reprodução do objeto real, mas de criar sobre a tela ou sobre a superfície da imagem, um “espetáculo que se baste a si mesmo” (Id., Ibid., p. 59).

Apresentamos tais considerações com o intuito de mostrar que a questão do realismo em fotografia polemiza e segue aberta, pois que há de se considerar um novo regime de verdade ante a imagem digital ou eletrônica (registrada diretamente em suporte magnético ou ótico), passível de manipulação e de profundas alterações capazes de questionar a fotografia como documento, “como evidência, como atestado de preexistência da coisa fotografada” (MACHADO, 1993, p. 14). Prossigamos com as contribuições de Dubois e Kossoy.

Em sua obra fundamental, *O ato fotográfico* (2013), Dubois faz uma interpretação aprofundada do referente na fotografia apoiado na teoria dos signos do semioticista Charles S. Peirce. Com base na distinção peirciana entre ícone, índice e símbolo, Dubois (2013, p. 26) aponta para três posições epistemológicas relacionadas ao realismo na fotografia e articuladas da seguinte maneira: 1) *a fotografia como espelho do real*, que se estabelece como o “discurso da mimese” (ícone); 2) *a fotografia como transformação do real*, que ele define como sendo o “discurso do código e da desconstrução” (símbolo); 3) *a fotografia como traço de um real*, constituindo, assim, o “discurso do índice e da referência”, ou seja, a fotografia é entendida como o “vestígio de um real”.

Dubois se posiciona em relação à terceira proposição, que compreende a lógica do índice – ou “indício”, como pontua Soulages (2010) –, admitindo que a fotografia traz um traço, uma pista do objeto que esteve diante da câmera. Desse modo, para Dubois “a foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (grifos do autor) (DUBOIS, 2013, p. 53). Ou seja, a fotografia seria uma representação a ser interpretada.

Trabalhando com essa lógica, Boris Kossoy (2002) aponta novos caminhos para a compreensão do caráter de representação inerente à imagem fotográfica. A postura do autor pode ser assim resumida: a fotografia não pode ser aceita como espelho fiel dos fatos, precisa ser interpretada. Neste sentido, suas investigações teóricas se orientam na identificação e explicação das “múltiplas realidades” que fluem ou emanam da representação fotográfica, buscando compreender os mecanismos internos constitutivos da produção e recepção das imagens.

São esses complexos processos de construção da representação, por meio do fotógrafo, e de construção da interpretação, por parte dos receptores, que dão margem à criação de novas realidades (KOSSOY, 2002, p. 41-42): a primeira realidade diz respeito ao contexto do assunto escolhido para ser fotografado, “é o fato passado em sua ocorrência espacial e temporal”; e a segunda realidade, a da representação, a realidade fotográfica do documento que assim constitui “*um novo real*” (grifos do autor) (KOSSOY, 2002, p. 43). O autor considera, assim, um processo dinâmico, criativo e interativo, no qual a informação do mundo real registrada pelo fotógrafo “corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação” (Id., *ibid.*, p. 34-35).

Para o autor, nessa trama de realidades e ficções é possível observar: primeiro que, não é possível compreender o índice e o ícone³⁴ desvinculados do processo de criação do fotógrafo. O autor da foto é quem trata da elaboração expressiva do testemunho (o documento), a partir de sua interação com o mundo visível. Dessa forma, o índice iconográfico seria a comprovação da ocorrência do referente que o fotógrafo, com sua ação, teve a pretensão de registrar. Segundo, apreendemos que o próprio fotógrafo passa a atuar como “filtro cultural”, diante dos assuntos que fotografa, imprimindo (consciente ou inconscientemente) sua visão de mundo em suas criações fotográficas. E terceiro, que no processo interpretativo da fotografia, por parte do receptor, é o aspecto icônico da imagem que marca sua percepção através da seleção e ordenação de códigos de reconhecimento.

Presumindo que tais apontamentos possam contribuir para uma melhor compreensão acerca das noções de “prova” e “verdade”, que constituem o discurso clássico do fotodocumentarismo (assim como do fotojornalismo), consideramos apropriada uma referência à ideia de “testemunho”, por tratar-se de uma das características basilares do gênero, ainda que

³⁴ Temos as seguintes definições de Kossoy: “Índice: prova, constatação documental que o objeto, o assunto representado, tangível ou intangível, de fato existiu/ocorreu (...)”; “Ícone: comprovação documental da aparência do assunto e da semelhança que o mesmo tem com a imagem fixada na chapa (...)” (2002, p. 33).

com um peso variável em diferentes momentos de sua trajetória, tal como ressalva Lombardi (2007, p. 27).

A ideia de que “fotos fornecem um testemunho” (SONTAG, 2013, p. 16) durante muito tempo pôde aferir o valor utilitário da fotografia. Comentando as versões de utilidade do dispositivo fotográfico a partir de seu princípio testemunhal, a autora lembra que, após a polícia de Paris ter inaugurado seu uso, em junho de 1871, para identificar e executar os *communards*³⁵, “as fotos tornaram-se uma útil ferramenta dos Estados modernos na vigilância e no controle de suas populações cada vez mais móveis” (2013, p. 16).

Sontag (2013) contextualiza nos remetendo aos anos 1920, quando a ideia de captura da realidade e de relato imparcial dos acontecimentos impregnou o fotojornalismo, num período em que os semanários e os periódicos propunham ao leitor a ideia de ser coadjuvante dos fatos, ao “unir-se ao ‘nosso fotógrafo’ em uma ‘viagem de descoberta’”. Havia se disseminado o que a autora chama de “heroísmo da visão”, quando “a busca tornou-se a marca registrada do fotógrafo na imaginação popular”, e ele passou a encarnar a figura do “herói moderno” – assim como o antropólogo e o aviador (Ibid., p 106). Na expressão “heroísmo da visão”, inaugurada com a invenção da câmera e pelo olhar dos fotógrafos determinados à captura do mundo (SONTAG, 2013, p. 106), está implícita a noção de “testemunho”.

Alguns autores (BARTHES, 2012; DUBOIS, 2013; SONTAG, 2013) defendem que a condição indiciária da fotografia, a partir de sua conexão física com o objeto, faz com que a imagem fotográfica funcione como testemunho. Poderíamos, pois, identificar o “isto foi” de Barthes como a autenticação de uma presença. Todavia, para Kossoy (2002, 2007, 2009), embora esteja vinculado ao referente, o testemunho registrado no documento, “se acha fundido ao *processo de criação* do fotógrafo” (grifo do autor) (2002, p. 34). Trata-se, dessa forma, de um “binômio indivisível” que caracteriza os conteúdos das fotografias (KOSSOY, 2009, p. 50). Ele desenvolve o conceito, a partir da atuação do fotógrafo enquanto “filtro cultural”, considerando a influência de seu talento e intelecto no produto fotográfico. Assim, para esse autor, a fotografia constitui “um duplo testemunho”, tanto pela revelação da cena passada, como pelo que revela sobre seu autor: “Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho” (KOSSOY, 2009, p. 50).

³⁵ Eram assim chamados os partidários da Comuna de Paris, que por 71 dias governaram a capital francesa, segundo um modelo embrionário do que seria um governo operário.

1.2.2 Fotodocumentarismo e fotojornalismo: diferenças básicas

Reconhecendo os papéis assumidos pela fotografia – que passou a ser portadora da notícia –, e do fotógrafo – que havia se tornado o mediador de eventos muitas vezes inacessíveis para a sociedade –, torna-se necessário fazer uma diferenciação da ação do fotodocumentarista e do fotojornalista. É pertinente ressaltar que, em diferentes medidas, ambas as funções se relacionam à experiência do fotógrafo Rogério Ferrari, embora seja o exercício do documentarismo, evidenciado no nosso objeto de pesquisa, o centro de sua ação.

De maneira ampla, Sousa (2000), um dos autores que tomam a fotografia documental de cunho social como o exercício mais usual de fotodocumentarismo – e que se relaciona de forma mais direta com o nosso objeto –, entende que

enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional mostrar o que acontece no momento, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um discurso do instante ou uma linguagem do instante, o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento. (SOUSA, 2000, p. 13).

Não é nossa pretensão fazer um estudo comparativo, mas identificar alguns pontos que possam ser elucidativos na diferenciação da prática fotográfica direcionada ao fotodocumentarismo e ao fotojornalismo. Desse modo, observando cada atividade quanto a finalidade do trabalho, o tempo para a sua elaboração e a destinação das fotos. De acordo com Lombardi (2007, p. 44), que tomou o estudo de Jorge Pedro Sousa como referencial teórico para desenvolver tal análise, “o fotojornalismo, em sentido estrito, tem como meta transmitir informação de maneira objetiva e instantânea, diferenciando-se da fotografia documental, que tem como prioridade desenvolver um trabalho mais interpretativo e elaborado”.

Enquanto que a produção do fotojornalista destina-se à circulação na imprensa, o produto elaborado pelo fotodocumentarista está voltado para a fruição em diferentes meios e muitas vezes de forma simultânea. Projetos mais arrojados costumam sistematizar várias ações, como o lançamento de um livro de fotografias, e, no mesmo evento, a apresentação de seu acervo em uma exposição presencial e/ou virtual. Rogério Ferrari, por exemplo, é um autor que vem articulando suas criações a diferentes propostas de circulação. Assim como os demais temas que compõem a série *Existências-Resistências*, o acervo que reúne a representação da cultura cigana na Bahia foi publicizado – vide *Ciganos* (2011) –, integra o conteúdo do blog do autor,

e vem sendo apresentado por meio de exposições e palestras em diferentes espaços culturais do país.

De forma análoga, tal autonomia é reivindicada pelo fotógrafo documental também na escolha dos projetos, bem como em sua forma de expressão, pois, como constata Lombardi, “a fotografia documental refere-se a uma categoria particular e abrange uma variedade de métodos, formas de abordagem e tipos de trabalhos” (2007, p. 45). A pesquisadora cita desde os fotodocumentaristas vinculados a agências de fotografias aos que integram coletivos e, ainda, os fotógrafos independentes. É nesta última que localiza-se Ferrari.

A ideia de autonomia na fotografia documental nos leva à compreensão de que, a priori, a maneira de lidar com o tempo é um marcador importante no processo de elaboração do trabalho. De um lado, o repórter fotográfico, que tem como meta prioritária atender à demanda da imprensa, precisa se submeter ao imediatismo da notícia e ao cumprimento de pautas³⁶ (o assunto a ser fotografado), para produzir, em um curto espaço de tempo, o que Sousa chama de “foto-única” para definir a imagem capaz de narrar todo o fato apurado (apud LOMBARDI, 2007, p. 46).

De outro lado, a relação do fotodocumentarista com o tempo é constituída na duração, não apenas no que diz respeito ao período de desenvolvimento do projeto, como também no que concerne à validade do trabalho: ao contrário das fotos produzidas para atender à imprensa, uma obra documental não tem data de consumo ou validade de circulação.

Embora tais premissas tenham como referência a relação com o tempo segundo as convenções fotográficas do documentarismo, é importante frisar que autores como Cotton (2013), Rouillé (2009) e Soulages (2010) aludem ao modo como fotógrafos artistas vêm trabalhando “o uso da capacidade documental da fotografia na arte” (COTTON, 2013, p. 10). Esses teóricos referem-se a uma nova geração de fotógrafos que confrontam-se com a sociedade e usam a fotografia como testemunha dos fatos e dos modos de vida, por meio de uma relação diferenciada com o tempo, se contrapondo à captação do instante, emblema do fotojornalismo clássico. Soulages, por exemplo, embora não utilize o termo “documentarismo” nem faça referência ao gênero, cita o brasileiro Sebastião Salgado – que muitos autores tomam como documentarista –, como “representante paradigmático” de uma maneira de fotografar estabelecida na longa duração, a qual toma a fotografia como instrumento de investigação (2010, p. 235).

³⁶ A depender da periodicidade do veículo e, muitas vezes, também da relevância da pauta, a demanda é alterada. Mas em um jornal diário, o repórter fotográfico cumpre uma média de três a cinco pautas em cada jornada de trabalho.

Com isso, queremos enfatizar as transformações que perpassam a fotografia, imprimindo seus reflexos no que se entende por “documental” ou “registro” (KOSSOY, 2002, 2007, 2009). Desde o modelo clássico consagrado nos anos 1930, a fotografia documental tomou novos rumos, diferenciando-se “devido ao desenvolvimento tanto de novas linhas estéticas quanto do modo de abordagem de seus objetos” (LOMBARDI, 2007, p. 19). De fato, como vimos na primeira parte deste capítulo, em nossa pesquisa constatamos evidências dessas transformações substanciais e voltaremos a cotejá-las novamente ao abordar a fotografia em seu aspecto de “expressão”.

1.3 A FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA

Se tomarmos a fotografia como memória (BARTHES, 2012; KOSSOY, 2002, 2007, 2009; SONTAG, 2013; SOULAGES, 2010), podemos dizer que, ao focar sua câmera nos acampamentos ciganos do interior da Bahia, Rogério Ferrari inevitavelmente se inseriu no processo de construção da memória cultural cigana referenciada nesse contexto. As cenas registradas em 40 municípios do Estado, durante três meses, entre os anos de 2010 e 2011, carregam fragmentos culturais que remontam a cerca de cinco séculos no Brasil, pois que já no final do século XVI, ciganos provenientes da Península Ibérica começaram a aportar no nordeste brasileiro, como anotam os pesquisadores, Florencia Ferrari (2002) e Rodrigo Corrêa Teixeira (2008). Com base em traçados históricos, vários estudos vêm demonstrando que a diáspora desses agrupamentos nômades teve início há mais de mil anos, tendo a Índia como provável ponto de partida.

As fotografias exibidas no volume aqui tomado como objeto de estudo documentam o modo de vida dos ciganos que vivem na Bahia, colocando em relevo aspectos dessa cultura singular que vem se preservando, a despeito da perseguição milenar que forceja reduzi-la à condição de um mero espaço folclórico nômade. Assim, a representação dos ciganos proposta por Ferrari (2011a) opta pela perspectiva de distanciamento “dos estigmas e estereótipos”, e concentra-se na proposta de revelar o cotidiano dos personagens enfocados (FERRARI, 2011a, p. 192). Desse modo, os registros da vida cigana que se precipitam na narrativa visual de *Ciganos* (2011) remetem às cenas comuns da realidade, que, em sua condição icônica, reúnem traços desse povo, referendando sua memória.

Em seu esboço fenomenológico acerca da memória, Ricoeur (2007) se aprofunda na complexidade do pensamento aristotélico – “a memória é do passado” – para nos trazer a

compreensão de memória como “único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (Ibid., p. 40). Assim, este seria um meio de indicar a nossa relação com o tempo, pois

é à memória que está vinculado o sentido da orientação da passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo (RICOEUR, 2007, p. 108).

Ao vincular fotografia e memória, os diferentes autores que pensam a questão teorizam sobre sua complexa relação com o tempo. Em sua obra *Fotografia & história* (2009), Kossoy sublinha o fato de que a fotografia nos oferece “a noção precisa do microespaço e tempo representado”, contribuindo, assim, para o estímulo mental da “lembrança e da reconstituição” (Ibid., p. 163). Ou seja, fotos nos fazem lembrar dos fatos vividos. Para Kossoy, na verdade, o documento fotográfico sobrepuja tal recurso, pois o próprio registro se constitui em memória.

O autor organiza seu pensamento reconstituindo o curso da fotografia, a partir da captação de indícios do mundo real visível, no momento do ato fotográfico³⁷, até a recepção da foto. A constituição da memória, para o teórico, se dá no âmbito da “segunda realidade” da fotografia – a realidade do documento –, que contém o registro visual do momento passado – “primeira realidade” (2009, p. 157-158). Kossoy considera que

o fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível (KOSSOY, 2009, p. 161-162).

Desse modo, ainda que os personagens representados na cena tenham morrido e o referido cenário tenha desaparecido, a fotografia poderá seguir seu curso no tempo preservando aquele fragmento do real visível. Nesse caso, para Kossoy, a memória só se perderá quando o documento fotográfico se extinguir (2009, p. 162).

Nesse sentido, aqui discute-se a condição de transitoriedade da memória fotográfica. Por um lado, Sontag refere-se ao caráter transitório do objeto (sejam pessoas ou cenários) nos lembrando que, muitas vezes, um álbum de fotos de família resume “tudo o que dela resta”

³⁷ Aquele momento em que o fotógrafo aperta o disparador, abrindo o obturador e, assim, expondo o filme à luz.

(2013, p. 19). Por outro lado, Barthes (2012) alude à mortalidade da fotografia, ao reconhecer que lhe cabe o mesmo destino do papel sob a ação implacável do tempo. Trata-se, assim, de um “testemunho seguro, mas fugaz” (Ibid., p. 86). Ao extinguir-se a fotografia, extingue-se com ela, não só a memória do fato em si, do registro fotográfico, como também sua memória afetiva, seus valores:

O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo, se não por mim – muito supersticioso para isso –, pelo menos quando de minha morte? Não somente a “vida” (isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? o amor [...] (BARTHES, 2012, p. 86-87).

O pensamento barthesiano sobre a morte intrínseca à fotografia, tanto evoca o estatuto da memória, quanto nos lança no campo próprio do fato fotográfico e da sua materialidade. Soulages, que em sua obra *Estética da fotografia: perda e permanência* (2010) se dedica a este estudo, nos ajuda a refletir sobre a questão, ao observar que uma foto³⁸ “é feita em três etapas: o ato fotográfico, a obtenção do negativo e o trabalho com o negativo” (SOULAGES, 2010, p. 129). As duas primeiras fases desse processo se relacionam com o gesto “irreversível” de obtenção do negativo no exato momento em que é disparado o obturador; e a terceira etapa, com o “inacabável” trabalho de manipulação desse mesmo negativo.

A articulação do “irreversível” com o “inacabável” engendra o que Soulages chama de *Fotograficidade*, conceito que “designa o que é fotográfico na fotografia” (2010, p. 128). Assim, em sua singularidade complexa, a fotografia pode ser compreendida como “a articulação entre o que se perde e o que permanece” (SOULAGES, 2010, p. 132). Nas palavras do autor: “Perda das circunstâncias únicas que são a causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a ser fotografado e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados”. A permanência remete às próprias fotos originadas a partir do negativo (Ibid., p. 132), e, depois, às intervenções nesse mesmo negativo, qualidade que, para o teórico, expressa as potencialidades da fotografia “manifestáveis ao infinito” (2010, p. 129).

Diante das perspectivas de perdas e permanências “infinitas”, podemos indagar: qual o lugar da memória no âmbito da fotografia? A imagem fotográfica não constitui uma realidade criada a partir da nossa memória vivida? Ainda que consideremos que, na atualidade, a vida útil

³⁸ Aqui a referência de Soulages, assim como dos demais autores citados, é a foto produzida analogicamente, modo utilizado pelo fotógrafo Rogério Ferrari para criar as imagens de sua obra. Contudo, o teórico estende sua análise sobre “perda e permanência” às imagens feitas sem um negativo, como aquelas produzidas a partir de uma síntese digital.

do negativo/memória – ou da memória criada por processo digital – tenha sido ampliado *ad infinitum*, graças aos avanços tecnológicos que favorecem a digitalização dos documentos fotográficos (mesmo os analógicos), a mortalidade da memória fotográfica subjaz no silêncio das imagens.

Se é inevitável a perda das circunstâncias únicas no momento do ato fotográfico – ou seja, a extinção da primeira realidade (KOSSOY, 2002) – a materialidade do documento fotográfico, que doravante constitui sua memória, passa a ser imprescindível uma significação. Nossa reflexão encontra eco no pensamento de Kossoy. Embora afirme, com Le Goff, que a fotografia revoluciona e democratiza a memória (apud KOSSOY, 2009, p. 158), Boris Kossoy reconhece que “sua objetividade reside apenas nas aparências” e defende que seu conteúdo visual cheio de “incógnitas” seja devidamente analisado e decifrado, a fim de que possa, efetivamente, contribuir para a compreensão do momento histórico (2009, p. 158-159).

Em *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo* (2007), obra que complementa sua trilogia, Kossoy dedica-se especialmente a esse estudo dos tempos que se fundem nesse processo fascinante em que imagens técnicas e imagens mentais dialogam na criação de realidades e ficções. Trata-se de um fascinante jogo de interlocução com o passado e com as “memórias silenciosas” que as fotografias “mantêm em suspensão”:

O fato se dilui. Sobre o que se passou, têm-se apenas recordações embaçadas, fatos efêmeros de uma realidade em marcha, que se desvanecem, diluem-se nas suas próprias ocorrências. Em relação à fotografia, é o processo da gênese: *tempo da criação, primeira realidade*. O registro fixa o fato, atravessa os tempos, perpetua a lembrança, preserva a memória, transporta ilusoriamente o passado, ou uma ideia dele: *tempo da representação, segunda realidade*. O efêmero e o perpétuo. Todavia, o documento fotográfico tem seu tempo de vida, sua duração, não importando a tecnologia de registro que o caracteriza. (KOSSOY, 2007, p. 20-21).

Deslocamos tais considerações para o espaço memorial-imagético dos ciganos fotografados por Rogério Ferrari e percebemos que o acervo constituído termina por inserir essa memória fotográfica em um contexto significante capaz de contribuir para a afirmação da memória grupal e, assim, de provocar novos questionamentos. Nesse sentido, encontramos na obra de Ferrari caminhos para o diálogo. Observamos que *Ciganos* (2011) resulta da organização do pensamento do autor em torno do tema. Ele trabalha com a adição de elementos que se incumbem de gerar o aprofundamento do conteúdo. Desse modo, a compreensão de sua visualidade se estende aos textos que articulam a experiência de campo do fotógrafo; o pensamento cigano, por meio de depoimentos de algumas de suas fontes fotográficas; e de um

“discurso teórico” com uma análise conceitual da obra (SOULAGES, 2010, p. 264), do qual encarrega-se Florencia Ferrari, pesquisadora dos ciganos Calon no Estado de São Paulo. Nessa base se estabelecem as condições para o diálogo com o fruidor, ampliando, para a dimensão de recepção da obra, as possibilidades de ressignificação do referido conteúdo, bem como a geração de novas contribuições para a preservação da memória grupal, e, assim, de sua cultura.

Em *Tradição e esquecimento* (1997), Paul Zumthor afirma que a memória grupal “tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: ela gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida” (Ibid., p. 13-14). Aqui, o filólogo e poeta trabalha com dois dos conceitos essenciais de sua obra teórico-poética: a memória e o esquecimento – sendo este último, sua “contraparte dialética”, como sublinha a pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, uma das tradutoras da obra. Dissertando acerca do esquecimento, Zumthor sublinha a ambiguidade do conceito, ao afirmar que “nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte de experiência, no dia a dia. A seleção drena assim, duplamente, o que ela criva. Ela desconecta, corta o contato imediato que temos com nossa história no momento que a vivemos.” (1997, p. 15).

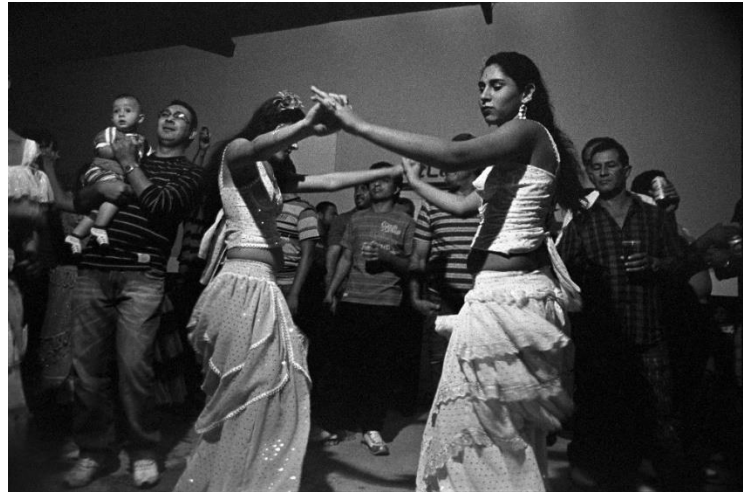
A seleção à qual o teórico se refere começa a se processar a partir de uma “vontade de esquecimento”. Em sua qualidade dinâmica, o esquecimento não age anulando, mas polindo e apagando, ou seja “clarifica o que deixa à lembrança” (Id., Ibid, p. 16). Zumthor recorre aos esboços de Lotman e Uspensky acerca dos princípios voltados a uma tipologia das culturas, para afirmar que esses autores “fazem do esquecimento um mecanismo explorado por uma cultura hegemônica, visando excluir da tradição certos elementos da memória coletiva, indesejáveis para ela.” (ZUMTHOR, 1997, p. 16).

Tais premissas nos levam a compreender que, em uma cultura – ou culturas – com histórico de estigmatização, como a (s) representada (s) em *Ciganos* (2011), os conceitos de seleção e rejeição vinculados à dinâmica do lembrar e esquecer, tendem a ser bem marcados, uma vez que “a valorização do tempo presente se dá em detrimento de um passado, que preferem silenciar, e de um futuro, que parecem desdenhar”, como anota Florencia Ferrari (2011, p. 10).

Observamos que essa relação com o tempo se reflete nas imagens que condensam certas especificidades da socialidade dos ciganos e seus costumes inerentes, como o compartilhamento do tempo com seus parentes, no trânsito entre o público e o privado, em simples rodas de conversa ou em rituais como as danças (Figura 8), por exemplo. No acervo aqui tomado como objeto de compreensão da obra, percebemos que outros enunciados do

universo cigano se sobressaem, mesmo para o fruidor comum, a exemplo do universo feminino, bem demarcado em sua estrutura social; e dos domínios da espacialidade que fazem referência ao nomadismo.

Figura 8 – “Festa cigana”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 111)

Ferrari acessa esses vetores da memória cigana por meio de articulações sensíveis e escolhas estéticas que ampliam os recursos visuais da narrativa e de suas revelações patentes. Sua obra, enquanto memória dessas representações culturais, testemunha histórias vividas em um tempo preservado através do registro fotográfico.

Os temas aqui destacados para aludir à fotografia enquanto memória serão retomados ao longo da dissertação, por meio de outros vieses. Neste tópico nossa proposta foi demonstrar que, na ação do registro fotográfico, na seleção do instante, o fotógrafo intervém na memória do seu objeto, passando, desse modo, a participar de sua “mortalidade”. Nesta perspectiva, Sontag (2013) considera fotografias como *memento mori*, por serem capazes de recortar uma fatia de um momento e congelá-la. Desse modo, “toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (Ibid, p. 26).

2. DA EXPRESSÃO À ARTE, AS MÚLTIPLAS FACES DA FOTOGRAFIA

2.1 A EXPRESSÃO: NOVAS POSSIBILIDADES NO CAMPO FOTOGRÁFICO

Figura 9 – “Cigano sobre cavalo”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 109)

As feições da fotografia contemporânea carregam as marcas das intensas transformações vivenciadas em seu longo percurso e refletem um fenômeno global: se a fotografia mudou é porque o mundo mudou, assim como as formas de representá-lo. Sobretudo, nas duas últimas décadas do século XX variações importantes se processaram no campo fotográfico, tanto no que se refere ao conteúdo como quanto as suas manifestações, como já vimos no primeiro capítulo.

Nesse contexto, a fotografia documental, gênero que nos indica caminhos para o desenvolvimento das propostas reflexivas desta dissertação, também precisou se abrir para as mudanças significativas que vêm se precipitando no amplo espectro do fotográfico. O declínio do valor documental das imagens (ROUILLÉ, 2009), a crise de algumas práticas fotográficas

(SOULAGES, 2010) e a redução ao apoio a projetos de documentação (COTTON, 2013) terminaram por pressionar o surgimento de novas posturas da fotografia e provocar a exploração de outros usos e territórios.

O pesquisador André Rouillé relaciona essas intensas transformações às demandas de imagem na transição da sociedade moderna para a sociedade da informação e defende a desterritorialização da fotografia, levando-a a “direções inéditas” (2019, p. 135). Nesse novo contexto marcado por relações “renovadas” da fotografia com a arte e pela sucessão dos seus usos práticos por processos culturais (Id., Ibid., p. 135), a fotografia teria assumido um outro comportamento, com características próprias, que Rouillé assim define: “A uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos de ‘fotografia-expressão’” (2009, p. 137). A fotografia em seu aspecto expressivo, então, “exprime o acontecimento”, sem, contudo, representá-lo (Id., Ibid., p. 137). O autor recorre à Heidegger para explicitar essa diferenciação, que numa perspectiva de comparação com a linguagem seria como “falar algo preciso” e “falar só por falar” (apud ROUILLÉ, 2009, p. 163). Ainda citando Heidegger: “Quando alguém fala somente por falar, é justamente quando exprime as mais magníficas verdades (...)”. (Idem).

Contudo, antes de discutir a expressividade no campo fotográfico, é necessário explorar o conceito de “expressão”, já que passa por diferentes definições. Portanto, são relevantes as inquietações de Aumont (2002) acerca da “imagem expressiva”, pois suas críticas se concentram na parcialidade das teorias da expressão, sobretudo por contemplarem apenas uma de suas duas questões fundamentais: “a questão do *que* e a questão do *como*” (Id., Ibid., p. 276) (grifos do autor). Ao nosso estudo, o que julgamos mais importante para a compreensão da expressividade em fotografia é buscar respostas para a indagação: o que torna uma obra fotográfica expressiva? Vamos ver o que diz Aumont. Desviando-se de uma definição “unificadora”, devido às dissensões quanto à noção de “expressão”, o teórico opta pela funcionalidade ao considerar que “a expressão visa ao espectador (individual ou mais anônimo), e de que veicula significados exteriores à obra, mas mobilizando técnicas particulares, meios que afetam a aparência da obra” (AUMONT, 2002, p. 281).

Uma vez que esta pesquisa procura se desenvolver a partir do lugar do espectador das fotografias de Rogério Ferrari, consideramos importante explorar a expressividade de uma obra capaz de suscitar emoção em seu espectador. É o que preconiza a “definição espectral”, relacionada por Aumont, segundo a qual o contexto imagético admite que a comoção do fruidor pode ocorrer por meio de sua reação a elementos como a cor ou o contraste claro-escuro (AUMONT, 2002, p. 277).

Procurando compreender a expressividade, sobretudo na obra de Ferrari, percebemos que pode ser considerada expressiva também a criação que contém elementos de “sentido da realidade” destinada a emocionar o fruidor, como o faz o conteúdo sensível que emerge de histórias reais no cinema, como toma nota Aumont (2002, p. 277). Ainda que o autor não mencione o campo fotográfico, pensamos que tal deslocamento é pertinente, se considerarmos que a fotografia expressiva trata-se de uma variação da fotografia de base documental. Por outro lado, compreendemos que a definição de “expressivo” não deve se limitar às obras nas quais é intrínseco esse sentido do que é real. Seria um contrassenso, portanto, uma vez que concordamos com a proposição de que uma obra expressiva carrega em si o potencial para provocar emoção no fruidor, seja ela realista ou ficcional.

Independente da natureza da obra e do gênero ao qual se relaciona, consideramos importante reconhecer a presença do autor em seus domínios; ou seja, identificar seu olhar poético em seus distintos meios de expressar-se na obra. Assim, estamos admitindo a qualidade expressiva no trabalho autoral, tal como identificamos no contexto do projeto *Existências-Resistências* e, especialmente, em sua representação dos ciganos da Bahia.

Se, de fato, o autor “está presente no todo da obra”, como enfatiza Salles (2007, p. 76), nos interessa mencionar a “definição subjetiva”, que, segundo Aumont, designa como expressivo “aquilo que exprime um sujeito, em geral o sujeito criador” (2002, p. 278). Afora posições convergentes e divergentes¹ acerca desta concepção de expressividade, é importante assinalar que, no âmbito da fotografia expressiva, a subjetividade é reconhecida como um de seus principais aspectos. Teóricos como Rouillé (2009) e Sontag (2013) reconhecem as qualidades do *auteur*, como abordaremos mais à frente.

Quintas (2014) ressalva que “a expressão fotográfica instaurou novos parâmetros estéticos” (Ibid., p. 26) e sublinha a “autenticidade” como assinatura do trabalho do autor, ou seja, a “subjetividade de criação de quem fotografa” (Id., Ibid., p. 25). Nesse campo, a tendência de “dizer algo de um modo novo” para enfatizar a subjetividade no olhar de quem “expressa a si mesmo” (CALLAHAM apud SONTAG, 2013, p. 134-135), tornou-se mais enfática na fotografia do pós-guerra, quando o documentarismo que havia consagrado Strand (1890-1976), Lange (1895-1965) e Evans (1903-1975) – entre outros fotógrafos² –, começou a se distanciar de seu modelo paradigmático e a buscar um modo próprio de expressão. Como vimos no

¹ Segundo Aumont, esta noção foi uma das mais duramente criticadas, nos anos 1960, sobretudo pelo filósofo Jacques Derrida, pois recusava-se “a ideia de um sujeito, centrado, consciente, ‘pleno’, que a obra encontra em plena luz” (AUMONT, 2002, p. 281).

² Em um manifesto de 1951, a fotógrafa americana Berenice Abbott cita nomes como Nadar, Brady, Atget e Hine, a quem elogia como “mestres da foto-documento” (SONTAG, 2013, p. 136).

primeiro capítulo, eventos emblemáticos, como o advento da televisão e o fechamento das mais importantes revistas de fotojornalismo foram alguns dos fatores que contribuíram para a crise na fotografia documental.

É importante assinalar que os fotógrafos documentaristas dos anos 1950 já não convertiam seu interesse na fotografia para a problematização das questões que emergiam da sociedade, e o que se configurou a partir de então, na fotografia documental, foi uma busca vigorosa por inovação nas formas de representação. A obra do suíço Robert Frank (1924-) é considerada um marco nas rupturas que se processaram na linguagem documental. *Les américains* (1958), de Frank (Figura 10), marca a invenção de novas visibilidades fotográficas, com um trabalho que chocou os americanos.

Figura 10 – Political Rally, Chicago, 1956



Fotógrafo: Robert Frank

Publicado inicialmente na França e só um ano depois nos Estados Unidos³, o livro traz uma visão não-convencional do autor sobre o tema fotografado durante um ano, em uma viagem – ou uma “errância confortável, na aventura de uma liberdade total”, na visão de Rouillé (2009, p. 171) – pelo país⁴. Foi recebido “como uma crítica não tanto dos Estados Unidos quanto das representações da realidade norte-americana e também da fotografia que precede Frank” (SOULAGES, 2010, p 241). Frank deflagrou um processo que culminou com o distanciamento “da herança ideológica de uma suposta objetividade” do discurso fotojornalístico, destacado por Lombardi (2007, p. 15); e com a linearidade da prática fotográfica, substituída pela

³ Devido ao reconhecimento francês, a editora Grove Press decidiu publicá-lo com o título *The americans* (1959), com introdução de Jack Kerouac (SOULAGES, 2010, p. 241).

⁴ Robert Frank ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim e passou um ano, entre 1955 e 1956, viajando pelos Estados Unidos, dedicado ao projeto de fotografar a “América” e os americanos.

“polissemia”, desencadeadora de sentidos de uma forma ampla, como assinala Sousa (apud LOMBARDI, 2007, p. 15).

É interessante assinalar também as rupturas no nível estético, marcadas por “acordos dissonantes” e “cortes irracionais”, revelados através de cenas onde rostos são suprimidos e corpos são “deslocados”; ou por meio dos desfocados, tremulados granulados, elementos e abordagens absolutamente relacionadas ao “proibido” no documental clássico (ROUILLÉ, 2009, p. 173). Há uma compreensão de que “as regras” em fotografia, são “facultativas” e estão em “permanente variação” (Id., Ibid., p. 173).

Segundo tais premissas, considera-se que a fotografia como meio de expressão se evidencia reiteradamente na obra-emblema de Frank. Sob sua inspiração, mas com propostas diferentes entre si, fotógrafos como William Klein (1928-), Raymond Depardon (1942-), Lee Friedlander (1934-), Garry Winogrand (1928-1984) e Diane Arbus (1923-1971), são alguns dos autores que criam segundo esse novo modo ver e fotografar o mundo, que se expandiu muito entre os fotógrafos de moda e publicidade, como toma nota André Rouillé (2009, p. 165). Nesse sentido, pensamos que seja oportuno observar as passagens de Frank, Arbus e especialmente Klein pelo universo da fotografia de moda.

No contexto mais amplo da fotografia, vemos que a liberdade de expressão, traço caricatural da postura de Frank e de sua obra “crítica da realidade e das representações da realidade” (SOULAGES, 2010, p. 242), é deflagradora das principais características da fotografia que inaugurou e que se afirmou a partir de *Les américains* (1958). O que se compreende desse movimento foi dito pelo próprio Frank: “Agora se pode fotografar tudo” (apud SONTAG, 2013, p. 203).

De tudo o que foi visto até aqui, compreendemos que há elementos que diferenciam a fotografia expressiva. Contudo, nos perguntamos: seria possível identificá-los ordenadamente? Assim como há dissensões quanto a sua definição, parece que não há um acordo quanto aos meios da expressão. Foi o que constatamos nas referências teóricas que sustentam a nossa pesquisa. Enquanto em Soulages (2010) e Sontag (2013) encontramos alguns elementos – a tendência crítica da representação e da realidade, e a escolha dos temas – diluídos em debates mais amplos acerca da fotografia como obra e como reflexão filosófica, encontramos estudos mais definidos. No entanto, cada autor trata das qualidades expressivas de maneira singular: Aumont (2002) classifica como meios expressivos, “a forma”, “o estilo” e “o efeito” para discorrer sobre seus valores estéticos; e Rouillé (2009) reconhece “a imagem”, “o autor” e “o outro” como vias que caracterizam o que chama de “fotografia-expressão”, entendida como “uma nova maneira de documento” (Id., Ibid., p. 161).

Desse modo, percebemos que nas classificações dos autores estudados algumas categorias integram elementos já elencados pelo outro. Assim, “a forma”, “o estilo” e “o efeito”, identificados por Aumont (2002) como “meios da expressão”, estão contemplados por Rouillé (2009) na descrição do que chama de “imagem” ou “escrita” para definir “a maneira, o estilo” (Ibid., p. 168). Da mesma forma, dentro da categoria que Rouillé designa como “o autor”, se encaixam as discussões sobre subjetividade, bem como a escolha dos temas discutidos por Sontag (2013). Portanto, com base nessas premissas procuramos relacionar as principais qualidades da fotografia expressiva a partir de uma síntese que destaca: a subjetividade, enunciado do trabalho autoral no qual se evidencia o olhar do fotógrafo; o estilo, produtor de formas, efeitos e sentido; e o modelo (ou personagem) como sujeito, numa perspectiva relacional com o autor.

Concordando com Aumont (2002, p. 285) sobre as limitações de uma “abordagem racional” da expressão partindo de seus elementos, nos deteremos, a seguir, na compreensão de algumas dessas qualidades buscando, por fim, uma síntese com o nosso objeto de estudo. Nossa proposta é compreender mais acerca da expressão em fotografia por meio de suas correlações com a obra de Rogério Ferrari.

Subjetividade: o olhar do autor

A obra que deixou uma marca indelével na cultura americana e mudou o curso da fotografia do século XX é reconhecida, antes de mais nada, por sua qualidade autoral. Robert Frank, que também para nós contribui para a compreensão do aspecto da fotografia expressiva, assina a obra nas diferentes instâncias relacionadas ao regime da expressão, ao “colocar sua subjetividade no centro de sua abordagem” (ROUILLÉ, 2009, p. 170). Nesse regime, a fotografia é aquela em que o fotógrafo reclama o seu “eu fotográfico” propenso a assumir uma “vivência, pessoal, sentimental e até mesmo íntima” (Id., Ibid., p. 172).

Isso nos leva a uma dupla compreensão: primeiro de que, ao contrário do modelo documental, no campo da expressão fotográfica a subjetividade implica na prevalência do sujeito sobre o “real”, ou seja, o fotógrafo deixa de ser apenas o observador ou o operador da câmera; aqui, o autor “não mostra sem *se* mostrar” (ROUILLÉ, 2009, p. 173) (grifo do autor). E segundo, que essa “aguda manifestação do ‘eu’ individualizado” (SONTAG, 2013, p. 135) postula uma liberação, não só do “ver” atrelado à representação, aos acordos estéticos e

enunciados fotográficos, pois que, ao abrir espaço para sua autoexpressão, a relação de testemunha da realidade (que vigora no regime documental clássico) torna-se agora indireta e livre, como assinala Rouillé (2009, p. 172).

Assim, a liberdade postulada é a liberdade do “olhar”. É possível percebê-la como Lyotard (apud ROUILLÉ, 2009, p. 173-174) ao contemplar a obra de Frank, que torna visível o que se vê não só com o “olho”, mas com o “espírito”. No regime da expressão, pois, o autor se revela “no âmago do fotógrafo”, abrindo espaço, “entre a realidade e a imagem fotográfica” para uma outra realidade povoada por suas emoções, sonhos e desejos (ROUILLÉ, 2009, p. 174).

Ao aventurar-se, o fotógrafo propõe sua experiência subjetiva. Contreras Domingo e Ferré (2010, p. 69) nos ajudam a pensar sobre isso, pois afirmam que “subjetividade” é como “colocar-se em jogo pessoalmente”. Aqui, o conceito deslocado do contexto da experiência em pesquisa contribui com a nossa reflexão acerca do fotógrafo/autor que experimenta-se em sua arte. Essa experiência do “eu” onipresente que fotografa pode ser compreendida nesse mesmo tom, no qual cabe a esse sujeito não “falar de si mesmo, mas falar a partir de si” (CONTRERAS DOMINGO e FERRÉ, 2010, p. 69).

Partindo da nossa observação do trabalho de Rogério Ferrari, no qual essa fala é particularmente enfática no lugar do assunto fotografado e do projeto da obra fotográfica, consideramos a pertinência de pontuar que o autor projeta a si mesmo ao fazer as referidas escolhas no seu trabalho. Compreendemos que o objeto fotografado representa um aspecto de um contexto mais amplo capaz de refletir as influências do autor, estando amalgamadas nestas sua bagagem cultural, sua técnica, desejos e intelecto, e sobretudo sua visão de mundo.

Em suas considerações filosóficas sobre Diane Arbus e sua obra perturbadora (Figura 11), Sontag (2013) identifica as projeções da artista na sua escolha temática⁵: “Sua obra mostra pessoas patéticas, lamentáveis, bem como repulsivas (...)” (SONTAG, 2013, p. 46), pois a fotógrafa “escolhe a estranheza, a persegue, a enquadra, a revela, a intitula” (Id., Ibid., p. 47). Para a filósofa, as escolhas de Arbus não falam apenas de si – especialmente da sensação de “irrealidade” vivenciada na infância que a levaram a buscar experiências reais através da câmera (SONTAG, 2013, p. 55-56) – mas de sua visão de mundo, como enfatiza a autora: “Os temas das fotos de Arbus são todos membros da mesma família, habitantes de uma única aldeia. Acontece apenas que essa aldeia são os Estados Unidos” (2013, p. 60).

⁵ É interessante observar que, de autor para autor, pode variar a forma de designar o objeto fotográfico. Enquanto Sontag (2013) designa como “tema” o objeto captado pela câmera – no caso de Arbus são seus personagens –, Kossoy (2002) chama de “assunto” o objeto registrado pelo fotógrafo.

Figura 11 – Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967



Fotógrafa: Diane Arbus

Estilo, forma e produção de sentido

No prefácio da edição americana do livro de Robert Frank, *The americans* (1959), Jack Kerouac, anota: “(...) com a agilidade, o mistério, o gênio, a tristeza, e o estranho segredo de uma sombra, [Frank] fotografou cenas nunca antes vistas em filmes (...)” (apud SONTAG, 2013, p. 81). Nesta fala de Kerouac se sobressaem outros aspectos da fotografia expressiva. A liberdade intrínseca à subjetividade, culminou com a abertura da imagem para novas e diferentes possibilidades (ROUILLÉ, 2019, p. 172). Essa maneira nova de fotografar valoriza a forma, produz sentido e aponta para uma definição de estilos, isto é, de “linguagens formais distintivas”: a “maneira de cada um tratar a fotografia” (SOULAGES, 2010, p. 221).

Quintas (2014) não nos deixa esquecer que a câmera, através de seus “artifícios”, oferece meios para que seja possível nos expressar “através da linguagem fotográfica”, contudo, enfatiza que “são os estilos estéticos que delineiam a identidade autoral das imagens fotográficas” (QUINTAS, 2014, p. 25-26).

É o estilo, pois, que como meio de expressão, combina elementos que tratam de diferenciar a maneira de abordar um mesmo assunto, tema ou objeto. Contudo, Aumont (2002) concorda que trata-se de uma noção complexa, sobretudo quando remete ao cruzamento de duas realidades, uma do indivíduo e outra, do grupo: “O estilo individual nada mais faz do que traduzir a escolha feita por um indivíduo referindo-se a um estilo constituído como marca de um grupo ou de uma época, certamente transformando-o, às vezes, um pouco” (AUMONT, 2002, p. 285). Se o estilo converge para um sentido comum, para a inscrição da obra com uma

assinatura, admite-se que ele se define pela escolha de seus elementos intrínsecos. Assim, conclui Aumont, o estilo “atinge *toda* a obra” (2002, p. 286) (grifo do autor).

Leva-se em conta, portanto, que a forma está implicada na configuração de um estilo, sendo ela mesma um meio de expressão da obra. Não esqueçamos que, ao criar, o artista dá “forma a algo novo” (OSTROWER, 1978, p. 9) e que a obra vai se desenvolvendo em um processo de contínua transformação, ou seja, “no surgimento de formas novas” (SALLES, 2007, p. 73). Eis, pois, que num processo de criação artística, compreende-se que “a forma é a própria essência do conteúdo”, como enfatiza Salles (Ibid., p. 73).

No campo fotográfico, nos remetemos à geometrização do espaço evocada no campo do fotojornalismo, antes mesmo de os fotógrafos trilharem os caminhos da liberdade de expressão. Nos referimos a Henri Cartier-Bresson, que olhava para o caos do mundo real sabendo que “nessa realidade, deve-se efetuar uma escolha que reúne de forma equilibrada o conteúdo e a forma” (apud SOULAGES, 2010, p. 42). Compreende-se aqui que, para o mestre do fotojornalismo, conteúdo e forma integram uma estrutura significativa que coopta o olhar do fotógrafo revelando o fato no instante decisivo – isto é, no momento em que ele, de posse de todas as suas escolhas, aciona o disparador. Na seleção do objeto e do acontecimento (ou seja, da expressão do fato), em determinado espaço-tempo, estão amalgamados forma e conteúdo: “Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que expressam e significam esse fato” (CARTIER-BRESSON apud SOULAGES, 2010, p. 41).

No contexto da fotografia expressiva, os fotógrafos já estão conscientes da forma e por isso partem para sua experimentação deliberada, recorrendo aos elementos que a compõem, como a luz, o enquadramento, a composição, a profundidade, o uso da cor ou dos claros-escuros (no caso da fotografia em preto e branco), entre outros de seus componentes. A luz é um dos elementos encontrados na forma em sua plena capacidade de expressividade, capaz de definir estilos tanto na fotografia e na pintura como no cinema. Aumont (2002) afirma que nos domínios da chamada “sétima arte”, “o estilo da luz rege a expressividade da imagem”, pois trata-se de uma imagem que não está apenas representada, mas se faz presente como uma “imagem-luz” (Ibid., p. 287). Aqui observamos o poder de expressão muito relacionado à recepção da imagem, porque diferenciamos o filme que nos *toca* como aquele que nos provoca intelectualmente, mas que, sobretudo, se evidencia no nível da emoção.

Foi elegendo a luz como “matéria” de sua arte, que o cineasta Federico Fellini (1920-1993) concluiu que “o filme é escrito com luz” (apud SALLES, 2007, p. 68). Toda essa argumentação nos leva a ressaltar o reconhecimento da fotografia como um dos principais

elementos constitutivos de uma narrativa cinematográfica⁶, justamente por sua potência de expressividade. Assim, compreendemos que, em essência, a imagem no cinema é fotografia.

O desempenho da luz na tessitura do material fotográfico dá a dimensão de sua importância como elemento essencial da forma em sua qualidade de expressão. Na abertura do documentário *O Sal da Terra* (2014)⁷, biografia do fotógrafo Sebastião Salgado, o cineasta Wim Wenders (1945-) diz: "Um fotógrafo é alguém que, literalmente, desenha com a luz. Um homem que escreve e reescreve o mundo com luzes e sombras". Em suas abordagens visuais de temas sociais, Salgado trabalha com "referências à imaginária da arte neoclássica, valorizando a luz, as tonalidades de cinza, o contraste nuançado entre as zonas de sombra e luz, que são opções plásticas inspiradas na iconografia religiosa, plena de referências bíblicas como a do êxodo" (MAUAD, 2008, p. 44). Ilustramos seu pensamento com esta fotografia da *Coleção Exôdo* (Figura 12).

Figura 12 – Refugee Camp at Benako, Tanzania, 1994



Fotógrafo: Sebastião Salgado

Outro aspecto que queremos mencionar é a tendência inovadora e instigante presente na estética expressiva. Se por um lado, exalta-se a forma, por outro, a expressão sugere que se ponha em relevo a deformação, isto é, a imagem que surpreende, que antagoniza com a forma

⁶ Em cinema, cabe ao diretor de fotografia transportar o roteiro para a película, definindo a narrativa em termos técnicos através da utilização da luz, da estrutura de planos, do enquadramento, dos contrastes, das cores, tons, enfim da qualidade da imagem.

⁷ *Le Sel de La Terre* (2014, 110 minutos) é uma coprodução franco-brasileira-italiana dirigida por Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado. O longa foi indicada ao Oscar 2015 de Melhor Documentário, ganhou o César 2015, maior premiação do cinema francês, e o Prêmio do Júri, na seção *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes 2014.

tradicional, sugerindo o que Aumont chama de “efeito” (2002, p. 288). Nesse sentido, tornaram-se icônicas fotografias de William Klein, como *Revolver 1* (1954), na qual a arma apontada por um menino está em primeiro plano, em uma perspectiva exagerada, sugerindo uma ideia de deformidade do objeto; e *Candy Store, New York City, New York, 1955* (Figura 13). Nessa foto, o fotógrafo optou por um enquadramento não usual, que põe no centro do foco, uma criança sentada ao lado de um adulto de pé, do qual o espectador só pode ver da cintura para baixo; ambos estão encostados numa parede de azulejos preto e branco, que surge desfocada criando a ilusão de que está se movendo.

Figura 13 – Candy Store, New York City, New York, 1955



Fotógrafo: William Klein

Como podemos observar, todos esses elementos e recursos formais – entre tantos outros explorados na estética da fotografia expressiva – configuram uma maneira singular de expressão de cada autor e, ao combinarem-se, abrem uma perspectiva de infinitas possibilidades na produção de novas visibilidades. A valorização das formas traz em si uma ideia de refinamento na maneira de produzir uma imagem. Percebemos que, na liberdade criadora da expressão – que ora se resvala nas articulações subjetivas do autor, ora afirma-se na forma e na deformação, e nos jogos dramáticos de luz e sombra – a imagem tangencia a produção de sentido.

Como se produz sentido? Para Rouillé (2009, p. 168) esta é a palavra-chave: “produzir” – ao invés de “registrar”, tal como no regime da fotografia em seu aspecto “documento”, que procura extrair o sentido das coisas. Na fotografia expressiva o sentido é “produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real” (idem). Quer dizer: para expressar sentido é preciso inventar formas. Pois, diz o autor: “Não sendo uma qualidade física, mas um atributo incorporal das coisas e dos estados de coisas, o sentido não pode ser descoberto, registrado ou restaurado. Ele deve ser, invés disso, produzido, expresso” (ROUILLÉ, 2009, p. 168).

Dessa forma, podemos dizer que a produção de sentido faz parte da criação do artista. Para Salles (2007), é nesse todo almagamado no qual estão contidos forma e conteúdo, que subjaz o poder de expressão do objeto criado (Id., Ibid., p. 76).

No nosso entendimento, se a fotografia – e todos os elementos visuais contidos nela – é capaz de traduzir narrativas para além do mundo visível é porque consegue nos acessar enquanto seres sensíveis; aguçar a nossa sensibilidade, uma “porta de entrada das sensações” (OSTROWER, 1978, p. 12). E, se por um lado é sobretudo por meio da sensibilidade que “a criação se articula”, por outro, é também por esse viés do sensível que o fruidor se integra à obra e, por conseguinte, ao processo de criação.

O personagem como sujeito

A liberdade criadora inerente a estética da expressividade fotográfica foi desencadeadora de uma nova relação do fotógrafo com seus modelos. Os projetos de Diane Arbus, nos anos 1960, com poses frontais de desconhecidos; e de Marc Pataut, que na década de 1980 fotografou “com” pacientes psiquiátricos, foram alguns dos que apresentaram novas propostas relacionais entre fotógrafos e fotografados. Em meio a geração de profissionais – como Ferrari e seus contemporâneos – mais atuante a partir de 1990, tornou-se contumaz aos fotógrafos propor aos seus personagens não “tirar” uma foto, mas por meio da fotografia estabelecer uma relação.

Atualizava-se, assim, o status de personagem-objeto, uma prática comum entre os fotógrafos e seus retratados no âmbito do fotojornalismo. Já não se propunha a foto captada à revelia do fotografado; ao invés da não concessão, a relação consentida com a câmera. Enunciava-se, portanto, uma prática na qual o personagem torna-se sujeito. Desse modo, é como se a fotografia encontrasse sentido no outro.

A transformação que se opera nesse percurso é de ordem relacional, pois propõe a sucessão da imagem “roubada” – marca da “fotografia do instante decisivo” – pelo “diálogo” do fotógrafo com o seu retratado (ROUILLÉ, 2009, p. 177). Essa argumentação faz sentido quando questiona-se o fato de os personagens bizarros de Arbus terem posado para sua câmera. Ao invés de “apanhá-los desprevenidos”, ela “teve de conhecê-los, tranquilizá-los” (SONTAG, 2013, p. 48).

Como podemos interpretar esse gesto? “Postar-se diante da câmera” é entendido por Georgia Quintas (2014, p. 46) como um “exercício de doação” daquele que consente ser retratado. A autora nos situa, portanto, em um processo de representação resultante de uma

mediação, no qual reveste-se de grande significado “a maneira como o fotógrafo coloca a câmera diante do outro”. Trata-se, pois, de um momento de abertura para o diálogo entre o fotógrafo e seu fotografado.

Entretanto, a relação fotógrafo-modelo pode ser iniciada em outros contextos e se dar em diferentes níveis de aproximação. O fato de que muitos dos fotografados de Arbus olham frontalmente para a câmera transmitindo seu consentimento fleumático denota uma relação preexistente, contudo não é possível precisar em que nível se desenvolveu. No pensamento de Susan Sontag acerca da relação da fotógrafa com seus personagens – ou “temas”, como prefere a autora – percebemos que não há nitidez nos vínculos; ou que a visão da fotógrafa “é sempre externa”, o que fica claro quando a filósofa escreve: “Ao fotografar um submundo aterrador (...) ela não tinha a menor intenção de penetrar no horror experimentado pelos habitantes desses mundos” (SONTAG, 2013, p. 54-55).

Aqui, queremos ressaltar que diferentes modelos de diálogo fotógrafo/fotografado podem se estabelecer, mesmo no âmbito da expressão, levando em conta a tendência da foto consentida, dialogada. No primeiro capítulo desta dissertação, abordamos a “reportagem dialógica”, definida por Rouillé como uma prática recorrente entre os fotógrafos que procuravam um desvio do “furo fotográfico”.

Os precedentes deste modelo afirmaram-se por meio de posturas adotadas por fotógrafos como Marc Pataut (1952-), que recusando o caminho usual da reportagem em ambientes de alteridade, como um hospital psiquiátrico, optou por uma abordagem de desconstrução do modelo estabelecido na relação com os personagens, com o tempo e com ele mesmo, em uma perspectiva crítica sobre o fazer fotográfico.

A experiência de Pataut, em um hospital-dia para crianças psicóticas, se desenvolve em fases diferentes. O fotógrafo instala-se no tempo em função do projeto. A partir desse gesto, coloca-se disponível para as relações possíveis que potencialmente poderiam se desenvolver naquele espaço-tempo. Após conhecer as crianças e fazer-se conhecer por elas, Pataut as fotografa durante um mês; depois, as estimula a fotografar, (SOULAGES, 2010, p. 164). Contudo, o fotógrafo não diz como devem utilizar a câmera. Princípios básicos da fotografia, como enquadramento e distância são ressignificados pelo olhar dos personagens que fotografam sem preocupações formais.

Ao analisar o impacto da experiência inclusiva de Pataut, Soulages (2010, p. 173) considera que o fotógrafo “não pode mais fazer fotos como antes”, pois que as fotos das crianças “questionam sua prática e suas próprias fotos”.

Cabe ressaltar que a noção de diálogo no contexto marcado por essa maneira de fotografar, extrapola a ideia de inclusividade. O personagem feito sujeito fotográfico propõe um protagonismo ativo na concepção da obra. Ainda que a sua experiência, nesse sentido, não se desenvolva no mesmo nível das personagens de Marc Pataut, há que se considerar que a condição do diálogo potencializa a expressão do sujeito em diferentes instâncias, como ocorre na obra em Ferrari, a qual comentaremos a seguir.

A expressividade na obra de Ferrari

A partir da exposição apresentada, podemos verificar que na fotografia de Rogério Ferrari a expressão não só se revela por diferentes meios, como assume um papel de relevo ao dar sua contribuição para a afirmação da identidade da obra. Assim, deslocando a questão que guia a primeira parte deste capítulo, podemos indagar: o que torna a fotografia de Ferrari expressiva? Com base no entendimento de que é expressiva a obra capaz de suscitar emoção no fruidor, nos interessa sondar esse potencial na obra de Ferrari.

Não é nossa pretensão esgotar, aqui, as análises da obra quanto ao seu potencial expressivo, uma vez que retomaremos este aspecto da poética de Ferrari no terceiro capítulo, quando forem processadas as leituras das fotografias. Portanto, por ora cabe pontuar o “tom” da expressividade na obra que tomamos como espaço de reflexão.

Já nas primeiras observações percebemos uma perspectiva não linear quanto ao grau de expressividade das fotografias que compõem o acervo de *Ciganos* (2011). Mas será que se pode falar em horizontalidade nos domínios da expressão? Eis porque fotografias nos instigam e surpreendem. Cada uma tem a sua própria direção.

Em algumas fotos, a expressão surge sobretudo da forma – e de seus inumeráveis componentes; em outras, afirma-se na “presença” do autor; e, ainda, por meio da postura do personagem retratado. Ora percebemos um determinado aspecto da expressão em relevo; ora um todo expressivo articulado, onde diferentes elementos estéticos-sensíveis se cruzam, resultando em uma potência capaz de provocar a percepção e alcançar os sentidos.

Tomando como apoio os conceitos e estudos aqui desenvolvidos, procuramos identificar como os vetores de expressividade estão refletidos nessas fotografias. Um traço que parece conferir unidade à obra de Ferrari é a presença do autor. Percebemos que essa fala é particularmente enfática no lugar do seu tema – ciganos. Ou seja, ao selecionar seu projeto de trabalho, o autor projeta seu “eu” – fotógrafo, antropólogo, homem em movimento.

O traço autoral, em Ferrari, se constitui na obra como atitude política e, ao mesmo tempo, como uma forma do autor pensar antropologia. Assim, revela “a maneira através da qual eu me posiciono diante da vida” (2016, entrevista concedida)⁸. Dessa forma, a escolha dos temas do *Projeto Existências-Resistências*, do qual selecionamos *Ciganos* (2011) como recorte, encarna o olhar do autor como vetor de expressão.

Figura 14 – “Cigana e tronco de árvore”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 171)

No que se entende como “autoral” constam ainda os elementos que constituem a singularidade formal da obra e que compõem os traços distintivos do seu estilo. Nas fotografias, o autor expressa a dramática narrativa de ciganos “incapturáveis” – tal como os define a pesquisadora Florencia Ferrari (2011) –, através de uma eloquente visualidade em preto e branco. Para o fotógrafo, o gênero documental não precisa ser tão fechado que não admita a expressão (Figura 14). Rogério Ferrari assim explica como trata a questão:

Não há intencionalidade artística ou não intencionalidade artística. É nesse sentido que trato de fazer a ressalva do que pode significar o documental como algo estritamente retrativo; como tão objetivo que não caiba uma plasticidade, uma dimensão outra que suscite essa emoção que supostamente está no artístico.

⁸ Entrevista presencial, realizada em Salvador, Bahia, em 23 jan. 2016. Ver Apêndice.

Como é que eu trato? Eu trato simplesmente da maneira que a fotografia permite olhar, com o meu olhar. Toda maneira de compor e se relacionar com a cena inclui o conhecimento da fotografia como linguagem e o sua posição diante da vida. Como vejo e olho, define o que quero ver e olhar. A luz, o enquadramento, a composição; por saber que determinadas linhas e composições, e perspectivas e texturas suscitam algo além do meramente palpável ou objetivo, inclui as formigas que mordem o meu pensamento, inclui a música que ouço. A minha possibilidade de desconsiderar convenções, padrões etc. (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

Nessa forma de expressão, a relação do fotógrafo com os personagens de sua narrativa se impõe. São os seus retratados que parecem contar a própria história, assumindo-se como autores – ainda que nas cenas de fotos “roubadas”. Ferrari deixa claro as concessões, os acordos, os diálogos.

Vimos que o projeto fotográfico de Ferrari se define a partir de uma relação muito particularizada com a fotografia, a qual se estende a seus fotografados. No primeiro capítulo fizemos referência à relação fotógrafo/fotografado no contexto da “reportagem dialógica” que Rouillé (2009) defende como modelo relacional do que chama “fotografia-expressão”. Embora tenhamos identificado correlações do modelo com o perfil de trabalho de Ferrari, nossa proposta é ampliar essa abordagem a partir de articulações com elementos da fotografia humanista, sobre a qual trataremos no terceiro capítulo.

A fim de sondar o potencial de expressividade em Ferrari, e de verificar como pode se dar o diálogo entre diferentes meios de expressão articulados, tomamos como suporte dessas reflexões a fotografia que abre a primeira parte do capítulo (Figura 9): um jovem cigano sobre seu cavalo em um plano contra a luz. A “fala” do autor está presente no todo onde forma e conteúdo se fundem: a proposta de Ferrari na busca de um contraponto da cultura estereotipada aqui é representada na figura imponente e decidida do personagem, sujeito na representação. Ele domina o cavalo; dirige a cena.

A imagem constrói sua expressividade particularmente por meio da forma. A composição da cena (homem, animal, céu, terra) tem uma carga expressiva de dramaticidade emanada dos contornos sombreados da figura simbiótica (homem e cavalo) que surge sobre o fundo luminoso. É preciso sublinhar que a luz tem uma função singular na imagem: criar o mundo sensível que produz sentido. A luminosidade que vem do céu parece indicar clareza para o personagem – para onde quer que vá, há caminho. Essa ideia é enfatizada pelo enquadramento da cena, que cuida para que esteja livre o espaço à frente da figura; e também pela profundidade,

pois a cidade desfocada, ao fundo, transmite a ideia de distância, ao tempo em que realça a sensação de liberdade, uma das palavras-chave da cultura cigana.

Portanto, a partir dessa leitura é possível perceber a relevância dos elementos que compõem a imagem enquanto matriz de expressividade, e, por conseguinte, compreender importantes aspectos de seu potencial de penetração na dimensão sensível do fruidor.

É importante mencionar que Ferrari recorre à expressividade de forma consciente em seu trabalho. A busca pela expressão corrobora sua concepção acerca de uma fotografia não condicionada a segmentações. Daí sua recusa ao documental “estritamente retrativo”, onde “não caiba uma plasticidade” (FERRARI, 2016, entrevista concedida). Tal pensamento correlaciona expressividade à liberdade criativa no âmbito fotográfico.

2.2 DA FOTOGRAFIA À FOTOGRAFIA ARTÍSTICA

Uma imagem tecnológica poderia alcançar a esfera das artes? A questão ontológica, relativa à essência artística ou não artística da fotografia, emergiu ainda no século XIX e provocou os primeiros debates acerca da intrincada relação entre fotografia e arte. Os desdobramentos que se sucederam desde então com seus reveses inesperados – alguns deles já abordados no primeiro capítulo – nos impelem hoje a observar como se dá o influxo fotografia/arte, a fim de compreender como, em seu percurso, a fotografia contemporânea torna-se artística, bem como a arte contemporânea que, em certa medida, revela-se fotográfica.

Tomamos parte aqui de uma situação controversa envolvendo dois campos de expressão relativamente autônomos, mas que vêm continuamente alimentando relações ambíguas de “atração ou repulsa, de incorporação ou rejeição” (DUBOIS, 2013, p. 253). Encontramos, em alguns pesquisadores, disposição para enfrentar o problema, ou seja, para estudar as complexidades das relações entre fotografia e arte que apoiem uma compreensão do lugar da fotografia na arte contemporânea.

Dubois (2013) expõe um questionamento e sua hipótese: “A arte é (tornou-se) fotográfica?” (Ibid., p. 251). Sua proposta é mostrar que estamos lidando com a inversão da questão, pois, se no século XIX era a fotografia que aspirava à arte, no decorrer do século XX, a arte estaria absorvendo lógicas inerentes à fotografia. Dessa forma, para Dubois, a antípoda da questão trata menos de considerar a fotografia como arte contemporânea, mas de revelar “a arte contemporânea como marcada em seus fundamentos pela fotografia” (2013, p. 254).

Seguindo diferentes linhas de reflexão, outros autores propõem abordagens que respaldam o lugar da “arte fotográfica” a partir de suas estreitas relações estéticas com as outras artes (Soulages, 2010); ou que demonstram as condições que fazem a fotografia desempenhar o papel de “material da arte contemporânea”, a ponto de tornar-se uma “outra arte dentro da arte”, isto é, a “arte-fotografia”, como a denomina Rouillé (2009). Com base nessas referências teóricas buscamos pistas para a compreensão desses processos conduzindo-nos a uma ideia da “fotografia como arte contemporânea” Cotton (2013).

Inicialmente acompanhamos o surgimento do pictorialismo (1890-1914), sublinhando o papel desempenhado por algumas vanguardas históricas da arte, a partir da década de 1920, tendo como ponto de partida a obra paradigmática de Marcel Duchamp (1887-1968). No devir de tais eventos, nos deparamos com as configurações que diferenciam o que Rouillé (2009) define como “a arte dos fotógrafos” e “a fotografia dos artistas”. Mas, primeiro, vejamos como nasce, ainda em meados do século XIX, e, depois, se consolida, no bojo do pictorialismo, o desejo de a fotografia “se fazer pintura”, a despeito de suas limitações teórica e prática, como assinala Dubois (2013, p. 254).

Para falar hoje no “maravilhoso pluralismo” da fotografia contemporânea como área da criatividade (Cotton, 2013), há que se considerar as contribuições de sua natureza polissêmica, bem como a dualidade ontológica inerente aos conteúdos fotográficos que tornam a fotografia, ao mesmo tempo, registro e criação, como vimos com Kossoy (2009). Estariam tais ambiguidades relacionadas à série de clivagens que se sucedem em sua história? Observamos, em diferentes autores (DUBOIS, 2013; ROUILLÉ, 2009; SONTAG, 2013), que, no que concerne à relação da fotografia com a arte, desde a metade do século XIX já havia uma divisão dentro do próprio campo fotográfico, colocando, de um lado, o fotógrafo dedicado às práticas comerciais e instrumentais; e, do outro, o “fotógrafo-artista”, que buscava liberar-se do jugo comercial (ROUILLÉ, 2009, p. 236).

Tal cisão coloca, pois, em lados opostos, os defensores da imagem em metal (Daguerre), apoiada pela Academia de Ciências, e os simpatizantes do procedimento que envolve as cópias fotográficas sobre papel, processo restrito apesar do apoio da Academia de Belas Artes. A partir daí, instalaram-se sucessivas cisões, descritas pelo autor, que, para referendar nosso objetivo aqui, vamos representar pelas diferentes escolhas estéticas simbolizadas pelos adeptos da imagem nítida e pelos amantes do efeito *flou*⁹ (Id., Ibid., p. 237). Rouillé (2009, p. 238) considera os calotipistas (entusiastas do negativo de papel e do *flou*,) como a primeira geração

⁹ O *flou* é um efeito marcado por uma suave perda de nitidez provocado pela forma como se dá a difusão da luz, podendo ser obtido no instante da captação da imagem ou na impressão da prova.

de “fotógrafos-artistas”, destacando Bayard (1801-1887), Gustave Le Gray (1820 -1884) e o pintor e fotógrafo Henri Le Secq (1818 – 1882).

Consideramos importante trazer suas singulares definições acerca de dois “territórios” localizados no contexto das relações aqui focalizadas, a fim de nos situarmos nesse percurso sinuoso – tendo sido esse mesmo, segundo o autor, seu objetivo ao explorar essa distinção. De um lado dessa linha divisória, encontra-se a “arte dos fotógrafos”; do outro, a “fotografia dos artistas”¹⁰ (ROUILLE, 2009, p. 20). Sua leitura em torno do intrincado jogo dessas relações indica que, entre uma e outra, haveria uma “disjunção cultural, econômica, social e estética” (Ibid., p. 20). De acordo com o pesquisador, o fotógrafo-artista se distinguiria “tanto do fotógrafo quanto do artista”, pois,

ao contrário do artista, que utiliza pontualmente ou exclusivamente a fotografia, o fotógrafo-artista não se situa no campo da arte, mas no campo da fotografia, que, frequentemente, serve de cenário para sua atividade profissional. Esse ponto é capital: o fotógrafo-artista é fotógrafo antes de ser artista; para ele, a fotografia é geralmente o âmbito onde exerce, ao mesmo tempo, sua profissão e sua arte. ROUILLE, 2009, p. 283).

Buscando, na obra deste autor, mais subsídios para assimilar a diferenciação entre cada um dos campos sublinhados, encontramos distinções que remetem à concepção e suas práticas. Se a “arte dos fotógrafos” refere-se a um procedimento específico do campo fotográfico, a “fotografia dos artistas” alude a utilização da fotografia pelos artistas, no âmbito de sua arte e em relação a questões de natureza artística. Ainda que utilizem o mesmo material (a fotografia), fotógrafos e artistas se situam em campos delimitados, inclusive com relação à questão da visibilidade. Neste sentido, traçando uma diferenciação elementar, o teórico afirma que

o principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLE, 2009, p. 287).

¹⁰ Para este autor, a “arte dos fotógrafos” seria uma prática desenvolvida a partir do século XIX, pelos calotipistas e pictorialistas; no século XX, desde a década de 1920 com os adeptos da Nova Objetividade; e dos anos 1950 pela *Subjektive Fotografie*; além da fotografia criadora (anos 1970) e do neopictorialismo, que surge no último terço do século passado. Já a “fotografia dos artistas” se inscreveria, do ponto de vista histórico, a partir das relações estabelecidas com o impressionismo, mas, notadamente, no início do século XX com a obra de Michel Duchamp; depois, com os artistas Francis Bacon e Andy Warhol, na segunda metade do século XX; na década de 1970 entre os artistas da arte conceitual, corporal e *land art*. Na virada do século XXI, a fotografia torna-se material dos artistas.

Em sua obra que trata da fotografia como arte na contemporaneidade, Cotton (2013) utiliza o termo “fotógrafos artísticos” para designar os fotógrafos que “criam obras destinadas a serem expostas nas paredes das galerias e nas páginas dos livros de arte” (Ibid., p. 7). Analisando as feições desse campo, a autora observa que, atualmente,

a maioria dos fotógrafos artísticos têm formação superior em belas-artes, em nível de graduação e pós-graduação, e, como outros artistas, eles criam suas obras sobretudo para um público de apreciadores da arte, apoiados por uma rede internacional de galerias comerciais e sem fins lucrativos, museus, editoras, festivais, feiras e bienais. (COTTON, 2013, p. 8).

Tomamos as referidas distinções como contribuições para o nosso estudo, que busca situar a fotografia no devir de movimentos focados na vinculação da fotografia com as belas-artes – hegemônicas entre meados do século XIX e a década de 1920, quando ainda se impõem os fotógrafos artistas pictorialistas. “Raiz mais profunda do fotoclubismo internacional”, o pictorialismo foi um movimento “estético híbrido” protagonizado por “uma ‘elite’ que se autodenominou de ‘artistas-fotógrafos’” (KOSSOY, 2009, p. 141), disposta a fazer com que a fotografia fosse reconhecida como uma das belas-artes.

O pictorialismo foi reativo à fotografia praticada no fim do século XIX, período em que já se democratizava a imagem fotográfica com a proliferação das câmeras instantâneas de pequeno formato¹¹. Portanto, é importante salientar que mudanças substanciais no contexto social e econômico da época favoreceram a autodeterminação dos pictorialistas, críticos do que acreditavam ser a decadência da fotografia. Ao mesmo tempo em que as operações fotográficas foram simplificadas, tornando-se acessíveis ao público amador, houve também uma inversão no mercado – antes voltado quase que exclusivamente aos profissionais – com a introdução de novos filmes e aparelhos de grande praticidade. Todas essas mudanças tiveram um impacto social importante, uma vez que emergia, segundo Rouillé (2009, p. 252), uma “classe abastada ociosa”, que se deixou seduzir pela fotografia. A prática amadora incluía, na observação de Kossoy (2009, p. 141), o registro dos “ritos de passagem” e o “lazer familiar”.

O movimento de reação aos usos sociais da fotografia em fins do século XIX surgiu com uma estética própria, híbrida, constituindo-se do efeito do retoque (no negativo ou na cópia em positivo) na imagem fotográfica. Nesse processo, fundem-se a mão (recurso dos artistas) e a máquina (objeto dos fotógrafos), como nos lembra Rouillé, observando que a estética

¹¹ Kossoy (2009, p. 141) e Rouillé (2009, p. 252) mencionam que, o lançamento de filmes em rolo de cem poses, e câmaras leves e mais rápidas, foram inovações sintetizadas no slogan da Kodak, em 1888: “*You press the button, we do the rest*” (“Você aperta o botão, nós fazemos o resto”) (tradução nossa).

pictorialista revela a tarefa do “fotógrafo-artista” de fazer – ele mesmo, e com a própria mão – uma intervenção direta na imagem, provocando, assim, uma inversão da ação da máquina (2009, p. 256). Cabe ressaltar que essa concepção de arte fotográfica – que termina por valorizar mais o trabalho do pintor que o do fotógrafo –, foi formada décadas antes do pictorialismo e atualizada com a organização do movimento, por volta de 1890, como defende o autor. A noção de “retoque” da fotografia, na verdade, se opunha à ideia de outra corrente de fotógrafos que defendia a “arte fotográfica pura”, disposta a encontrar sua força em si mesma, princípio, que, segundo Rouillé, iria fundamentar o modernismo, na década de 1920 (2009, p. 250).

Um aspecto relevante, que queremos considerar nesta dissertação, diz respeito ao regime de verdade implicado na fotografia pictorialista. Nesse sentido, qual o significado do “retoque” no registro fotográfico? Encontramos, em Dubois (2013), algumas considerações a respeito, pois, o teórico se encarrega de localizar o surgimento do movimento na oposição ao regime de verdade vigente na fotografia: operava-se, à época, o “discurso da mimese”, que admitia a fotografia como “espelho do real”, ou seja, “*a imitação mais perfeita da realidade*” (DUBOIS, 2013, p. 27) (grifos do autor). Sua crítica ao movimento se concentra no fato de que, ao se opor ao culto dominante da foto como registro fiel da realidade, a proposta pictorialista demonstra a “onipotência da verossimilhança” na ideia de fotografia da época (Ibid., p. 33-34), o que, para ele não passa de

uma simples inversão: tratar a foto *exatamente como uma pintura*, manipulando a imagem de todas as maneiras efeitos sistemáticos de *flou* “como num desenho”, encenação e composição do sujeito, e sobretudo: inúmeras intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, instrumentos e vários produtos. (DUBOIS, 2013, p. 33) (grifos do autor).

A oposição ao regime de verdade documental levou os pictorialistas à defesa de uma verdade própria baseada não na objetividade do registro, mas na subjetividade da arte, estabelecida no “procedimento do misto”. Na compreensão de Rouillé, o regime que o movimento validou por quase cinco décadas, não diz respeito à “verdade imaginária do desenho”; nem à “verdade analítica da fotografia”; mas, a seu turno, trata-se da “verdade sintética da arte fotográfica” (2009, p. 260-261).

É interessante observar como a ideia de “retoque” na imagem adquire um novo sentido e volta a provocar reflexões e debates nessas primeiras décadas do século XXI, quando se estabelece o processamento digital da imagem. “Qualquer imagem fotográfica pode ser

profundamente alterada”, diz Machado (1993, p. 14) ao discutir a manipulação das imagens. Elementos podem ser suprimidos e outros novos podem ser “importados” de outras imagens; é possível alterar a posição dos objetos, a fim de se obter outro enquadramento, e, “até mesmo erros de foco, de mensuração de luz ou de velocidade de obturação podem ser corrigidos na tela do computador” (idem). Além disso, considera-se ainda o fato de que hoje “toda imagem passa por um tratamento obrigatório com um *software* apropriado. O retoque não é exterior à foto”, como observou Rouillé (2010) em uma entrevista¹². Cabe frisar uma observação do pesquisador que anotamos no primeiro capítulo desta dissertação: “Antes tínhamos a ilusão da verdade imutável, agora temos a certeza de algo que é sempre já retocado mesmo que não queiramos”¹³.

O que queremos ponderar, deslocando a reflexão em torno da intervenção no contexto pictorialista com o uso do “retoque” feito à mão, para o âmbito da fotografia digital com a manipulação da imagem processada em computador, diz respeito ao redimensionamento do seu significado e de suas implicações. Consideramos tal impacto tanto no regime de verdade, quanto na questão da subjetividade estética, ao nos confrontar com algumas inquietações: se os fotógrafos artísticos do pictorialismo intervinham nas fotos buscando recursos subjetivos para a interpretação – e, assim, provocando um diálogo com a arte –, será que poderíamos concluir que os artistas da imagem digital a manipulam com o mesmo propósito? “Retocar” a imagem no contexto digital pode ser compreendido como fazer arte?

Nos deparamos com questões que indicam o quanto o debate em torno da intervenção se complexificou e, por ora, há mais perguntas que respostas, uma vez que a pesquisa acerca da imagem digital tem ainda um vasto campo para avançar. Embora tais reflexões não se inscrevam diretamente em nosso corpus empírico, consideramos aqui assinalar a sua contribuição para a compreensão da ontologia da imagem.

Retomando o foco do capítulo, voltamos nossos sentidos para os meandros da relação fotografia/arte e as múltiplas influências processadas no devir dos principais movimentos históricos de vanguarda, que se seguiram ao pictorialismo e se desenvolveram a partir das primeiras décadas do século XX. Não cabe aqui fazer um inventário nem traçar uma trajetória, mas pontuar os principais influxos e seus valores estéticos inerentes. Se considerarmos, com Soulages (2010), que “uma coisa só adquire sentido em função das relações que estabelece com as outras coisas” (Ibid. p. 253), vamos buscar essas referências em movimentos como a Nova Objetividade, na década de 1920 – que se opôs ao pictorialismo –, e, ainda, nos movimentos

¹²Entrevista publicada, na Revista Studium. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/31/2.html>. Acesso em 14 de mar. 2015.

¹³ Idem.

impressionista, dadaísta e surrealista, importantes fontes de vinculações estéticas com a fotografia; bem como, na arte conceitual e em artistas como Duchamp, que desempenharam um papel fundamental nesse processo.

A arte fotográfica, que reagiu ao pictorialismo, surgiu em meados dos anos 1920 (em meio ao movimento modernista que se estabelecia na Alemanha) e provocou outras visibilidades com base em procedimentos inerentes à fotografia. Os modernistas defendiam, portanto, uma arte fotográfica específica, desvinculada da arte, valorizando as qualidades próprias da fotografia, ou seja, seu mecanismo. Assim, emergiu “uma arte mecânica”, denominada Nova Objetividade (ROUILLÉ, 2009, p. 261).

A fotografia modernista tinha algumas características que, ao mesmo tempo que se opunham ao pictorialismo, o afirmava. A visibilidade proposta pela Nova Objetividade é traduzida por sua pureza e clareza, por uma busca pela nitidez e aproximação das coisas, mas também por acentuar a superfície das coisas. No caso dos retratos, por exemplo, se sobressaíam a reprodução dos detalhes, como os poros da pele e as rugas. Mas, era justo esse “efeito de superfície” – um “efeito puramente fotográfico” e, portanto, “diferente da nossa visão” –, que, na década de 1930 impressionava o crítico alemão Willi Wastrat, citado por Rouillé (2009, p. 271): “(...) é exatamente por causa disso que o buscamos e apreciamos”.

Outros movimentos se sucederam aos já mencionados contribuindo com novas propostas de expressão nos domínios do campo que o teórico compreende como “arte dos fotógrafos”, e confirmando como a noção de arte fotográfica pode ser variável. Em oposição à Nova Objetividade – que pretere a subjetividade –, por exemplo, a *Subjektive Fotografie* exorta a “personalidade criativa do sujeito” e sua “visão pessoal de mundo”, nas palavras de Steinert (apud ROUILLÉ, 2009, p. 274), criador dessa corrente que surgiu na Alemanha do pós-guerra, nos anos 1950.

Até que a fotografia transgrida o *status* de ferramenta da arte para tornar-se um dos seus principais materiais – ou seja, até a consolidação da fotografia como arte contemporânea –, a partir da década de 1980, sucessivas correntes, processos, e fotógrafos artísticos e artistas fotógrafos, se instalaram nas relações entre fotografia e arte, o que demonstra sua natureza dialética. Valverde (2007, p. 136) nos lembra que “a ruptura com a tradição acaba instituindo outras tradições, mesmo que sejam tradições de ruptura”, e é exatamente o que observamos nas intercorrências do vínculo fotografia/arte.

Se falamos em uma direção da fotografia artística precisamos rever seus precedentes, ainda buscando compreender tais vinculações. Nesse sentido, as referências à obra de Marcel

Duchamp são indispensáveis¹⁴. Historicamente, o nome do artista vincula-se à ideia de ruptura com o que se chamava de “arte” até a virada do século XX. Ao apresentar sua obra, *Fonte* (1917) (Figura 15) – um urinol fabricado em série e exibido em sua posição funcional invertida¹⁵ – a uma galeria, Duchamp provocou um debate ontológico sob o argumento de que “arte” era o que o artista designasse.

Figura 15 – Fonte, 1917



Artista: Marcel Duchamp / Fotógrafo: Alfred Stieglitz (1917)

A relação da obra com a fotografia é igualmente instigante. Primeiro, devido ao fato de que do objeto estético original – que Duchamp designa como *ready-made*¹⁶ –, “hoje só restam fotografias”, como sublinha Cotton (2013, p. 22). Assim, nos questionamos: as fotos da *Fonte* tiradas por Alfred Stieglitz (1864-1946)¹⁷, um dos principais colaboradores de Duchamp, não deveriam ser redimensionadas em sua função artística na obra? Nesse sentido, tal indagação já não conjectura acerca do lugar central assumido pela fotografia na obra duchampiana?

¹⁴ Duchamp é criador do dadaísmo, movimento artístico com forte conteúdo anárquico, que rompeu com as formas de arte tradicionais.

¹⁵ *Fonte* integra um de um grupo de objetos que Duchamp chamou de “*ready-mades*” e através dos quais desafiou as noções tradicionais de fazer e expor arte. Usando um nome fictício, ele submeteu a peça à American Society of Independent Artists de Nova York, da qual fazia parte, por ocasião de sua primeira exposição. Antes de ser rejeitado, o objeto provocou uma acalorada discussão entre os diretores da entidade. Cotton (2013) ressalva que o trabalho do artista em relação à peça “foi mínimo”: após inverter sua posição para o plano horizontal, ele assinou como “R. Mutt, 1917”, uma ficção que remete ao nome do fabricante da peça e dos personagens das histórias em quadrinhos, Mutt e Jeff, famosos na época (Ibid., p. 22).

¹⁶ Encontramos o mesmo conceito grafado como *ready-made* em autores como Rouillé (2009), Soulages (2010) e Dubois (2013) e ainda em enciclopédias como a Britânica; e *readymade*, grafia que consta em Cotton (2013), a mesma utilizada na galeria Tate Modern (Londres) e no Museum of Modern Art - MoMA (Nova York), instituições de referência em arte contemporânea. Nossa opção prioriza a maioria das referências utilizadas na pesquisa.

¹⁷ Stieglitz tirou as fotos da obra, *Fonte*, em sua Galeria 291, em Nova York, uma semana após sua recusa pela comissão julgadora do Armory Show – Exposição Internacional de Arte Moderna à qual o artista submeteu sua obra (COTTON, 2013, p. 22). Em um texto do Museu D’Orsay há menção à exibição da obra de Duchamp na Galeria 291, pouco antes de seu fechamento, em maio de 1917.

Dubois (2013) considera toda a obra do artista como “conceitualmente fotográfica” e a situa a partir do que chama de “lógica do ato”, ou “lógica do índice”¹⁸, na qual o signo se vincula fisicamente ao seu referente. Assim, a ruptura de Duchamp com as formas de representação clássicas teria sido motivada por uma concepção de arte apoiada numa lógica que admite a experiência, o sujeito, e que implica no referente, que, segundo Dubois, “é a própria lógica que a fotografia faz emergir” (2013, p. 254). Nas palavras do autor, “a arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu próprio princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença (...)” (DUBOIS, 2013, p. 254).

Assim, para o teórico, todos os trabalhos de Duchamp são manifestações da lógica indiciária: suas sombras transportadas, os decalques, os *ready-mades*, bem como os depósitos e fixações de poeira – como na obra *Criação de Poeira* (1920) assinada com Man Ray (1890-1976). Dubois considera que mesmo nos casos em que o produto final da obra sequer se assemelha com o objeto exterior “a ser representado”, ele se constitui, por assim dizer, no próprio objeto “tornado obra como tal (...)” (DUBOIS, 2013, p. 257).

Do ponto de vista histórico, a despeito de seu caráter múltiplo e complexo, a obra duchampiana surge como o que Dubois chama de “pedra de toque das relações entre fotografia e arte contemporânea” (Ibid, p. 258). Sua influência chega ao campo da fotografia de arte do século XXI, considerando-se, sobretudo, a relação das obras em colaboração com os fotógrafos Man Ray e Stieglitz, nas quais a fotografia foi usada com o objetivo de “gerar uma carga visual e atribuir automaticamente um sentido artístico aos seus temas” (COTTON, 2013, p. 17-18). Duchamp – que não foi fotógrafo – e seus colaboradores conseguiram imprimir a sua obra fotográfica a ideia de funcionar como “uma espécie de instrumento do *readymade* duchampiano”, como sugere Cotton, ou seja, nesse contexto, a fotografia cria o objeto pronto, “emprestado diretamente da vida cotidiana” (2013, p. 18).

Nesse sentido, para Rouillé (2009), ainda que os *ready-mades* não sejam essencialmente fotográficos, “eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte”. Portanto, a fotografia se insere na arte duchampiana, mas “sem as formas nem a matéria fotográfica”. (ROUILLÉ, 2009, p. 295).

Assim, a partir de tais premissas, podemos compreender que o paradigma é o lugar fundamental da fotografia na obra de Duchamp.

¹⁸ Com base na terminologia de Pierce, Dubois denomina a “lógica do índice”, como fundadora, do ponto de vista ontológico, da “condição desse novo modo de representação fotoquímica com relação à representação clássica (manual), ainda regida pela *lógica do ícone*” (DUBOIS, 2013, p. 254) (grifos do autor).

De uma maneira singular, a obra duchampiana e as experiências de Man Ray vinculam-se a duas importantes vanguardas históricas que gostaríamos de mencionar nesse percurso: o dadaísmo e o surrealismo. Além de Duchamp, principal figura do movimento dadaísta, vários autores sublinham as contribuições de Man Ray. Dubois (2013), por exemplo, destaca a lógica indicial em suas Rayografias e solarizações: a primeira consistia em fotografar objetos sem utilizar a câmera, mas apenas a partir do contato com materiais sensíveis à luz; e a segunda, obtinha a partir da exposição do filme no processo de revelação.

Nas instâncias dadaísta e surrealista, se evidencia o papel da fotomontagem ou montagem fotográfica, que teve um papel de atualização das relações entre fotografia e arte contemporânea, como sublinha Dubois (2013, p. 268-269). Entre os percussores dadaístas e surrealistas, foi intensa a prática da colagem, da montagem e associações polifônicas de materiais e signos. Nesse contexto, a foto é também “um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos” (DUBOIS, 2013, p. 268-269).

Explorada em diversas direções – desde cocriações com a literatura ao amplo diálogo com a fotografia – a prática operada pelos artistas dadaístas resulta de um “desvio” de uma foto retirada de seu ambiente original a fim de ser apresentada de outra maneira (SOULAGES, 2010, p. 280-281). Localizando a fotomontagem a partir de seus percussores – as colagens cubistas e as práticas humorísticas do século XIX –, o autor identifica a prática no âmbito estético da “transferência”, sendo esta uma das relações possíveis da fotografia contemporânea com as outras artes¹⁹.

Ele define o conceito de transferência como o deslocamento de uma foto (ou várias) de um ambiente inicial, que pode ser não artístico, para um outro espaço considerado como objeto artístico, como uma pintura ou outra fotografia. “Mudando de lugar, a foto pode mudar de natureza e mudar a natureza do novo lugar: metamorfose da arte” (SOULAGES, 2010, p. 279). A fotomontagem, portanto, se inscreve no passado da transferência operada pelos artistas fotográficos da contemporaneidade, e historicamente remonta aos movimentos referenciais da arte no século XX, desde o cubismo, passando pela experiências da Escola da Bauhaus, na Alemanha, e da *pop art*, até os realismos europeus da década de 1960 (Id., Ibid., p. 281).

¹⁹ Soulages (2010) considera que a fotografia contemporânea se relaciona com a arte em quatro diferentes contextos. Além da transferência, o autor relaciona a cocriação, a referência e o registro, as quais serão referenciadas ao longo do capítulo.

Passando pelas práticas *avant-garde* dos anos 1920, há que se evidenciar o avanço da fotografia como meio de expressão artística a partir dos experimentos do artista e teórico húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), professor da Bauhaus, que descobriu o fotograma²⁰ (Figura 16), como resultado de suas pesquisas em torno de uma nova qualidade da imagem fotográfica. Além da fotografia experimental, a prática de Moholy-Nagy incluía diferentes linguagens, como o cinema, a pintura, a escultura e o *design*, sob inspiração dos movimentos artísticos vanguardistas.

Nesse ambiente, Moholy-Nagy utiliza a fotografia como material artístico, como observa Rouillé (2009, p. 261): “Se atribui um papel de primeira importância à fotografia, é estritamente do ponto de vista da arte, para inventar imagens inusitadas e suplantar os limites do olho”. A publicação de sua obra *Peinture, photographie, film (Pintura, fotografia e filme)* estendeu sua influência, durante o modernismo alemão, nos domínios da arte fotográfica, não só pelo viés discursivo como visual (ROUILLÉ, 2009, p. 261).

Especialmente suas experiências fotográficas em preto e branco, realizadas em laboratório, simulado as perspectivas óticas humanas, e, ainda, seu *Modulador de luz e espaço* (década de 1930), gerador de padrões de luz e sombra em movimento, tornaram-se um referencial importante para os artistas fotógrafos contemporâneos interessados em reavaliar a arte modernista (COTTON, 2013, p. 17).

A autora afirma que “as abstrações fotográficas e luminosas de Moholy-Nagy foram precursoras das abundantes fotos abstratas do século XXI, bem como das obras que fundem a fotografia e a escultura” (Ibid., p. 17). Podem ser tomados como ilustração, os fotogramas do artista inglês Walead Beshthy (1976-), originados de folhas de papel fotográfico dobradas, que criam formas tridimensionais dentro da câmara escura, sendo depois expostas à luz (Figura 17). Este trabalho, para Cotton (2013), declara a “singular materialidade da fotografia” (Ibid., p. 229-230).

²⁰ O fotograma “é uma imagem fotográfica, uma silhueta luminosa de objetos, obtida em laboratório, sem máquina fotográfica, colocando os objetos fotográficos em cima do papel sensível, expondo-os depois à luz” (ROUILLÉ, 2009, p. 329). Antes de Moholy-Nagy, Man Ray e Christian Schad (1894-1982) experimentaram a técnica (idem).

Figura 16 – Untitled (Photogram), 1923-1925



Artista: László Moholy-Nagy

Figura 17 – Four-Sided Picture (MYRB), 2007



Artista: Walead Beshthy

Os fotogramas, assim como as fotomontagens, constituíram novas maneiras de ver, sobretudo na Alemanha dos anos 1920, onde artistas ligados à Nova Visão – corrente estética que rompeu de imediato com o pictorialismo e a Nova Objetividade – propunham novas experiências. Muito influentes foram as “microfotografias” e as vistas aéreas do livro de Moholy-Nagy, lançado pela Bauhaus em 1928: *Von material zur architektur* (em inglês traduzido como *A nova visão*) (SONTAG, 2013, p. 107). Para Rouillé (2009), os artistas da Nova Visão afirmavam uma prática de ver não só com o olho, mas com o corpo inteiro (Ibid., p. 330-331). Aumentando as performances técnicas do olho, nas tomadas com câmara alta ou baixa ou descentradas, entram em jogo as posturas corporais, as distâncias, o que levou o artista

dadaísta Raoul Hausmann (1886-1971) a considerar a fotografia como um meio através do qual o homem poderia ampliar suas capacidades sensoriais (apud ROUILLÉ, 2009, p. 331).

Nesse âmbito, os fotogramas perderam a função acessória e passaram a ganhar relevo considerando, justamente, a condição abstrata dos objetos – por serem vistos como “arte da imagem luminosa abstrata”, tal como dito por Quedenfeldt (apud ROUILLÉ, 2009, p. 330). Eis o porquê de Moholy-Nagy anunciar um novo tempo da criação artística com o fotograma, sendo considerado, por Rouillé, como um dos primeiros artistas a “utilizar conscientemente a luz e a matéria fotográfica como material artístico” (2009, p. 332). Em suma, para o autor, as fotomontagens e os fotogramas, constituem um marco nas relações entre fotografia e arte, pois preconizaram as práticas que viriam definir, a partir dos anos 1980, o lugar privilegiado da fotografia como material da arte.

Contudo, até alcançar o status de material artístico, o influxo fotografia-arte passou por diferentes instâncias gerando novos produtos e contribuindo, assim, para torná-lo ainda mais multifacetado. Seria puro reducionismo, pois, condensar o debate no discurso alternado de denúncia e exaltação da fotografia, representado nos manifestos de Baudelaire (acusação) e Bazin (defesa)²¹. Ainda que admitindo a ambiguidade histórica que permeia tais relações, pensamos que a adição de novos e imprevistos elementos, climas e eventos ao contexto de ambas as atividades nos instigam a buscar um pensamento crítico, além da mera clivagem. Interessa-nos mais observar as relações que se estabeleceram entre a imagem técnica e as artes visuais, a fim de tentar compreender como fotografia e arte, embora desenvolvendo ações distintas, instigam-se mutuamente, seja criativamente ou nos níveis da técnica e da linguagem.

Neste sentido, vale mencionar as relações do impressionismo – marco inicial da arte moderna, no fim do século XIX – com a fotografia, analisadas por Rouillé (2009), para quem tanto o “paradigma fotográfico perpassa a estética impressionista, como a estética impressionista é virtualmente fotográfica” (Ibid., p. 288). Para o teórico, trata-se de vinculações contraditórias, pois argumenta que a pintura impressionista “não utiliza, mas impregna-se dela [da fotografia] e, ao mesmo tempo, a desafia” (2009, p. 295). Assim, a presença virtual da

²¹ Um trecho de *Le public moderne et la photographie (Salon, 1859)*, de Charles Baudelaire, pode ilustrar o que queremos demonstrar, pois diz: “[...] Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal” (apud DUBOIS, 2013, p. 28). Já Bazin, em seu texto *A ontologia da imagem fotográfica* (1945), afirma: “Rematando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. [...] Libertado do complexo da semelhança, o pintor moderno – cujo mito é hoje Picasso – abandona-o ao povo que o identifica a partir de então por um lado à fotografia e, por outro, apenas à pintura que se aplica a isso” (apud DUBOIS, 2013, p. 31).

fotografia nas iluminadas telas impressionistas poderia ser interpretada como um oponente, “que a pintura imita” para assegurar sua resistência (Ibid., p. 295).

Importante, nos estudos desse autor, são suas considerações acerca da influência fundamental dessa relação nos domínios da pintura. Rouillé leva em conta que, tanto a fotografia como a pintura impressionista – cada uma em sua forma de expressão –, apoiam o regime de verdade da era moderna, baseado na “captação de um real restituído ao visível”. Essa “captura” se constituiria no traço fundamental de distinção da pintura impressionista da pintura clássica (2009, p. 291) e denunciaria a assimilação, por parte da pintura impressionista, de características singulares da fotografia. Em suma, o impressionismo teria surgido “como uma resposta da pintura à fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 292).

No âmbito dessas relações dialéticas, evidenciaram-se rupturas, desvios e conversões, cabendo à fotografia provocar a transformação da pintura; e até o “fim de uma certa pintura”, no momento em que a fotografia “desempenha seu papel nas perturbações e nos avanços da história da arte” (SOULAGES, 2010, p. 297). As indagações de Pablo Picasso (1881-1973), principal artista do movimento cubista²², refletem uma possível compreensão de tal impacto: “A foto chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer história banal, de qualquer literatura e até do tema. Não deveriam os pintores aproveitar sua liberdade reconquistada para fazer algo diferente?” (apud SOULAGES, 2010, p. 297).

Para o teórico, parte da pintura do século passado se definiu em relação à fotografia, como na apropriação dos artistas hiper-realistas, no fim dos anos 1960, para os quais a fotografia tornou-se sua “referência por excelência” (SOULAGES, 2010, p. 299); e, de outra maneira, por Francis Bacon (1909-1992), que criou inspirado por fotos (Id., Ibid., p. 301). Nos personagens deformados de suas telas havia um tanto do que Deleuze esperava de um artista: “A pintura deve arrancar a figura do figurativo” (apud ROUILLÉ, 2009, p. 303).

Enquanto, para Rouillé (2009), Bacon utiliza a fotografia como mero instrumento de sua obra – ou, mais ainda, a mantém “no papel subalterno de uma ferramenta, à margem da arte” (ROUILLÉ, 2009, p. 303) –, Soulages localiza a obra do pintor irlandês em seus estudos acerca da fotografia como “referência para as outras artes” (2010, p. 293). O pesquisador explica tal noção, considerando suas múltiplas funções e usos, uma vez que uma referência tanto pode servir de modelo, como apenas suscitar uma busca; pode ainda ser “citada ou desviada, e mesmo utilizada para ser desconstruída; pode gerar um fechamento ou permitir uma abertura” (SOULAGES, 2010, p. 293).

²² O movimento surgiu na Europa na primeira década do século XX, a partir de uma obra de Paul Cézanne (1839-1906), a qual retratava a natureza com figuras geométricas.

É interessante observar o conceito de fotografia como “referência” (SOULAGES, 2010) na obra artística de Andy Warhol (1928-1987), no cerne da *pop art*²³. A concepção de arte de Warhol se constitui por meio da ideia de reprodução e repetição associadas, tendo a fotografia presença elementar nesse processo. Se a repetição marca a obra desse artista, podemos concordar com David Sylvester que, em seu livro *Sobre arte moderna* (2006), afirma que pode ter sido esta qualidade inerente à fotografia “o que mais o atraiu nela”. Para este autor, “Warhol fez da repetição um fetiche” (SYLVESTER, 2006, p. 434). Ao afirmar que queria “ser uma máquina”, o artista introduzia novos termos e processos no universo artístico que se contrapunham aos princípios modernistas: ao invés do original, a obra em série; em revés à criação, a “construção” da obra, e não mais no ateliê, mas em um local designado “fábrica”, para referir-se a um ambiente “onde se constroem coisas” (apud ROUILLÉ, 2009, p. 307).

Dentro dessa lógica tomaram forma suas séries de retratos de celebridades – Marilyn (Figura 18) foi a primeira, depois vieram perfis como Jackie Kennedy, Elvis, Mona Lisa, entre outros. Ele partia de um clichê para produzir dezenas de pinturas, cada imagem a partir de cinco telas: a que continha a imagem fotográfica e quatro para “diferentes áreas de cor”²⁴. “Warhol lida então duplamente com a fotografia: como material de base que ele utiliza graças à aplicação serigráfica na tela e, ao mesmo tempo, como elemento geral da técnica de reprodução – técnica que engloba, com a fotografia, a impressão, a gravura, a serigrafia, etc.” (SOULAGES, 2010, p. 305).

A arte, em Warhol, explode contaminada com os valores e procedimentos da cultura de massa (ROUILLÉ, 2009, p. 306), e, em sua concepção de arte, a fotografia assume um papel de inédito protagonismo: “O de ferramenta essencial de uma ação de despictorialização da arte” (ROUILLÉ, 2009, p. 307). Para o autor, a fotografia – assim como os procedimentos fotomecânicos – desempenha uma atuação essencial nesse processo, muito embora ainda considerada “ferramenta”, e não “material” artístico.

²³ A *pop art* surgiu nos anos 1950, na Inglaterra, e se afirmou na década seguinte, nos Estados Unidos, quando artistas difundiram uma nova estética crítica da sociedade de consumo e da cultura de massa.

²⁴ Informação encontrada no site do Museu de Arte Moderna da Nova York (MoMA). Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/61240?locale=pt>. Acesso em: 24 de jan. 2016.

Figura 18 – Marilyn Monroe, 1967



Artista: Andy Warhol

A reflexão acerca dos conceitos de Rouillé e de Soulages, no âmbito das relações entre arte e fotografia, mais localizadas nas obras de Bacon e Warhol, nos leva a inferir que, enquanto a noção de “ferramenta” passa a ideia de que os artistas – em diferentes medidas e através de variados processos – se servem da fotografia, a referência transmite a concepção de inspiração, de menção e correspondência. De qualquer modo, ambas contribuem para a nossa compreensão dessa complexa relação.

Sem polarizar, Sontag (2013) também faz algumas anotações correspondentes às provocações entre fotografia e arte. Sublinhamos as observações da autora quanto à influência do fotográfico no universo pictórico, no qual ela reconhece que

o modo como a câmera fixava a aparência do mundo exterior sugeriu novos padrões de composição pictórica e novos temas para os pintores: criar uma preferência pelo fragmento, realçar o interesse por lampejos da vida humilde e por estudos de movimentos fugazes e dos efeitos da luz. A pintura, mais do que se voltar para a abstração, adotou o olho da câmera, tornando-se (para empregar as palavras de Mario Praz) telescópica, microscópica e fotoscópica em sua estrutura (SONTAG, 2013, p. 161-162).

No entanto, ao estender seu olhar a ambos os campos de expressão, a autora reconhece o domínio – ou, como ela prefere, a “voracidade” – da atividade fotográfica pontuando sua “vantagem” em tais negociações. Ao cotejar, por exemplo, a experiência do fruidor comum, Sontag sugere que, enquanto cópias mecânicas de uma pintura não conseguem ser mais satisfatórias que a obra original, fotos podem proporcionar “satisfações novas e irresistíveis” ao transformar detalhes singulares em “composições autônomas” (2013, p. 162).

Acompanhando seu pensamento, parecem instigantes as reflexões encadeadas a partir de sua conclusão, de que a fotografia superou o papel que lhe foi dado em sua gênese histórica, de informar acerca da realidade. Muitas vezes, as fotos são mediadoras da experiência artística; são, portanto, a própria realidade (SONTAG, 2013, p. 162). A autora pondera que somos apresentados a muitas obras de arte por meio de fotografias.

Ao concordar, nos colocamos em linha no enfrentamento de outra questão: como avaliar os valores intrínsecos em experiências distintas – uma que oferece a apreciação, por exemplo, da Mona Lisa em uma revista ou em um site de arte; e outra, de estar diante da obra célebre de Da Vinci, no Museu do Louvre? Se parece inevitável incorrer em um confronto da experiência, como avaliar a qualidade de ambas? Nesse sentido, parece emblemática a mensagem de *Colored Mona Lisa* (1963) de Andy Warhol. À propósito, o que queria nos dizer o artista ao romper com a unicidade da obra em detrimento da produção em série – através de meios mecânicos – a fim de levar arte “para todo mundo”?²⁵

Malraux, que em sua reflexão estética traz o conceito de “Museu Imaginário”²⁶ para discutir o acesso da nossa civilização às obras de arte, diz que “a reprodução criou artes fictícias” (apud SOULAGES, 2010, p. 317), nos exortando a um questionamento indispensável, pois desde sua invenção, no século XIX, a fotografia vem sendo empregada na reprodução dessas obras – a foto da obra passou a ser utilizada no lugar do texto descritivo e da gravura. Considerando que, nessa dinâmica, a fotografia é tomada como instrumento, podemos questionar, com Soulages, a neutralidade do meio, “à medida que a relação direta com a obra é substituída por sua relação fotográfica – e a recepção não pode ser a mesma” (2010, p. 318). Nos remetemos, assim, à complexidade da recepção e ao lugar da fotografia nesse processo – que torna possível a concepção do museu de Malraux.

A reprodução fotográfica das obras artísticas se constituiu em uma nova forma de possibilitar e ampliar a experiência estética, expandindo um domínio antes restrito aos frequentadores dos circuitos da arte. O debate foi aceito como desafio por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), ensaio no qual o filósofo e crítico cultural preconiza vida longa à era da reprodução técnica. “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (BENJAMIN, 1996, p. 166).

²⁵ Declaração dada a Douglas Arango, em *Movie TV Secrets* (1967) (apud ROUILLÉ, 2009, p. 307).

²⁶ Museu Imaginário ou Museu sem Paredes traz a concepção de um espaço, para além das fronteiras físicas e temporais, criado mentalmente, a partir das experiências de cada indivíduo.

Ao se apresentar como um “processo novo”, a reprodução técnica, entretanto, envereda por um caminho de desenvolvimento crescente, na história. De fato, o processo que irrompeu com a xilogravura, na Idade Média, se redimensiona cada vez mais na pós-modernidade com as demandas crescentes da chamada sociedade da informação perfeitamente integrada às técnicas de reprodução do universo digital com suas câmeras e *softwares* de processamento, *scanners*, *webcams*, celulares equipados com câmeras etc. Mais do que nunca, vivemos num mundo imagético e acreditamos que as transformações acarretadas pela reprodução técnica ainda não foram suficientemente avaliadas. Contudo, já é possível afirmar que “a reprodução abriu um campo de experiências que se dá fora das paredes dos museus”, como sublinha Lombardi (2007, p. 62).

Soulages (2010) trata da questão no âmbito de sua reflexão conceitual acerca do registro “uma das relações fundamentais que a fotografia pode manter com as artes contemporâneas”, e através da qual questiona a função da fotografia como meio ou fim nesses processos (Ibid., p. 317). Para o pesquisador, Walter Benjamin deixa claro “como a reprodução gerava sempre uma perda e uma transformação das modalidades de sua recepção” (SOULAGES, 2010, p. 319).

De fato, em seu ensaio Benjamin considera que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1996, p. 167). A fotografia, portanto, seria um meio. Mas onde estaria sua neutralidade nessa relação? Para Soulages, Benjamin contribui apontando um caminho que ele assim interpreta: “(...) a fotografia enquanto registro de uma obra de arte parece ser um meio que não é neutro, à medida que a recepção global da arte e a recepção particular de uma obra, graças à fotografia, são diferentes daquelas que existiam antes de sua invenção” (SOULAGES, 2010, p. 319).

Dessa forma, nas relações que envolvem os mecanismos sutis da artisticidade e da recepção estética, a fotografia parece evidenciar o seu lugar complexo. Para Sontag, dizer que hoje passamos a conhecer obras de arte por meio de cópias fotográficas significa – mais que reconhecer a acessibilidade à arte por meio das imagens técnicas – admitir que a fotografia “transformou de modo decisivo as belas-artes tradicionais e as normas de gosto tradicionais, inclusive a própria ideia de obra de arte” (2013, p. 163). Sua posição se organiza a partir de argumentos que consideram que

a obra de arte depende cada vez menos de ser um objeto único, um original feito por um artista individual. Grande parte da pintura hoje em dia aspira aos predicados dos objetos reproduzíveis. Por fim, as fotos tornaram-se a tal ponto

a experiência visual predominante que agora temos obras de arte produzidas a fim de ser fotografadas. (SONTAG, 2013, p. 163).

Acrescentaríamos nessa reflexão, o fato de artistas fotógrafos contemporâneos criarem suas obras visando à galeria e ao museu – espaços tradicionais das chamadas belas-artes –, sublinhando, assim, o caráter institucional da arte fotográfica.

Consideremos as referências de Sontag à arte conceitual, que nas décadas de 1960 e 1970 utilizou a fotografia como um veículo central para transmitir atos artísticos transitórios, como uma janela para acessar a vertente da arte contemporânea marcada por projetos insólitos de uma nova geração de fotógrafos que “orquestra” performances “com o único propósito de criar uma imagem” (COTTON, 2013, p. 21). Criar para a câmera significa encetar a criação artística em um gesto precedente ao ato de registro da imagem. O fruidor não testemunha o ato físico de criação artística; não assiste à ação performática criada para a câmera. A foto não se destina a “levar-nos de volta a uma experiência original” (SONTAG, 2013, p. 163). Aqui, o espectador se coloca diante da “imagem fotográfica como obra de arte” (COTTON, 2013, p. 21).

Tomamos a obra da artista francesa Sophie Calle (1953-) a fim de nos experimentar como espectadores dessa vertente da fotografia artística contemporânea. Esta artista consegue gerar um impacto significativo na fotografia considerada de estética conceitual ao combinar subterfúgios artísticos com aspectos da sua própria rotina, fundindo vida e arte, o público e o privado, “fato e ficção, exibicionismo e voyeurismo, performance e audiência” (COTTON, 2013, p. 23). Assim, “cria contextos que a consomem, beiram o descontrole, fracassam, permanecem inconclusos ou levam a desdobramentos inesperados.” (Idem).

Para discutir a poética de Calle, a autora cita obras emblemáticas da artista, como *Suíte veneziana* (1980) e *O hotel* (1981). Contudo, optamos por tomar como referência um trabalho de Sophie Calle que teve uma repercussão maior no Brasil²⁷: *Prenez soin de vous* (2007)²⁸. Apresentada pela primeira vez na Bienal de Veneza (2007), a obra consiste na representação, por meio de fotos (Figura 19), vídeos e textos, de 107 mulheres interpretando uma carta de rompimento amoroso, que a artista havia recebido de um ex-namorado. “Prenez soin de vous” é a última frase do e-mail que originou a obra.

²⁷ Em 2009, a exposição foi montada no Sesc Pompéia, em São Paulo, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de Salvador. A artista ainda deu palestras e participou de uma mesa redonda na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), ao lado de Grégoire Bouillier, autor da carta que originou a exposição.

²⁸ *Cuide bem de você* (tradução da exposição montada no Brasil).

Figura 19 – *Ecrivain Public*, Rafaèle Decarpigny, 2007



Artista: Sophie Calle

A proposta de Calle, de transformação da experiência existencial em arte, bem como as ações performáticas focadas no corpo, enquanto meio do processo artístico testado até o limite, como na obra do chinês Zhang Huan (1965-), são algumas das abordagens da arte contemporânea em parte originadas no bojo da arte conceitual. Para Cotton, sua referência fundamental na obra de artistas contemporâneos, se insinua na “ambiguidade com a qual a fotografia se posicionou no universo da arte, ao mesmo tempo como documento de um gesto artístico e como obra de arte” (2013, p. 22). A autora reconhece a habilidade com que os profissionais contemporâneos trabalham com esse *status* versátil da fotografia, tanto no que diz respeito ao seu caráter ambíguo quanto a sua “vitalidade intelectual”:

Da mesma maneira como essa forma de fotografia subverteu os padrões convencionais do que era considerado um ato artístico, também demonstrou um modo mais banal de fazer arte. A arte foi revelada como um processo de delegação aos objetos cotidianos mais comuns, e a fotografia se tornou o instrumento pelo qual o artista podia esquivar-se à necessidade de criar uma “boa” imagem (COTTON, 2013, p. 22).

É relevante sublinhar as motivações da fotografia no referido contexto, uma vez que, em arte conceitual, “a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra”, como assinala LeWitt (apud ROCHA, 2008, p. 44). Fabris (2008) observa que, no final da década de 1960, alguns fatores²⁹ acabaram favorecendo a utilização da imagem técnica pelos artistas conceituais. Isso levou a fotografia a “satisfazer” o fenômeno do “declínio do objeto em favor das atitudes e dos

²⁹ A autora cita “a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística” (FABRIS, 2008, p. 21).

processos” (Ibid, p. 21). Como a forma de comunicar o conceito não tinha importância, os artistas conceituais usavam a fotografia “porque sua materialidade e seu funcionamento a situam no extremo oposto daqueles valores pictóricos tradicionais que estavam sendo colocados em xeque” (FABRIS, 2008, p. 21).

Cotton menciona as consequências de tal inversão, ao ressaltar o visual “não artístico”, “inexperiente” e “anônimo” adotado pela fotografia, a partir da proposta da arte conceitual que acabou minimizando o valor da autoria e a competência do fotógrafo, em detrimento de sua capacidade documental (COTTON, 2013, p. 21). Por outro lado, Sontag (2013) frisa a relevância do aspecto documental no processo artístico conceitual, ao reconhecer que é sobretudo esta operação que dá a conhecer a obra do artista. Era este o papel das “reportagens fotográficas” que expunham, em galerias e museus, obras que muitas vezes só podiam ser conhecidas em fotos (SONTAG, 2013, p. 163).

De fato, há que se reconhecer a complexidade da relação fotografia/arte conceitual. Em seu artigo *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico* (2008), a pesquisadora Annateresa Fabris reúne argumentos de vários autores que tomam posições antagônicas: uns defendem o papel meramente documental da fotografia na arte conceitual; outros, se encarregam de assinalar o uso de recursos singulares que possibilitam “problematizar a imagem técnica, suas possibilidades visuais e seus significados sociais” (FABRIS, 2008, p. 20). A autora se posiciona reconhecendo o “papel ativo” desempenhado pela fotografia na arte conceitual, o qual encarrega-se de enfatizar processos contribuindo, assim, para transformar “a prática artística num momento de autoconhecimento e autorreflexão” (2008, p. 29).

Nesse sentido, autores como Dubois (2013) e Migliorini (apud FABRIS, 2008) se referem à obra de Joseph Kosuth (1945-), sobretudo à *One and Three Chairs* (1965) (Figura 20), como modelo arquetípico no qual a fotografia desempenha um papel de primeiro plano da arte conceitual. Esta instalação remete à representação de uma cadeira em três diferentes estágios e colocados em justaposição: o *objeto real*, ou seja, a cadeira; uma *imagem fotográfica* em preto e branco do tamanho natural do objeto; e uma *representação linguística* do objeto, isto é, sua definição fonética e semântica, tal como o termo “cadeira” é designado no dicionário (DUBOIS, 2013, p. 280-281) (grifos do autor). Para o teórico, a obra coloca a foto em igual condição, do objeto e da linguagem verbal “na atuação conceitual da própria noção de ‘representação’” (Id., Ibid., p. 281).

Já Fabris (2008, p. 30-31) enfatiza dois aspectos, primeiro reconhecendo a direção que a obra de Kosuth aponta para a arte conceitual de afastar-se “do objeto e de sua representação em busca de algo abstrato”; e, segundo, observando a importância da imagem fotográfica na

obra: se for considerado o fato de que o objeto (a cadeira) não existe mais como “entidade estético-sensível”, a foto passa a assumir “a função de objeto de grau superior, de imagem artística, de objetividade de valor artístico (documento do gesto, da intenção etc.)” (Migliorini apud FABRIS, 2008, p. 31).

Figura 20 – One and Three Chairs, 1965



Artista: Joseph Kosuth

É possível, assim, concluir que a arte conceitual abriu as portas das galerias e dos museus para a fotografia? Teria a fotografia alçado um *status* artístico a partir das provocações dessa vanguarda que propunha uma concepção de arte como ideia? Tais questionamentos se adensaram, à medida em que nesse contexto surgiram, nos Estados Unidos e Europa, os artistas da arte corporal (*body art*), da arte de evento (*happening* e *performance*) e da arte conectada à natureza (*land art*), práticas que estabeleceram estreitas relações com a fotografia.

Contudo, os diferentes posicionamentos dos autores, só demonstram a complexidade dessas conexões que se dão a partir da apropriação do dispositivo fotográfico pelas vanguardas. Enquanto Rouillé (2009) questiona o *status* da fotografia nas referidas relações, denunciando o fato desta apenas servir a essas práticas “como simples vetor”, a despeito de um lugar central na arte contemporânea (Ibid., p. 316), Soulages (2010) e Dubois (2013) admitem a “utilização” da fotografia por muitos artistas daquela virada dos anos 1970, mas reconhecendo sua condição essencial na obra, no âmbito do *happening*, da arte corporal e ambiental³⁰.

Ao analisar a prática de “registro” no contexto das vanguardas, Soulages (2010) enfatiza que a relação entre arte e fotografia “pode evoluir” (Ibid. p. 319) e passar por vários processos, que incluem desde condições de recusa, tolerância ou controle do registro fotográfico na obra,

³⁰ Dubois chama de “arte ambiental” as práticas da *Land Art*, *Earth Art*, Arte Paisagem, desenvolvidas na década de 1970, tomando a paisagem e seus elementos constitutivos como objeto da obra (2013, p. 281).

até uma situação em que o artista conceba sua obra “em função do futuro registro fotográfico”, passando de meio a um fim em si (SOULAGES, 2010, p. 319).

Convém dizer ainda que, com o *happening* e a arte corporal, a fotografia converte o ato vivido em representação. Contudo, não é nossa proposta elencar os artistas e as obras que tomaram a atuação do corpo como ato artístico, em primeiro plano, utilizando em suas performances a fotografia como meio de documentação – ou seja, de registro. Vale ressaltar apenas que, artistas como Gina Pane (1939-1990) – citada pela maioria dos autores de nossas referências – tomaram a prática fotográfica deliberadamente em sua arte. A afirmação de Pane, “a fotografia é o meu pincel” (apud SOULAGES, 2010, p. 323), dá esta dimensão.

No caso da *land art*, trabalhos como *Spiral Jetty* (1970) – escultura sobre as águas do Grande Lago Salgado de Utah (EUA) – de Robert Smithson (1938-1973), e obras diversas de Richard Long (1945-), em diferentes locais do mundo, ilustram o papel da fotografia no conceito de arte ambiental, sobre o qual Dubois vê para além do registro. Ao superar a limitação de simples “instrumento de uma reprodução documentária do trabalho”, a fotografia assume, assim, a função de “pensamento, integrada à própria concepção do projeto” (2013, p. 285).

Ao tomar a natureza como suporte da obra e, com a fotografia, proceder o registro do inacessível, os artistas desse movimento promovem um novo debate: a fotografia salta da condição de “instrumento” ou “ferramenta” para tornar-se “vetor” da arte (ROUILLÉ, 2009; SOULAGES, 2010). Trata-se aqui de obras de arte em função da fotografia. Contudo, para além do lugar de instrumento ou de vetor necessário da arte, a fotografia começava a delinear um novo uso (ROUILLÉ, 2009, p. 325). A partir dos questionamentos propostos pelas referidas vanguardas, seria inevitável que outros artistas trilhassem os caminhos artísticos que evocaram abordagens outras, que culminaram com a fotografia como um fim em si mesma. Ou seja, como material da arte contemporânea.

2.3 A ARTE FOTOGRÁFICA: MODOS DE REPRESENTAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Como vimos, complexas relações com a arte marcam profundamente a fotografia em sua experiência cultural. Poderíamos tomar essas marcas, como sinais irrefutáveis de sua presença, ora incômoda, ora fascinante – mas sempre instigante –, nessa trajetória que chega ao século XXI conferindo-lhe uma espécie de emancipação enquanto forma de arte contemporânea? O

reconhecimento dessa “maioridade” não seria a afirmação da fotografia como “suporte legítimo, em pé de igualdade com a pintura e a escultura”, como proclama Cotton (2013, p. 7)? Certamente que tais indagações se desdobram em outras, apontando para novos aspectos, que aqui, em alguma medida, pretendemos contemplar ao abordar a fusão da arte com a fotografia.

O pluralismo desse campo criativo, destacado por Charlotte Cotton em sua obra *A fotografia como arte contemporânea* (2013), dá a dimensão de sua amplitude³¹ – a qual não nos cabe englobar, nesse trabalho, mas tomar como referência alguns dos aspectos e tessituras desse fenômeno buscando a compreensão dos temas que nos movem nessa pesquisa. Acessamos a obra de Cotton, bem como o pensamento de teóricos como Soulages (2010) e Rouillé (2009) – guardando suas particularidades, convergências e divergências –, a fim de ter, minimamente, uma noção desse vasto panorama da fotografia artística contemporânea do século XXI, diretamente impactado tanto pelo mercado de arte vigente como pelas tecnologias digitais, no que se refere a produção e a circulação de imagens (COTTON, 2013, p. 13).

Adentramos aqui o universo da fotografia concebida como material artístico – ou seja, misturada com arte –, em obras “que aliam à matéria fotográfica uma concepção e uma área de circulação artística” (ROUILLÉ, 2009, p. 337). Esse território delimitado pela fusão “arte-fotografia”, como o identifica Rouillé, tem características peculiares. A começar pela ruptura com o que o autor relaciona como “arte dos fotógrafos”, pois, entende essa aliança como “uma nova versão da arte”, que “rompe radicalmente com todas as práticas artísticas anteriores, para apoiar-se no emprego – assumido, plenamente dominado, e muitas vezes exclusivo – da fotografia”, conferindo-lhe o status de material original de arte (Ibid., p. 335).

Nesse horizonte que passou a se delinear a partir da virada dos anos 1980, apresentam-se traços que afirmam singularidades estéticas. Contudo, como a fotografia artística contemporânea compreende um panorama diverso de motivações estéticas, não pretendemos relacionar todas elas, mas destacar algumas: o uso da cor; a influência das vanguardas históricas do século XX; e o domínio da técnica, a partir de um ambiente favorável à pesquisa e ao experimentalismo, não só no que concerne à produção como à circulação das imagens.

A cor, tal como contextualiza Cotton (2013), passou a apropriar-se da fotografia artística de forma expressiva na metade dos anos 1990. A utilização da paleta de cores vibrantes, que até a década de 1970 se limitava a esferas exclusivas, como a da fotografia comercial, passou a confrontar o mundo em preto e branco do dispositivo fotográfico. Para a autora, a mudança de tendência teve contribuições importantes, como a do norte-americano William Eggleston

³¹ A autora apresenta cerca de 250 fotógrafos, quase todos representados por uma única foto, relacionando-as a projetos que se agregam por categorias ou “motivos condutores”.

(1939-), que em 1976 assinou, no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, a primeira exposição individual de um fotógrafo focado no uso da cor, fato que, para Cotton, torna-se emblemático com relação a abordagem que seria adotada duas décadas depois por outros artistas (2013, p. 13).

Contudo, essa “estética padronizada” – predominante não só na cena artística contemporânea, como na fotografia comercial – passou a ser questionada, nos anos 2000, por jovens artistas que trataram de reposicionar culturalmente a fotografia em preto e branco com um discurso que, para a pesquisadora, soa como um “contra-argumento” consciente ao padrão vigente (COTTON, 2013, p. 238).

Outro aspecto, já mencionado neste capítulo, põe em relevo o diálogo da fotografia contemporânea com as vanguardas artísticas do século XX, que se incumbiu de dinamizar releituras de linguagens e estimular o experimentalismo entre os fotógrafos artísticos. Nos parece relevante observar o lugar central da fotografia enquanto material de pesquisa para os artistas do nosso tempo. Dessa forma, se por um lado, teóricos como Monteiro e Schiavinato (2008) consideram a afirmação do tema do fotográfico numa perspectiva multidisciplinar, tendo como ponto de partida o desenvolvimento dos estudos acerca da visualidade – especialmente nos Estados Unidos, a partir da década de 1990 – e alcançando áreas do conhecimento que vão das artes às ciências humanas, da graduação à pós-graduação (MONTEIRO E SCHIAVINATO, 2008, p. 7); por outro lado, convém observar a centralidade da fotografia no campo específico das artes.

Cotton (2013) sublinha a formação “da maioria” dos artistas fotógrafos em belas-artes – tanto na área de graduação como nos programas de pós graduação – e sua intenção de criar obras voltadas a um “público de apreciadores da arte” vinculado a uma rede internacional de salas, editoras e eventos artísticos (Ibid., p. 8). Já Rouillé (2009) observa que os artistas que passaram a empregar a fotografia como material – isto é, participando da obra integralmente – “dominam perfeitamente as técnicas, por não mais a relegarem à periferia de suas obras” (Ibid., p. 338-339).

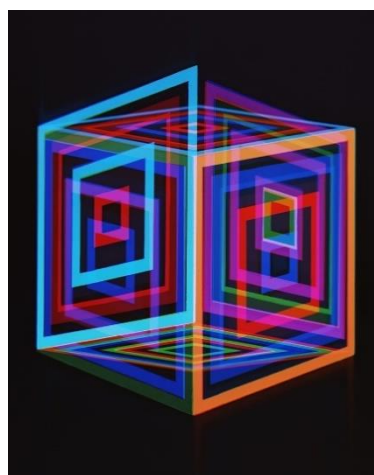
Tais características estão bem definidas no perfil de artistas como a norte-americana Liz Deschenes (1966-)³² e da canadense Jessica Eaton (1977-)³³, entre tantos outros citados por

³² Liz Deschenes é graduada pela Rhode Island School of Design e é crítica da Yale University School of Art. Tem obras nas coleções de algumas das maiores instituições do mundo, como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e The Metropolitan Museum of Art. Texto informado em: <http://www.art.yale.edu>. Disponível em <http://www.art.yale.edu/ElizabethDeschenes>. Acesso em 25 de fev. 2016.

³³ Jessica Eaton é graduada pela Emily Carr University of Art and Design (Vancouver, Canadá) e tem obras em coleções de galerias americanas e do Canadá. Texto informado no site da artista e disponível em: <http://www.jessicaeaton.com/>. Acesso em 27 de fev. 2016.

Cotton (2013, p. 234-235). O trabalho de Deschenes é centrado na pesquisa acerca da natureza de realização de imagens e, em especial, da fotografia – seus materiais, propriedades e tecnologia – no contexto da percepção visual. Por sua vez, Eaton, que está entre os artistas envolvidos com a prática da fotografia experimental contemporânea, parte da investigação da química, dos fenômenos ópticos, da materialidade do filme e da própria linguagem da luz, para criar e misturar cores "dentro da câmera"³⁴ (Figura 21).

Figura 21 – *cfaal 306*, 2013



Artista: Jessica Eaton

As referidas citações ilustram o que poderia ser compreendido como uma estética da fotografia em sua materialidade artística. Estaríamos, assim, diante da fotografia como cerne da arte e que, como tal, reverte-se em potência para nos provocar, para desencadear indagação e crítica. Nessa instância, podemos entender que a fotografia que se constitui em um “questionamento de si mesma” pode nos esclarecer “sobre arte e sobre imagem”, pois “não há criação sem dúvida, reflexividade e reflexão” (SOULAGES, 2010, 345).

Como fruidores, diante de “quadros fotográficos”³⁵ (ROUILLÉ, 2009, p. 343) – muitas vezes em grandes formatos – que se impõem nas paredes das galerias e dos museus, nos perguntamos: em meio a uma admirável diversidade não seriam uma resposta criativa à

³⁴ Entrevista concedida a Lily Rothman, em *Time* (*Jessica Eaton: Cube, Color, Cosmos*, 12/05/2012): Disponível em <http://time.com/3788545/jessica-eaton/>. Acesso em 27 de jan. 2016.

³⁵ O termo foi forjado pelo autor, a fim de confrontar a expressão “forma-quadro”, usada para se referir às fotografias de grandes dimensões que chegam a alcançar extensões espetaculares. Para Rouillé, “quadro fotográfico” enfatiza o fato de tratar-se de um processo “mais artístico do que fotográfico”; não se trata do resultado de uma mera ampliação de uma fotografia a fim de alcançar a dimensão de um quadro, mas configura a ação dos artistas, “que dão a seus quadros uma matéria fotográfica” (2009, p. 336).

reprodução técnica e ao fácil acesso à tecnologia? Podemos indagar ainda: trata-se de uma afirmação à prevalência da fotografia como material dos artistas dessa virada de século? Tamanha inquietação parece nos dizer que, mesmo como espectadores, percebemos a produção artística passando por processos que apontam para novas formas de configurá-la, tendo a fotografia uma contribuição capital nesse fluxo.

Encontramos em Rouillé (2009) disposição para o enfrentamento de tais questões, quando o autor se dispõe a estudar a fusão “arte-fotografia”. Para o pesquisador, essa “aliança” designa uma versão atual da arte, que remete a uma prática artística, “antes de ser prática fotográfica” (Ibid., p. 335). Por esta compreensão passa sua análise acerca da produção artística na contemporaneidade, redefinida a partir da adoção da fotografia como material de arte. Esse novo material que entra no campo da arte, promove, de acordo com Rouillé, uma discussão sobre a “historicidade dos materiais”, levando em conta que, na arte, assim como em outras áreas, os materiais não são neutros, mas seguem um curso evolutivo. Dessa forma, os artistas contemporâneos fazem sua opção por materiais que “atingiram um certo nível de maturidade estética”, convenientes “às sensibilidades e aos hábitos visuais do momento” (2009, p. 340-341).

Em outro nível, as análises de Rouillé se voltam para o impacto da arte fotográfica nas condições da criação, pois, para o artista, utilizar a fotografia como novo material implica em substituir o fazer manual por um fazer tecnológico que os exorta ao aprimoramento da técnica, à pesquisa e ao experimentalismo, como já vimos. Seria um momento de novamente confrontarem-se pintura e fotografia? Seria presumível, visto que tal confronto tende a renovar-se diante de outras conjunturas. Na visão de Rouillé, a contemporaneidade revela a sintomatologia de “um certo esgotamento da massa pictórica”, isto é, mesmo que os materiais artísticos estejam se renovando, a fotografia sinaliza para um movimento de substituição da pintura (2009, p. 341). Embora não concordemos com o autor, em seus prognósticos para o campo das artes, consideramos estimulante apresentar a densidade do seu pensamento.

A despeito do calor do debate, por ora nos interessa penetrar no universo plural da fotografia contemporânea, a fim de tentar perscrutar, nesse contexto, o nosso objeto de estudo. Se admitirmos, com Soulages (2010), que as transformações substanciais no mundo demandaram outras formas de representá-lo, podemos compreender que essas mudanças se refletem em novas concepções da fotografia, já que esta, em sua pluralidade, admite relações híbridas e múltiplas abordagens (Ibid., p. 232). Nesse âmbito, a “reportagem” também pode ser reavaliada. Cabe observar que interpretamos o termo “reportagem”, usado por Soulages, em seu caráter investigativo, e, portanto, de base documental.

Como vimos no Capítulo 1, o autor defende ser possível que, no mesmo gesto, o fotógrafo/artista indague criticamente sobre a sociedade e a arte. Trata-se, pois, de uma posição mais complexa da fotografia na arte e, ao mesmo tempo, de uma compreensão “dialética das diferentes correntes da fotografia” (2010, p. 232-233): “Pelo fato de a fotografia ser finalmente reconhecida como arte e dialogar com outras artes é que chegou o momento de revisitar e reavaliar suas diferentes expressões e, nessa ocasião, repensar suas relações possíveis com a sociedade” (SOULAGES, 2010, p. 233). Para o autor, a reavaliação da reportagem crítica se dá a partir da investigação, da memória e da interação e/ou da articulação entre esses três vieses, posicionando a fotografia contemporânea, “ao mesmo tempo no cerne da arte contemporânea e no cerne da sociedade contemporânea” (idem). O teórico cita o trabalho de artistas como Jacqueline Salmon (1943-), que mescla investigação e memória, colocando política e sociedade no cerne de sua arte e de sua ação (SOULAGES, 2010, p. 236); e Raymond Depardon (1942), autor de documentários que confronta diferentes sociedades (Id., Ibid., p. 235-236).

Na obra de Cotton (2013) encontramos um espaço privilegiado de investigação do panorama contemporâneo da fotografia artística. Ao desenvolver sua narrativa, deslocando-se entre “motivos condutores” que tratam de traçar distinções na fotografia de arte da atualidade, a autora contribui para o enfrentamento de um problema real aos que se aventuram a investigar esse campo: compreender as diferentes propostas que o constituem. Assim, procura identificar os projetos artísticos apresentados a partir da “motivação” e do método de trabalho dos artistas, tentando contornar a interpretação de que o estilo ou o assunto acabam determinando as distinções hoje encontradas na fotografia artística.

No panorama contemporâneo, há espaço para diferentes abordagens no campo do documentarismo, o qual acessa a função testemunhal da fotografia, como enfatizamos no primeiro capítulo. Observamos também que outras escolhas tendem para temas incomuns que testam os limites da fotografia documental clássica. Cotton (2013) explora este viés mencionando a série *Senso Comum*, do fotógrafo inglês Martin Parr (1952-), que põe em relevo objetos cotidianos; e também os projetos investigativos do artista canadense Alain Sekula (1951-), que foge da redução icônica em narrativas densas desdobradas em fotos, textos e sequências de slides.

Mais sintonizados com o nosso objeto de pesquisa estão os projetos documentais artísticos que tendem para a função de documentação da vida humana, notadamente os registros visuais de grupos populacionais isolados por fatores geográficos ou por força da exclusão social, temas que acabaram migrando para as galerias e para os livros de arte (COTTON, 2013, p. 11). Projetos concentrados nessas questões costumam apresentar características bem

definidas, e entre os estilos fotográficos predomina o que usa a estética chamada de “inexpressiva”, definida pela autora como “um tipo de fotografia ‘fria’, distanciada, aguda e cortante” (2013, p. 81).

A Nova Objetividade alemã das primeiras décadas do século XX é uma escola com influência sobre o “estilo inexpressivo”, que, segundo Cotton (2013, p. 81-83), se popularizou nos anos 1990, mais pelas imagens de espaços arquitetônicos e paisagens em formatos ampliados – que consagraram artistas como o alemão Andreas Gursky (1955-). Entretanto, como no nosso foco de interesse está a fotografia de pessoas, tomamos nota das considerações da autora acerca da afirmação da inexpressividade e da despersonalização nas obras de artistas retratistas das décadas de 1980 e 90, como o alemão Thomas Ruff (1958-) e a holandesa Celine van Balen (1965-) com suas fotos de meninas mulçumanas em um abrigo de Amsterdã (COTTON, 2013, p. 105).

Com esse embasamento, nos deslocamos para o gênero fotográfico correspondente a esta pesquisa, no qual observamos obras de artistas que procuram manter a crítica social na arte fotográfica, trabalhando com o documentarismo em projetos focados em fotografar pessoas. Nesse campo, as fotografias do tipo “inexpressivo” permitem que “os modelos controlem a maneira como são representados, e o fotógrafo apenas testemunha sua existência e autodomínio”, como enfatiza Cotton (2013, p. 172). Consideramos relevante sublinhar algumas características definidas pela autora. Ela afirma que nesses casos

ensaios e legendas acompanhando as fotos são informações cruciais, usadas para transmitir informações factuais sobre o que esses indivíduos tiveram de suportar, a que sobreviveram, quem eram ou onde estavam quando as fotos foram feitas. Às vezes são incluídas também palavras das pessoas retratadas, não só para lhes dar voz, mas também para confirmar o papel do fotógrafo como seu mediador (COTTON, 2013, p. 172).

Para ilustrar essa proposta, a autora cita obras centradas nas questões sociais polarizadas no debate sobre identidade – em cor ou em preto e branco –, bem como no trânsito entre o espaço público e o privado. Nos interessa de modo particular, mencionar trabalhos como os do artista norte americano Fazal Sheikh (1965-), autor de uma série de publicações que documentam pessoas em campos de refugiados (COTTON, 2013, p. 172-175) e abusos dos direitos humanos em várias partes do mundo; do fotógrafo asiático-americano, Chan Chao (1966-), que retornou a Mianmar (antiga Birmânia), para reconectar-se com suas origens e documentar a situação dos refugiados políticos na fronteira entre a Índia e a Tailândia (GROSS, 2007, p. 53); e da artista sueca Margareta Klingberg (1942-), que, ao retratar “a força de trabalho

invisível” de imigrantes no norte da Suécia, afirma-se nesse cenário, pela escolha de um temática singular (COTTON, 2013, p. 179), evidenciando tensões identitárias em cenas rurais tradicionais, como a realidade social desses “novos suecos” em um contexto fotográfico que destaca as paisagens das áreas bálticas (WELLS, 2007, p. 38).

Na pesquisa observamos que, entre os artistas mencionados, o tratamento dos temas se diferencia a partir de uma abordagem criteriosa, que prioriza uma relação respeitosa com os personagens fotografados e suas histórias. Ainda que as tomadas sejam rápidas, como as que os retrata em suas ocupações rotineiras – como no caso dos imigrantes fotografados por Klingberg – a construção do trabalho demanda um diálogo entre o fotógrafo e seus modelos. Essa interação geralmente se desenvolve no curso de uma série de contatos e negociações, no próprio ambiente dos personagens, e pode transcorrer em períodos de tempo mais longos ou em visitas recorrentes. A experiência costuma ser relatada nos textos que acompanham as publicações ou exposições, gesto compreendido por Cotton como “sinal da dimensão ética, ou de contrarreportagem, de um projeto artístico” (2013, p. 172).

Sheikh é um dos artistas adeptos dessa prática, pois considera “essencial” que “as vozes” de seus personagens estejam presentes em suas fotografias:

É muito comum, em relação ao gênero documentário, pensarmos que a fotografia faz tudo. Eu acho que as fotos fazem algumas coisas muito bem, mas eu não acho que fazem tudo. Nos meus livros e exposições recentes, o texto desempenha um papel bastante proeminente. Nos dois livros *Somali*, é essencial que as vozes estejam lá. (SHEIKH, 2003)³⁶ (tradução nossa).

Também observamos o cuidado de introduzir legendas e de nominar as pessoas fotografadas – estudantes, monges budistas e etnias birmanesas – na série *Burma, something went wrong* (*Burma, alguma coisa deu errado*), de Chan Chao, realizada ao longo de anos, e na qual o fotógrafo vivenciou o hibridismo de sua própria identidade para denunciar a trágica situação dos compatriotas refugiados, chegando a manter correspondência, por e-mail, com alguns dos refugiados (GROSS, 2007, p. 54).

³⁶ No original, em inglês: “It’s very typical of the documentary mode that we think that the photograph does everything. I think the photographs do some things very well, but I do not think they do everything. In my recent books and exhibitions, text plays a rather prominent role. In the two Somali books, it is essential that the voices be there”. Entrevista à Eric Gottesman, publicada no site do artista. Disponível em: http://www.fazalsheikh.org/download/selected_reviews/2003_artwurl_gottesman.pdf. Acesso em: 10 mar. 2016.

É importante pontuar que a interseção da fotografia artística com a temática inerente ao documentarismo social se dá em condições singulares que importam aspectos relativos à transformação da fotografia documental ao longo dos últimos anos. Cotton enfatiza um dos aspectos dessa mudança, ao sublinhar a tendência atual de inserção de tais imagens – antes objeto de revistas e suplementos jornalísticos especiais – em livros de arte e exposições. No entanto, ressalva que “embora a abordagem documental em fotografia não seja de maneira nenhuma a predominante no mundo da arte, nas mãos de alguns poucos artistas-chave continua sendo uma poderosa ferramenta política e social” (COTTON, 2013, p. 181).

Com essa exposição, não pretendemos aqui encerrar a obra de Rogério Ferrari em um estilo ou gênero, visto que já expomos nossos argumentos e os do fotógrafo, na primeira parte deste capítulo. Nossa intenção é assinalar alguns pontos de correspondência encontrados nesse campo da fotografia artística atual com a obra publicizada do autor desenvolvida no projeto *Existências-Resistências*, e aqui apresentadas através do recorte proposto nesta dissertação, que põe em relevo os ciganos da Bahia. Tais correlações podem ser identificadas, em certa medida, tanto na dimensão estética, como na afinidade temática e na forma de abordagem fotográfica. Assim, não cabem afirmações, mas a observação de alguns pontos de correspondência que nos levam a novas reflexões sobre a obra de Ferrari.

Desse modo, com base nas análises de Cotton (2013) acerca da cena contemporânea, e nas considerações de Soulages (2010), identificamos que em *Ciganos* (2011) – assim como nas demais séries fotográficas que compõem o projeto *Existências-Resistências* –, revelam-se escolhas do autor que correspondem ao comportamento da fotografia de bases documentais no panorama da arte contemporânea. Observamos correlações quanto aos seguintes aspectos:

- a) *Temática*: A invisibilidade e outras formas de injustiça social em relevo no conjunto de temas fotografados por artistas inseridos no panorama atual da arte, se aproximam em grande medida do tema do nosso objeto de análise nesta dissertação, uma vez que o acervo apresentado em *Ciganos* (2011) retrata a realidade de uma cultura que resiste a estigmatização, sempre posta à margem de uma sociedade que se quer homogeneizada. Ainda que desde 2007 estejam inscritos na rubrica de “Povos e comunidades tradicionais” do Brasil (FERRARI, F., 2011, p. 7), os ciganos brasileiros ainda confrontam as tensões de identidade (Figura 22) – assim como os imigrantes da série *On the Move* (2002-2204) de Margareta Klingberg (Figura 23). Em outro nível, o tema “ciganos” contribui criticamente com um debate mais amplo acerca do etnicismo e da diversidade, entre outras questões propostas pelo projeto *Existências-*

Resistências, ao qual se integra, e que retrata, por meio de publicações, debates e exposições fotográficas, povos em luta por autodeterminação vivendo em situação de repressão política – muitos deles em campos de refugiados.

Figura 22 – “A cigana e o cigano”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 49)

Figura 23 – On the Move, 2002–2004



Fotógrafa: Margareta Klingberg

- b) *Abordagem*: Nesse quesito, percebemos pontos correlatos na metodologia de trabalho de Ferrari – comum a todas as séries do projeto *Existências-Resistências* – que, para assegurar a dignidade de seus personagens, recusa o “exótico para fotografar” e passa ao largo dos “estereótipos”, a fim de aproximar-se do seu cotidiano real (FERRARI, 2011a, p. 192). Tal “postura diante da fotografia e dos homens” constitui uma outra

maneira de fotografar e de explorar sua relação com o tempo de cada projeto (SOULAGES, 2010, p. 235). Para realizar a proposta de *Ciganos* (2011), foram necessários três meses de trabalho (Figura 24). O tempo, nesse tipo de abordagem, está associado às relações construídas com as comunidades envolvidas em seus projetos. Para contar a história dos ciganos da Bahia, Ferrari procurou se aproximar dos grupos, em cada um dos 40 municípios mapeados, a partir de um contato inicial com seus líderes. Mesmo assim, esse contato remete a sua complexidade inerente, uma vez que se trata de um povo reservado. Assim, o fotógrafo relata que, em alguns momentos, para superar a estranheza das primeiras impressões, foi necessário “forçar a barra”, a fim de justificar uma aproximação mediante o argumento do seu projeto fotográfico (FERRARI, 2011b, p. 26). Outro ponto de correspondência – notadamente com relação às obras de Sheikh e Chao, tendo aqui como referência deste último, a série *Burma: Something Went Wrong* (1997) (Figura 25): a utilização de textos de apoio³⁷, que de um lado enfocam o projeto e a abordagem do autor, e, de outro, é lugar de expressão dos representantes da cultura retratada.

Figura 24 – “Cigana e rede”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 17)

³⁷ No caso específico desse projeto, o autor trabalhou com duas orientações: com um discurso teórico no prefácio, assinado por Florencia Ferrari, doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo com pesquisa sobre grupos ciganos Calon no Estado de São Paulo; e assinando ele mesmo um posfácio, texto no qual relata a experiência, e se posiciona em relação ao projeto, abrindo espaço para que alguns personagens expressem seu pensamento e sentimentos acerca deles mesmos e de sua cultura.

Figura 25 – Nyunt Nyunt and Hla Ta Min, 1997



Fotógrafo: Chan Chao

- c) *Estética*: Os paralelos estéticos com a obra de Ferrari remetem às escolhas do fotógrafo de contar histórias por meio de fotografias em preto e branco, conferindo-lhes coerência com a sua opção pela documentação, ou seja, pelo registro, tal como o fazem os autores mais expressivos da tradição humanista; e de destacar a humanidade dos seus personagens retratando-os de modo a pôr em relevo sua dignidade. Desse modo, são eles próprios que parecem contar suas histórias. Observamos, desse modo, que as escolhas estéticas do fotógrafo são coerentes com a temática na qual estão inseridas e em seu estilo de abordagem. Em *Ciganos* (2011), assim como nos demais volumes que integram sua obra, o fotógrafo ora opta pelo retrato, ora pelas fotos não posadas, preservando, nesse fluxo, a verdade dos personagens retratados, seja na expressão do olhar ou dos valores simbólicos de sua cultura que emergem nas cenas. O exercício de alternância do olhar, que se afasta e aproxima da perspectiva documental, revela-se numa estrutura estética que, ao mesmo tempo, propõe reflexões acerca da luz, do enquadramento, da composição e outros elementos intrínsecos ao fotográfico, e concentra-se na produção de sentido. Poderíamos, então, compreender que a fotografia de Ferrari ultrapassa os limites do registro e da subjetividade do autor, ou seja, deixa de ser mera representação ao nos propor uma experiência estética. Nessa dimensão – e para além da estética, também quanto à abordagem e à escolha temática – encontramos pontos de afinidade com a obra de Fazal Sheikh (Figura 27), tal como procuramos demonstrar a seguir, em aspectos encontrados no contexto do projeto *Existências-Resistências* (Figura 26).

Figura 26 – “Família curda, pai ausente”. Amed/Diyarbakir



Fonte: Ferrari (2007, p. 46)

Figura 27 – Qurban Gul Holding a Photograph of Her Son Mula Awaz. Khairabad, Norte do Paquistão, 1998



Fotógrafo: Fazal Sheikh

Cotejar a obra fotográfica de Rogério Ferrari com obras de abordagem documental reconhecidas no panorama da fotografia artística contemporânea tem aqui o propósito de compreender de que forma arte e documento podem se aproximar e dialogar no âmbito do fotográfico. Consideramos que as tessituras de aproximação envolvendo nosso objeto de investigação buscam objetivamente a experimentação e almejam contribuir para demonstrar como, em seus diferentes aspectos, a obra de Ferrari corresponde a essas aproximações.

Contudo, é importante sublinhar que novas indagações se desdobram a partir da questão que nos move nesta pesquisa. Trataremos dessas inquietações a seguir.

2.4 DA FOTOGRAFIA “SEM-ARTE” À FOTOGRAFIA ARTÍSTICA: REFLEXÕES ESSENCIAIS

No curso desta pesquisa, percebemos que há pontos de vista divergentes, entres os autores estudados, quanto ao que se considera documental/artístico ou mesmo em relação a utilização da classificação “documental” no âmbito da prática artística. Para nós, essa percepção reforça a ideia de permeabilidade no campo fotográfico, e especificamente em relação ao gênero documental, no qual se reflete de sobremaneira essa capacidade multirelacional que complexifica a dimensão do fotográfico.

Tomamos como exemplo o trabalho do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado (1944-), a fim de observar a questão da equanimidade no discurso fotográfico. E, desse modo, fizemos as algumas observações. Anotamos que Rouillé (2009) é um autor que se limita a localizar e reconhecer a obra de Salgado no contexto da fotografia humanista (Ibid., p. 146-147), gerada no centro da tradição da reportagem, e, portanto, no âmbito do que o autor chama de “fotografia-documento”, um dos territórios por ele delimitados na dimensão do fotográfico. Por sua vez, Cotton (2013) não menciona a obra de Salgado em sua pesquisa sobre a fotografia artística contemporânea – ainda que considere as abordagens da fotografia documental na arte e relacione alguns de seus artistas representativos –, o que faz supor que, também para esta autora, o trabalho do fotógrafo brasileiro não se inscreve como arte.

Já Soulages (2010) nos oferece outra forma de interpretação, ao considerar Salgado como “representante paradigmático” da *fotografia como investigação* (grifo do autor), resultado de uma “recusa da reportagem alienada de e sobre a sociedade do espetáculo” (SOULAGES, 2010, p. 234-235). Aqui há uma diferenciação de postura do fotógrafo, não só diante “dos homens”, como em sua maneira de fotografar, e esta percebida em uma relação diferenciada com o tempo – no caso de Salgado em projetos de longa duração, que o ocupam por meses e até por anos. Para o teórico, a obra do brasileiro inscreve-se em um movimento de “correntes fotográficas contemporâneas”, que permitem-se questionar, *ao mesmo tempo*³⁸ (grifo do autor), tanto a sociedade e o político como trabalhar “o lugar da arte” (Id., Ibid., p. 232).

Essas observações corroboram nossas inquietações, uma vez que nosso objetivo é investigar a fricção documento/arte na obra fotográfica de Rogério Ferrari evidenciada em *Ciganos* (2011). Desse modo, é preciso enfrentar o problema que se coloca com a seguinte

³⁸ Em sua obra *Estética da fotografia: perda e permanência* (2010), Soulages apresenta a “estética do ao mesmo tempo”, através da qual é possível articular orientações contraditórias, “específicas da fotografia” (Ibid., p. 205).

indagação: se há ressalvas quanto ao fato de uma fotografia documental vir a ser considerada artística – como vimos no tópico anterior – quais os critérios para lhe conferir esse *status*? Parece haver aqui uma questão mais ampla – considerando-se a recente consagração da fotografia como objeto de arte contemporânea (COTTON, 2013; ROUILLÉ, 2009; SOULAGES, 2010) – que remete a um debate mais robusto, impondo seus questionamentos cruciais: o que/quem define se uma obra é artística ou não?

Certamente que este é um debate dos mais calorosos e não é nossa intenção aqui esgotá-lo. Contudo, não é possível aludir à questão sem passar por sua complexidade inerente nem considerar os mecanismos que regem os domínios da arte. Assim, é preciso revisitar Duchamp, a fim de refletir sobre a quebra de paradigma representada pela apresentação de sua icônica *Fonte* (1917) em uma galeria de arte. Para Valverde (2007), mais do que praticar um gesto iconoclasta, o artista provocou o debate ontológico: o que é arte? (Ibid., p. 135).

O autor considera que tal perspectiva sugere uma antecipação acerca do entendimento do fenômeno artístico “como algo de natureza institucional”, pois

o gesto de Duchamp serviu para sugerir que, se o museu é a instituição que diz o que é e o que não é arte, tudo o que estiver no museu deverá ser considerado arte, porque o que assegura o seu caráter artístico não é sua natureza substancial ou suas qualidades intrínsecas, mas exatamente uma relação social que se encarna nessa instituição (VALVERDE, 2007, p. 135).

Nesse sentido, Valverde conclui que é o “contexto institucional que decide a questão”, uma vez que “não existe uma substância artística que nos permita identificar uma ‘obra de arte’ com isenção e segurança” (2007, p. 136). Contudo, o pesquisador concorda que, enquanto fruidores, nós podemos fazer nosso próprio julgamento, independente do que seja aclamado como obra pela instituição.

No âmbito da recepção, as ideias de François Soulages (2010) parecem nos oferecer um contraponto reflexivo acerca dos desafios intrínsecos na fricção documento/arte. Ao buscar uma compreensão acerca do lugar da arte fotográfica na arte contemporânea, o autor se depara com a questão e a apresenta a partir de outra perspectiva. O teórico se apoia no pensamento do historiador e curador de fotografia Jean-Claude Lemagny: “Toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas

espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide”³⁹ (apud SOULAGES, 2010, p. 159).

Trata-se de uma distinção sutil, pois não é o caso de se considerar que esta ou aquela foto seja um documento ou uma obra de arte, mas de tomá-la “sob o ângulo do documento ou sob o ângulo de uma obra de arte”, como sublinha Soulages (2010, p. 159). Aqui é o campo da recepção que se evidencia, através da figura do fruidor e de sua postura subjetiva, a partir da recepção da foto embasada em uma expectativa – e não de uma decisão fundamentada – que a coloca no contexto da documentação ou da arte.

Seguindo essa linha reflexiva, nos indagamos se ao fruidor – que tem a liberdade de receber a obra deste ou daquele ângulo – também é dada a prerrogativa de operar deslocamentos de um campo a outro; e, nesse caso, como estes se dão e qual o impacto a ser avaliado em tais operações? Parece inevitável o confronto com a natureza dialética de tais movimentos. Consideramos importante essa reflexão, uma vez que tais transferências podem afetar diretamente a obra e seu autor.

De fato, em sua pesquisa, Soulages observa que os deslocamentos de fotografias – isoladamente e/ou o conjunto da obra – “da esfera do sem-arte para a da arte” – assim como o movimento contrário – vêm se processando ao longo da história da fotografia, segundo reivindicações tanto da parte de receptores como de fotógrafos (2010, p. 159-160). É importante sublinhar sua definição de “sem-arte”, como “aquilo que não é feito com uma intenção, um projeto, uma vontade, uma pretensão artísticos” (SOULAGES, 2010, p. 159). Para o autor, a essa esfera pertence “a maior parte das fotos” (idem).

Soulages considera que nessa condição emergem questões referentes a uma relação de princípios com a obra fotográfica, e questiona: “Será que se tem o direito de transformar em obra de arte fotos que querem apenas ser documentos de denúncia de um ou outro aspecto da sociedade ou da humanidade?” (2010, p. 157). Dentre os *cases* selecionados pelo autor para sustentar seus argumentos, consideramos emblemáticos aqueles que representariam um movimento reivindicatório “da arte para o sem-arte”. Nesse sentido, o autor interpreta como uma “recusa da arte” o posicionamento do fotógrafo inglês Don McCullin (1935-): “Minhas fotografias são documentos, não são ícones, não são obras de arte para se pôr na parede” (apud SOULAGES, 2010, p. 160).

Ainda assim, localizamos parte da obra de McCullin, quase toda ela centrada na reportagem de guerra, integrando coleções e salas especiais em museus e galerias de arte

³⁹ Soulages (2010, p. 159) cita trecho de um texto não publicado de Lemagny, extraído da conferência *Enrichir, conserver, communiquer*, realizada no VI *Rencontres Photographiques en Bretagne*, Lorient (15 nov. 1987).

(Figura 28). Seria, pois, uma demonstração do que Soulages (2010, p. 160) distingue entre “estética da recepção” e “estética da criação”. Contudo, nesse exercício percebemos que na esfera da recepção – onde, segundo o autor esses deslocamentos são “sempre” possíveis – há que se proceder uma nova distinção entre a recepção do espectador comum e aquela que se dá no nível institucional, considerando, pois, o impacto de tais deslocamentos, como tão bem ilustra o *case* McCullin.

Figura 28 – Near Checkpoint Charlie, Berlin, 1961



Fotógrafo: Don McCullin

Diante dessa exposição os questionamentos se desdobram, pois pensamos que na fotografia contemporânea os deslocamentos tendem a se complexificar ainda mais. Seria possível haver sub-deslocamentos e/ou autodeslocamentos dentro das esferas da arte ou do “sem-arte”? Será que as hibridações e diálogos entre os gêneros fotográficos não carregam em si mesmos esse potencial? Não seria este potencial um dos vetores das relativizações e transcendências verificadas na fricção documento/arte?

À título de ilustração de nossas indagações, retomemos a obra da artista Sophie Ristelhueber, sobre a qual falamos no Capítulo 1 para aludir aos artistas que, através de sua postura crítica com relação à função documental da fotografia, a direcionam para um contexto artístico (COTTON, 2013, p. 167). Seria coerente afirmar que, nesse caso, dentro da esfera da arte – e considerando o documental como “sem arte” –, há o deslocamento do “sem-arte para a arte”? Se o for, poderíamos dizer que ocorre no nível da “estética da criação”, num movimento com protagonismo da artista.

Desenhamos essas curvas hipotéticas com o propósito de demonstrar que as complexidades inerentes à fricção documento/arte não parecem se encaminhar para um esgotamento.

Trazemos essas reflexões para o nosso objeto de estudo, a fim de nos observar no espaço de recepção da obra de Ferrari. Ao propor uma leitura de sua obra, estaríamos sob a premissa de recepcioná-la sob o ângulo da arte ou sob o ângulo do documento e de processar deslocamentos “do sem-arte para a arte” e vice-versa, segundo os conceitos de Soulages (2010, p. 159). Em tal condição, ao usufruir de nossa liberdade de fruidores, precisamos estar cientes de que assim incorremos em uma dupla exposição: a primeira diz respeito a uma tomada de decisão – pendendo entre o ângulo da arte ou do documento – que nos remete ao “juízo” da obra. Esta perspectiva seria equivalente ao pensamento de que, enquanto espectadores, “corremos o risco de julgar se algo é belo, quer os museus o aclamem, ou não, como ‘arte’” (VALVERDE, 2007, p. 136).

A segunda forma de exposição estaria relacionada aos deslocamentos, quaisquer que sejam. Ainda que possam ocorrer na esfera da recepção e no âmbito do fruidor, se operam à revelia do autor. Nesse sentido, é importante fazer referência ao posicionamento de Ferrari, que refuta uma definição fechada do seu trabalho: “Me defino como fotógrafo” (2016, entrevista concedida). Suas objeções dizem respeito à tendência de classificação da obra e de encerrá-la em um gênero fotográfico, pois que admite uma situação de ambiguidade ao afirmar que sua fotografia “se enquadra e não se enquadra no que é definido como fotografia social, documental, etc.” (idem).

Consideramos importante sublinhar o pensamento do fotógrafo acerca da culminância desse debate, que se resvala em indagações em torno da fricção documento/arte. Para Ferrari, se a questão ainda não foi superada, deve-se a uma limitação de compreensão da obra, e “mais por pretextos do que por razões concretas, e também por conceitualizações arbitrárias, imposição de limites na maneira de ver e perceber” (2016, entrevista concedida). Ou seja, tratar-se-ia, pois, de uma questão de interpretação conceitual.

A partir das considerações levantadas nessa pesquisa e da exposição do próprio autor, é possível compreender que a obra de Ferrari não se fecha em si mesma, não se impõe fronteiras. Ao mesmo tempo em que dialoga com a estética do gênero documental, se abre para uma relação com a arte. É importante frisar que não nos referimos a um artista que toma a fotografia como matéria-prima de sua arte, mas a um fotógrafo que transita conscientemente no universo da fotografia, disposto a uma relação aberta com as ambiguidades inerentes ao fotográfico. Não

é, pois, nossa proposta reivindicar um estatuto artístico para a obra de Ferrari, mas colocá-la em um nível de indagação e, assim, suscitar novas reflexões.

Por outro lado, pensamos que, enquanto fruidores, podemos usufruir do privilégio da contemplação, da opinião – crítica ou não – e do julgamento reflexivo da obra, com liberdade para operar possíveis deslocamentos que vazam nos diálogos entre documento e arte.

3. TRANSGRESSÕES DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NO PROJETO *EXISTÊNCIAS-RESISTÊNCIAS*: O GESTO E A PÓETICA DE ROGÉRIO FERRARI

3.1 O AUTOR

Rogério Ferrari (1965-) é baiano de Ipiaú, mas o espírito inquieto que nos remete à figura épica de um cavaleiro andante pós-moderno o converte em um cidadão do mundo com fortes convicções identitárias e um idealismo pujante calcado nos códigos da “resistência”. É preciso que nos aproximemos do conceito para compreender não só a obra, como o homem político e o poeta que habitam o autor: “Sou sertanejo, sou nordestino, sou sem-teto, sem-terra, sou vagalume na cidade grande, sou adolescente nas minas de carvão; sou África, Ásia e América Latina” (FERRARI apud MAGALHÃES, 2009, p. 1).

Percebendo a força da diversidade em Ferrari, podemos dizer que sua formação em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia¹ se expandiu com a descoberta autodidata da fotografia como meio de expressão, resultando, deste cruzamento, projetos com traços de uma antropologia visual singular. A trajetória com ênfase na área fotográfica se iniciou com algumas experiências no campo do fotojornalismo, mas ainda na década de 1980, ele começou a trilhar caminhos que o afirmaram como fotógrafo independente.

Assim, Ferrari focou sua câmera – uma analógica Nikon F4 – em questões sócio-políticas com implicações na defesa dos direitos humanos e em conflitos geopolíticos, e passou a percorrer o mundo com o firme propósito de documentar a realidade dos envolvidos na perspectiva deles, propondo um contraponto às informações difundidas pela grande mídia. Com esses argumentos vem desenvolvendo, desde 2002, o projeto *Existências-Resistências*, que tem como meta retratar a luta de povos e movimentos sociais por terra e autodeterminação.

A história do homem idealista e a trajetória do antropólogo visual, que aqui se entrelaçam, não podem ser mencionadas sem evocarmos os fatos surpreendentes e os encontros memoráveis, bem como as experiências singulares, relacionados às publicações, aos ensaios fotográficos e às exposições que afirmam o quão significativas são essas memórias.

¹ Graduação e mestrado.

Com sua câmera, Ferrari documentou eventos históricos como a queda do Muro de Berlim (1989)², que se deu no período em que ele, já filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), vivia na Alemanha Oriental (MAGALHÃES, 2009, p. 2); e a Revolução de Veludo, em Praga, que precipitou a deposição do governo comunista na antiga Checoslováquia (1989). Também testemunhou o drama dos emigrantes cubanos durante a Crise dos Balseiros, em Cuba (1994)³; dos refugiados da guerra civil na Guatemala (1996); e dos palestinos, durante a invasão da Palestina, em 2002, pelo Exército de Israel⁴.

Não se pode falar em cobertura jornalística, pois o que o moveu foi justamente a ideia de fazer um contraponto às notícias tendenciosas distribuídas pelas grandes agências de comunicação: “Vi o abismo entre o que acontece e o que é noticiado.” (FERRARI, 2004, p. 158). O autor assume essa posição em *Palestina, a eloquência do sangue* (2004) e a mantém em relação às demais obras da série *Existências-Resistências*. Afirma textualmente:

Não foi a condição de “fotógrafo de guerra”, como os muitos que vi por lá, caçadores do “espetáculo” da guerra, que determinou a minha ida para a Palestina. A fotografia foi uma ponte para que eu me colocasse no lugar necessário. Com a câmera e o coração na mão, pude conviver, sentir, me unir e dividir a dor e a esperança com os palestinos. (FERRARI, 2004, p. 158).

Em sua argumentação, sobressai-se não apenas a postura ética, quando expressa um antagonismo à tendência de espetacularização da tragédia humana, como um posicionamento profissional movido por seus ideais humanistas. É para unir-se a seus retratados, para aproximar-se de sua verdade, que Ferrari fotografa. Em boa medida, a fotografia aqui surge como um pretexto para o encontro com *o outro*, evidenciando, assim, uma marca de toda a obra desse autor, na qual *o outro*, (grifos nossos), chega a assumir um lugar de coautoria do trabalho.

Nos relatos do autor incorporados às publicações – além daqueles encontrados em outras fontes referenciais – fica evidente a entrega obstinada que o incita na superação dos desafios e no enfrentamento dos perigos reais inerentes às experiências vivenciadas. Encontramos o seguinte relato em uma das entrevistas de Ferrari sobre a primeira reportagem na Palestina, em 2002: “Fiquei oito horas detido sob a acusação de ser membro da Jihad islâmica, com fuzil apontado para a cabeça, com revista ostensiva, interrogatório em árabe, enfim, uma situação que dá a dimensão do que é ser palestino.” (FERRARI, 2011c).

² Símbolo da Guerra Fria, o muro foi construído em 1961 pelo governo comunista da Alemanha Oriental para fechar a fronteira de Berlim Oriental para Berlim Ocidental.

³ Esse evento remete à abril de 1984, quando o então presidente cubano, Fidel Castro, abriu as fronteiras marítimas à livre emigração, como resposta à coibição norte-americana da imigração ilegal cubana em seu território.

⁴ Essas fotografias integram o acervo das obras *Palestina, a eloquência do sangue* (2004) e *Palestine* (2008).

O testemunho sobre a produção de *Curdos, uma nação esquecida* (2007) também nos dá a medida dessa realidade, ao revelar suas repetidas tentativas para chegar à Diyarbakir, na Turquia, onde vive a maioria do povo curdo:

Do aeroporto de Damasco não passei porque os agentes da aduana ao verem no meu passaporte o carimbo de Israel, marca da minha estadia na Palestina, acenaram-se com duas opções: ou voltava no mesmo avião, no qual tinha vindo de Amsterdã, ou ficava lá preso. Fui empurrado de volta para o avião e meia hora depois de ter chegado já estava voando de volta para a Holanda. (FERRARI, 2007, p. 102-103).

A mesma determinação o levou a se aproximar das comunidades ciganas que vivem em território baiano, as quais estão retratadas em *Ciganos* (2011): “Durante três meses, entre 2010 e 2011, percorri quarenta municípios do interior da Bahia” (FERRARI, 2011a, p. 192).

Trata-se de uma trajetória incomum marcada também por encontros com figuras lendárias, como o então líder da OLP (Organização pela Libertação Palestina), Yasser Arafat, e com Ahmed Yassine, fundador do Hamas (Movimento de Resistência Islâmica), que Ferrari entrevistou em terras palestinas⁵ (MAGALHÃES, 2009, p. 3); além do subcomandante Marcos, principal porta-voz do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), que permitiu que ele o fotografasse (Figura 29) (Id., Ibid., p. 2). De acordo com Magalhães (2009), o fotógrafo conheceu o líder zapatista nas montanhas do Chiapas, Sul do México, entre 1995 e 1998, período em que militou no movimento de resistência indígena, durante a rebelião zapatista. Foi expulso do país, após uma reportagem da TV Bandeirantes tê-lo anunciado como “único brasileiro presente no local do conflito” (Id., Ibid., p. 2).

Figura 29 – Subcomandante Marcos



Fonte: Ortiz. Brige. Ferrari (2006, p. 149)

⁵ A entrevista realizada por Rogério Ferrari e José Vericat, em fevereiro de 2002, foi publicada na revista Carta Capital, nº 180 e em *Palestina, a eloquência do sangue* (2004, p. 156-157).

É preciso enfatizar que estamos nos referindo às marcas de um percurso iniciado na década de 1980, quando Ferrari, que desde muito jovem já expressava seus anseios políticos e de mudança social engajando-se em movimentos culturais em sua cidade natal, ingressou no PCdoB (MAGALHÃES, 2009, p. 2). Foi um período em que viveu, como ele diz, “uma militância partidária paralela à atividade de solidariedade internacional, especificamente aos movimentos guerrilheiros na América Central, que na época era muito forte, em meados e final dos anos 80” (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

Na Nicarágua, a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) que derrotou a ditadura de Anastásio Somoza (1937-1979), a mais longa da América (SÁ, 2014, p. 17), ainda atuava no país, no fim da década de 1980, quando Ferrari decidiu servir ao governo Sandinista como voluntário, colhendo café (MAGALHÃES, 2009, p. 2). Seu ensaio de 1987 (Figura 30)⁶ mostra a face da Nicarágua Sandinista que fotografou, a partir de uma experiência de militância política.

Figura 30 – Nicarágua, 1987



Fotógrafo: Rogério Ferrari

Observamos que o ensaio *Movimento dos Trabalhadores sem Terra* (2006) (Figura 31), exibido em uma exposição fotográfica na Universidade Paris 13, em 2008, na capital francesa, resulta de uma práxis semelhante, pois Ferrari afirma que o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) foi seu segundo âmbito de organização de militância política. A prática no MST da Bahia, no fim dos anos 1990, relaciona desde ações ordinárias do movimento, como ocupações e despejos, até atividades culturais. Magalhães (2009, p. 3) menciona a produção do vídeo-documentário *Terra e Liberdade*, para “aquecer” mobilizações do MST e a criação da revista *Atitude*, do qual Ferrari foi redator e editor, tendo conquistando “uma legião de leitores” (Id., Ibid., p. 3).

⁶ As fotos das figuras 30 e 31 foram extraídas do blog do fotógrafo: <https://rogerioferrari.wordpress.com/>. Acesso em: 30 jan. 2016.

Figura 31 – Movimento Sem Terra/MST

Fotógrafo: Rogério Ferrari

Se situarmos os eventos significativos da trajetória de Ferrari numa linha de tempo, vamos observar que a militância no MST ocorre após sua permanência entre os rebeldes zapatistas, no México (1998), e antes de sua convivência com os palestinos durante a invasão de Israel na Palestina, em 2002. Tal fato evidencia o lugar central da política nos deslocamentos do autor. Magalhães (2009, p. 1) nos remete a esta síntese quando se refere ao fotógrafo militante como um “guevarista e glauberiano, vivendo em função da luta revolucionária”, fazendo, assim, uma alusão ao líder socialista, Che Guevara (1928-1967), e ao cineasta Glauber Rocha (1939-1981), figura emblemática do Cinema Novo⁷. É interessante observar que a empatia de Ferrari com Che Guevara parece ter transgredido a metáfora, quando o fotógrafo baiano decidiu cruzar a América Latina de motocicleta, remetendo ao gesto análogo de Ernesto Guevara, em 1951, nesse caso, uma espécie de jornada iniciática que, para Neumann (2014, p. 56), contribuiu para a formação da lendária figura do “Che” revolucionário.

Se para Guevara, a viagem se converteu em revolução – uma vez que foi a impressionante condição de miséria do povo que influenciou decisivamente sua visão política e social, como afirma Neumann (Idem) –, entendemos que, para Ferrari, a revolução guevarista foi o ponto de partida para seu gesto de aprofundamento nas questões da alteridade latino-americana. A fim de conhecer com propriedade os povos latinos nativos e as histórias marcadas por massacres genocidas e espólios que se espelha em sua realidade social, econômica, política e cultural, ele percorreu uma rota que inclui países como a Guatemala, El Salvador, Nicarágua, Venezuela, Equador, Colômbia, Peru, Bolívia, Chile e Argentina (MAGALHÃES, 2009, p. 2-3).

⁷ Paulo Cezar Saraceni, define o Cinema Novo como “uma nova maneira de fazer cinema no Brasil. Não mais o cinema artificial e empolado dos estúdios como a Vera Cruz, mas um cinema que tomasse as ruas e fosse ao encontro da sociedade brasileira, incorporando novas formas de linguagem e renovando as questões estéticas e culturais do Brasil”. Disponível em: <http://www.temposglauber.com.br/cinemanovo.html>. Acesso em: 27 de abr. 2016.

Magalhães avalia a experiência partindo da percepção do próprio Ferrari, que considera que “o convívio com as culturas dos dominados reeducou-o para um novo olhar e prática política” (2009, p. 3).

Posto isso, cabe questionar o papel e a presença da fotografia nas atividades de militância de Ferrari. Assim, no foco da nossa reflexão está uma questão: será que podemos dizer que para o autor a fotografia sempre teve objetivamente uma atitude política? Categoricamente, em um primeiro momento de sua trajetória, o fotógrafo relaciona a atitude política à militância, desvinculando-a da prática fotográfica. Embora a admita no âmbito de sua ação como militante político, ele a compreende como resultado de um processo que se definiu ao longo do tempo:

A fotografia foi um processo a longo prazo que só assumiu essa conotação mais clara, politicamente definida, pelo que retrato e como retrato do que abordo, há relativamente pouco tempo, há 15 anos, aproximadamente, quando fui pra Palestina e quando em seguida fiz um livro e exposição sobre o tema. Assim comecei a configurar o que hoje é o meu projeto fotográfico, *Existências-Resistências*. É algo que eu começo a delinear mais claramente com o primeiro trabalho, *Palestina – Palestina, a eloquência do sangue* (2004). Isso, em certa medida, porque eu tinha saído do MST, que foi o meu segundo âmbito de militância, no final dos anos noventa, do século passado, e início do ano dois mil. Eu fiquei “solto”, sem espaço de militância, então a fotografia passou a constituir-se enquanto um âmbito de militância, através dos temas que abordo, entende? Ênfase a minha posição, através da fotografia. (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

Na experiência de Ferrai, a apreensão da fotografia como atitude política parece ter passado por uma profunda reflexão que o levou a considerar tanto a definição de um tema para seus trabalhos fotográficos, como a perspectiva relacional. Ou seja, no momento em que percebeu que “através da fotografia, eu poderia me expressar e, ao mesmo tempo, me relacionar com aqueles movimentos com os quais me identificava” (Idem).

A nosso ver, ainda que um projeto com propósito político e de intervenção social tenha se configurado de forma organizada a partir de um processo de maturidade profissional e pessoal, é importante observar que, em sua prática fotográfica, desde seu primeiro ensaio⁸, *Mães da Praça de Maio* (1984), realizado na Argentina, são raras as pautas não relacionadas explicitamente a um viés político. Desse modo, parece-nos que o que move a atitude politizada do autor é sempre a perspectiva de expressão através do “outro” – seja esse outro um revolucionário sandinista, um refugiado guatemalteco ou um folião de Veneza ou Salvador. Na retórica de Ferrari revela-se o seu pensamento acerca da dimensão política do outro.

⁸ Aqui consideramos os ensaios difundidos pelo autor em seu portfólio.

Partimos dessa reflexão para buscar uma compreensão acerca da concepção de *Ciganos* (2011), pois que se evidencia a percepção de um certo olhar antropológico sobre os ciganos da Bahia representados nas páginas da obra que aqui nos dedicamos a estudar. E assim o percebemos quando Ferrari afirma seu propósito de, através da obra, “revelar o cotidiano desse povo” (2011a, p. 192). Então, nos indagamos: o que há de político nesse olhar?

Pensamos que, ao vislumbrar a “resistência” da cultura cigana, o fotógrafo considera as manifestações que procuram assegurar sua continuidade, enfatizando uma ideia de luta para a sua autopreservação. Desse olhar que pensamos *a priori* antropológico, emergem cenas que retratam o modo de vida cigano, bem como traços de sua cultura em seu cotidiano. Contudo, não podemos esquecer que o gesto de resistência é político. Ferrari o confirma quando reitera que pensou *Ciganos* (2011), segundo seu

critério político, o de saber que é um povo que a partir de uma identidade cultural própria (fazendo as devidas ressalvas a esses conceitos de identidade e cultura), resiste e existe com base nisso, no direito e decisão de viver como é. Então, a ênfase é muito mais de pensar a identidade cultural dos ciganos como uma afirmação política, mais do que um estudo etnográfico (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

Essas questões emergem de uma forma mais incisiva – ora objetiva, ora subjetivamente – na narrativa visual da obra, através dos assuntos enfocados e das cenas enquadradas pela câmera, reafirmando os valores defendidos pelo autor no cerne do projeto *Existências-Resistências*. Neste sentido, o fotógrafo nos surpreende ao articular imagens que sintetizam força e sensibilidade, altivez e simplicidade, para nos mostrar com poesia traços da resistência cigana na Bahia (Figura 32).

Figura 32 – “Mulheres ciganas paramentadas”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 175)

3.1.1 A poética

Em um nível de interpretação mais subjetiva, poderíamos dizer que a retórica de Rogério Ferrari é capaz de nos remeter à Ulisses, figura central da Odisseia⁹. O rei de Ítaca que parte em uma aventura colossal e enriquece seu espírito com suas vivências é o poeta, o contador de histórias, na leitura de Gagnebin (2006) do antológico poema de Homero. Dessa percepção da obra para uma compreensão análoga do gesto de Ferrari, são reveladores, sobretudo, três aspectos: a ideia da luta de Ulisses para voltar à sua pátria como um esforço para manter a memória – e assim a cultura; a viagem do herói aos Infernos, onde o encontro com o adivinho Tirésias remonta ao olhar sensível dos poetas e cegos que veem além do visível; e a imagem da troca essencial entre o estrangeiro e aqueles que o hospedam ao longo de sua jornada: o protagonista retribui a hospedagem e os presentes que recebe, contando belas histórias.

De modo análogo, encontramos em Ferrari a figura do poeta viajante, que parte em busca de si e encontra-se no outro, em sua alteridade, e volta carregado de histórias e tesouros culturais. Se compreendermos “cultura” como numa das diferentes leituras apresentadas por Bauman sobre o conceito, isto é, tal qual uma “comunidade espiritual, uma comunidade de significados compartilhados” (2012, p. 115-116), podemos vislumbrar o sentido de “riqueza” contido na obra de Ferrari. As narrativas fotográficas que compõem sua obra representam a memória dos povos com quem o fotógrafo conviveu e das culturas que conheceu. Por meio delas serão lembrados – mas também recriados e ressignificados, se pensarmos em memória como um diálogo permanente entre passado e presente, e como atividade de interação social.

Para compor a visualidade dessa memória, Ferrari também viajou aos “Infernos”: esteve frente a frente com a morte em áreas de conflito; viu a tragédia de povos oprimidos pelo ódio e mutilados nas guerras; conviveu com eles em campos de refugiados. Tomamos a tradução sugerida por Gagnebin (2006, p. 26) para *haidès* ou *Hadès*¹⁰ como “país do ‘Invisível’”, a fim de fazer uma analogia possível com a invisibilidade social dos protagonistas da obra de Ferrari, habitantes dos *infernos* da vida real (grifo nosso). Porto (apud CELEGUIM e ROESLER, 2009, p. 17) usa o conceito de invisibilidade social para fazer referência a “seres socialmente invisíveis, seja pela indiferença, seja pelo preconceito, o que nos leva a compreender que tal fenômeno atinge tão somente aqueles que estão à margem da sociedade”. É nesse sentido que

⁹ A obra clássica do grego Homero narra sobretudo a errância de Ulisses, rei da ilha grega de Ítaca, por um percurso marcado por aventuras, após a tomada de Tróia.

¹⁰ Vocábulos que na mitologia grega correspondem a “Infernos” (GAGNEBIN, 2006, p. 26).

Ferrari emprega do termo, quando sublinha o olhar de uma sociedade “injusta” para os ciganos: “Invisíveis ou apenas vistos através das lentes da discriminação.” (FERRARI, 2011a, p. 193).

Podemos ainda correlacionar essa ideia com o “não-lugar”, descrito por Augé (2005) em sua antropologia da supermodernidade, como “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (Ibid., p. 73). Assim são considerados os acampamentos de refugiados, os terrenos invadidos e outros locais destinados “à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 2005, p. 74). O termo cunhado pelo antropólogo Marc Augé define espaços que não são “lugares antropológicos¹¹”, e que também “não integram os lugares antigos” – aqueles considerados “lugares de memória” (Idem). Desse modo, os “não-lugares” se opõem aos lugares, definidos a partir de atributos que os reconhece como “identitários, relacionais e históricos” (AUGÉ, 2005, p. 52), como uma residência ou uma aldeia, por exemplo.

Ao olhar para os povos invisíveis dos “não-lugares”, Ferrari os teria visto como veem os cegos adivinhos e os poetas do canto de Homero? Se os olhasse com os olhos dos homens comuns será que enxergaria seus sentimentos, seus sonhos de liberdade e o descompasso entre o tempo os seus anseios? Poderíamos, assim, reconhecê-lo como o “estrangeiro desconhecido” com quem se estabelece uma “troca essencial” de “palavras e de presentes” (GAGNEBIN, 2006, p. 25) com aqueles que o acolheram em suas viagens. A partir de seus relatos, anotamos referências ao que aqui queremos designar como *presentes* (grifo nosso), nesse paralelo com a jornada mitológica de Ulisses: “Os dias iam e a distância foi se diluindo. Frio de menos 10 graus, chuva e neve, e um vivo calor humano me aquecia.” (FERRARI, 2007, p. 104). Ou no trecho a seguir: “[...] posso afirmar que, apesar de tanto sangue, a guerra não vence. Vivi a generosidade, a amizade e a ternura em terras palestinas.” (FERRARI, 2004, p. 159). Do mesmo modo, a indicação de um “caminho à percorrer” – oferecido ao autor por Gilson Dantas Cruz, representante dos ciganos da Bahia – (FERRARI, 2011a, p. 195) também poderia ser interpretada como um *presente*.

Ulisses, após tantos naufrágios, já não possuía nada material, assim, retribuiu os belos presentes narrando suas aventuras para aqueles que o hospedaram. Desse modo, nos perguntamos: o que Ferrari poderia oferecer aos que o ensinaram a “ver claro” (2007, p. 88)? Considerando a fotografia como atitude, o fotógrafo decidiu que contaria as histórias dos personagens retratados; que partilharia as imagens de seus anseios de dignidade e liberdade.

¹¹ O termo se refere “àquela construção concreta e simbólica do espaço” para designar “um lugar, por mais humilde e modesto que seja” (AUGÉ, 2005, p. 51).

Nesse sentido, o livro em sua condição de permanência, é por ele interpretado como “o gesto mínimo” (FERRARI, 2004, p. 158).

Ao tecer essa analogia entre a trajetória do fotógrafo e a jornada do herói de Homero, nos interessamos pela estruturação da sua poética, pois percebemos que Ferrari parece construir suas narrativas percorrendo os caminhos do “homem noturno” de Gaston Bachelard, isto é, do poeta que sonha. De acordo com a pesquisadora Edilene Dias Matos (1986, p. 41), Bachelard faz uma distinção entre o “homem diurno”, da ciência, e o “homem noturno”, da poética. É através da sua faculdade onírica e de sua capacidade de realizar significativamente seu sonho que “tem ampliada a sua visão” (MATOS, 1986, p. 29). Ver como poeta, pois, equivaleria a ser capaz de perscrutar o invisível, correspondendo-se ao heroísmo dos profetas, como nos lembra Gagnebin (2006, p. 26), com base nos estudos do helenista Jean-Pierre Vermont.

Assim, Ferrari dirige seu olhar para além das fronteiras borradas entre o seu “eu” sensível e o mundo. Sua poética está, pois, impregnada de suas próprias experiências sensoriais; experiências vivenciadas por um sujeito perceptivo que busca o outro como um caminho de expressão de si mesmo.

Ao fazer essa leitura, sublinhamos que o lugar dessa expressão é o corpo do fotógrafo. Valéry, citado por Merleau-Ponty (apud PESSANHA, 1989, p. 153), afirma que “emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”. Se pensarmos em um gesto correlato no âmbito fotográfico, ampliamos a nossa compreensão do corpo do fotógrafo no processo de criação/expressão e de suas relações implícitas. Nesse sentido, Ferrari nos dá essa clareza com o seu próprio relato: “Ípiaú, maio de 2002, recém chegado da Palestina, com tudo no corpo e na alma. Sem diluir o tamanho da tragédia de um povo fui chegando para outra vez romper, partir.” (FERRARI, 2007, p. 102).

Aprendemos, com Merleau-Ponty (1994), que o corpo é um instrumento de compreensão do mundo percebido, capaz de dar sentido a “objetos culturais como as palavras” (Ibid., p. 315) – e, acrescentaríamos, também às imagens. A intercomunicabilidade entre os sentidos pode ser percebida nas relações processuais imbricadas no olhar do fotógrafo: “Não encontrei fronteiras nem distâncias, só a necessidade de tempo para ir encontrando as pessoas e as ruas irmãs. Sem falar a língua curda ou turca, isso não significou uma barreira para que logo predominasse a língua silenciosa de outros tatos.” (FERRARI, 2007, p. 104). Convém sublinhar que, nesse processo de comunicação – carregado de significantes – que excede a fala, é o corpo que desenvolve “sua própria narrativa, seu próprio texto”, como reconhece Roland Barthes ao experimentar “a opacidade da língua” durante uma viagem ao Japão (2007, p. 18).

Contudo, o que queremos ressaltar é que Ferrari destina ao outro – à alteridade – um olhar capaz de tocar e de ser tocado, ainda que seu gesto não se converta em registros fotográficos, como fica inequívoco nos testemunhos do autor, como esses publicados em sua obra, *Sahraouis* (2010): “As fotos mais importantes são as que eu não consegui fazer. Aquelas que a polícia marroquina impediu-me de fazer e que iria mostrar a repressão vivida pelos sarauís nos territórios ocupados pelo Marrocos. [...] Eles estão lá, junto com a memória dos vivos, sozinhos no deserto. Homens com as marcas da guerra em seus corpos mutilados. Guardo em mim seus olhares, suas péssimas condições de vida, suas palavras, sua dignidade.” (FERRARI, 2010, p. 93) (tradução nossa)¹². Com isso, compreendemos que, a despeito do que é captado pela câmera, o encontro com o outro preconizado no gesto do fotógrafo, se concretiza na experiência corpórea de fruição do olhar.

Indagar acerca do olhar de Ferrari, esse olhar que busca o diálogo, o envolvimento com o outro – o retratado e o fruidor – invoca o pensamento de Merleau-Ponty, do qual nos aproximamos: “O espírito do mundo somos nós, a partir do momento em que sabemos mover-nos, a partir do momento em que sabemos olhar.” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 98).

Nesse sentido, contribuem com as nossas reflexões o ensaio de Alfredo Bosi (1989), que confronta as ideias de Jean-Paul Sartre sobre a fenomenologia ontológica em *O ser e o nada* (1943), e as de Merleau-Ponty, a partir do que postula em sua *Fenomenologia da percepção* (1945) e na obra inacabada *O visível e o invisível* (1964)¹³: “Enquanto Sartre parte do olhar ferino do outro, cuja percepção necessariamente me coisifica (e daí vem a certeza de sua temível existência), o olhar fenomenológico, segundo Merleau-Ponty, ‘envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis’” (BOSI, 1989, p. 82).

Diversamente do pensamento sartreano, onde olhar e ser olhado, “exercem-se em um campo de força onde o poder e o conhecer se fundem mutuamente” (Id., *Ibid.*, p. 80), Merleau-Ponty considera o olhar que se abre ao outro, como sublinha Bosi:

Há um parentesco entre o olhar do outro e o meu corpo vivo, que remete ‘a um único mundo’. Essa afinidade, ou essa ‘intercorporalidade’, consagra-se de modo eminente no ato amoroso e no fazer artístico, pois em ambos se eclipsa, ao longo do processo de união-criação, a dualidade do *eu* e *outro* (BOSI, 1989, p. 82).

¹² No original, em francês: “Les fotos les plus importantes sont celles que je n’ai pas pu prendre. Celles que la police marocaine m’a empêché de faire et qui montreraient la répression que vivent les Sahraouis dans le territoires occupés par le Maroc. [...] Ils sont là, aux côtés de la mémoire des vivants, isolés dans le désert. Des hommes avec les marques de la guerre sur leurs corps mutilés. Je garde en moi leurs regards, les conditions accablantes de leur vie, leurs paroles, leur dignité”. (FERRARI, 2010, p. 93).

¹³ Aqui são citadas as referências de Bosi, conforme indicadas pelo autor (1989, p. 87).

A experiência *viva* nessa corporalidade que conecta Ferrari ao mundo sensível é vertida em fotografias. E se o corpo que fotografa pode ser entendido como um meio de expressar essas experiências, podemos apreender a fotografia como matriz de sentidos através da qual outras podem ser elaboradas. Ao contemplar as fotografias de Ferrari, portanto, temos a possibilidade não de conhecer seu universo particular; mas de desvendar as dimensões desse mundo criado a partir de um olhar que propõe diálogos com seus interlocutores.

Observamos, nos volumes que compõem a série *Existências-Resistências*, que é esse mesmo olhar – poético, mas político e invariavelmente incluyente – que elabora a crítica contundente que perpassa toda a obra. Desde a indagação basilar – tomada parcialmente como título desta dissertação – que desencadeou o projeto de publicização de seu acervo fotográfico, a inquietação de Ferrari faz com que ele questione os próprios limites da fotografia, como a clássica relação fotógrafo-objeto-fruidor: “Quem somos nós, quem são eles? Qual a distância e a relação entre quem retrata, quem vê e quem é retratado?” (FERRARI, 2007, p. 87). Ou ainda quando conclama o envolvimento, tanto daquele que fotografa quanto do espectador: “Qual é a diferença entre protestar contra as injustiças e simplesmente reconhecer sua existência?” (FERRARI, 2008, p. 88). A perspectiva do diálogo – e dos seus valores imanentes – guia o fotógrafo em sua proposta de intervenção social.

Compreendendo a fotografia segundo Ferrari, podemos reconhecê-la não só como meio de expressão, mas como um instrumento de comunicação que permite estabelecer relações com a perspectiva de ampliação dos horizontes de sua ação original – isto é, do próprio ato fotográfico. Esse entendimento é possível quando o autor afirma: “Sendo a foto um fragmento, e estando submetida ao crivo de uma interpretação pessoal, ela não fica impossibilitada de mostrar a realidade, e por essa realidade propor uma ação” (2011a, p. 191).

É importante ressaltar a consciência do autor em relação à ideia de uma ação projetada através da obra, pois reconhece o “limite da fotografia ou de qualquer expressão artística” (FERRARI, 2016, entrevista concedida), atrelado a uma condição de efemeridade, sobretudo “quando não estiver conectada com um movimento cultural ou com outras iniciativas capazes de dar amplitude à interlocução” (idem). Neste sentido, Ferrari imagina a obra inserida em um contexto social, num ambiente de participação coletiva, na qual a fotografia pode ser apresentada “como exposição, como diálogo, e o livro como uma ferramenta” (idem), ampliando as possibilidades dessa recepção.

Cabe sublinhar ainda que, na busca pelo diálogo evidencia-se a presença do *outro* em um lugar central do projeto de Ferrari. Esse *outro* (grifos nossos), pois, não se restringe à figura

daquele que é fotografado, mas se completa com a inclusão daqueles com quem o fotógrafo quer se comunicar – “para quem eu quero falar” (FERRARI, 2016, entrevista concedida). Assim, quando revela seu ideal de “propor uma ação” (idem), e de provocar reflexões, ele insere o receptor no próprio ato fotográfico, e, desse modo, no processo de criação.

Essa estreita conexão entre o individual e o coletivo no jogo da criação é analisada por Matos (1986) no contexto do imaginário da poética popular, e aqui apoia a nossa reflexão. De acordo com a autora, é por meio da expressão do “eu” expandido que se dá o “trânsito para o outro” (Ibid., p. 37). Ou seja, quando o conteúdo da obra não se limita à expressão das experiências individuais do artista, pois que ele torna-se “legítimo representante do sentimento comum” (MATOS, 1986, p. 36). As sensibilidades coletivas, então, surgem no discurso da individualidade criadora, ainda que seja por meio de um único criador que “se torna emissor de um grupo que não se dimensiona na sua voz, mas ressoa na amplidão de uma linguagem elaborada pelo poeta que busca as marcas que o leva a atingir a coletividade” (Id., Ibid., p. 37).

No contexto do projeto *Existências-Resistências*, esse trânsito do “eu” que se expande a fim de alcançar a dimensão do coletivo, para Ferrari passa pela compreensão de uma “condição comum que me toca ou nos toca de igual maneira” e percebê-la contribui para a supressão desse “eu”, restrito a uma região, a um município, a uma nacionalidade” (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

3.1.2 O projeto

O fotógrafo e antropólogo Rogério Ferrari vem desenvolvendo o projeto *Existências-Resistências* desde 2002, quando definiu como proposta de trabalho apresentar “o lado desconhecido de conhecidos conflitos”¹⁴. Ao longo desses anos, ele vem se dedicando a retratar a luta de povos e movimentos sociais por terra e autodeterminação, traçando um recorte da cartografia da resistência sócio-política e cultural no mundo. O projeto evidencia, por meio de publicações, debates e exposições fotográficas, a realidade do povo palestino frente à ocupação israelense e na condição de refugiado no Líbano e na Jordânia; dos curdos que resistem à opressão do governo turco na Turquia; dos zapatistas nas montanhas do México; dos refugiados saaraus no deserto do Saara e nos territórios ocupados pelo Marrocos; dos ciganos que vivem

¹⁴ Declaração publicada pelo autor em seu blog. Disponível em: <https://rogerioferrari.wordpress.com/>. Acesso em: 15 de out. 2015.

na Bahia; do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra no Brasil; do povo mapuche no Chile; e dos índios Guarani-Kaiowá no Mato Grosso do Sul.

Disposta em um acervo fotográfico em preto e branco, a expressão dessa antropologia visual da resistência representada no projeto *Existências-Resistências* vem sendo apresentada em palestras e exposições no Brasil e em outros países, e em uma série com seis títulos publicados até então: *Palestina, a eloquência do sangue* (2004); *Zapatistas, a velocidade do sonho* (2006)¹⁵; *Curdos, uma nação esquecida* (2007); *Palestine* (2008); *Sahraouis* (2010); e *Ciganos* (2011).

A proposta de *Existências-Resistências* expressa, em síntese, o pensamento do seu criador. O projeto se posiciona diante de um “mundo fragmentado por fronteiras, Estados, e classes”, buscando, por meio da fotografia, mostrar que, em meio às diferenças culturais, revelam-se “uma condição comum e a luta necessária para cruzar esse estranho oceano de indiferença, mentiras e desinformação”¹⁶. A nosso ver, aqui o autor se refere ao que considera uma tendência de manipulação midiática em torno de conflitos envolvendo questões de terra, e de identidade e pertença. Daí sua proposta de pesquisar e apresentar essas informações de um novo ângulo, a partir da vivência de seus personagens. A fotografia, portanto, se constitui em instrumento de revelação da condição de resistência desses povos e movimentos.

Com isso, não queremos defender uma suposta neutralidade do autor. Como sabemos, o fotógrafo atua como um “filtro cultural” (KOSSOY, 2002, 2009), *contaminando* (grifo nosso) seu trabalho com sua bagagem ideológica e cultural. Consideramos tais evidências tanto na práxis, como na concepção de *Existências-Resistências*, no tom político de seu discurso, tal como assinala Ferrari no texto de apresentação do projeto, publicado em seu blog: “Em lugares próximos e distantes, homens e mulheres, lutam para mudar e melhorar suas vidas. Existem e resistem às humilhações impostas pela lógica capitalista. Resistem às invasões, ao colonialismo cultural, afirmando o direito básico de existir com dignidade”. Desse modo, o autor reconhece o projeto como o lugar de onde fala, pois compreende sua obra como “a maneira através da qual eu me posiciono diante da vida, mostrando a luta e a necessidade por uma sociedade sob outros parâmetros.” (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

Por outro lado, o que queremos ressaltar é o fato de que esse lugar de onde fala o autor é compartilhado; converte-se em espaço de diálogo, no momento em que o fotógrafo se dispõe a provocar encontros, a fim de escutar e narrar as histórias de seus retratados. A articulação de imagem e texto parece indicar uma amplificação dessa proposta. Do mesmo modo, a

¹⁵ Em coautoria com Pedro Ortiz e Marco Brige.

¹⁶ Declaração publicada no blog do autor: <https://rogerioferrari.wordpress.com/>.

contextualização das realidades retratadas, a valorização do testemunho dos personagens e a tradução dos textos para outros idiomas, são indícios significativos da estruturação de uma plataforma de diálogo.

Constituindo-se nesse propósito, o projeto se configura na problematização da questão: o que dizem essas vozes sobre os conflitos e movimentos de resistência enfocados? Que contrapontos representam às versões das informações que circulam massivamente na mídia e que também povoam o imaginário popular? Desse modo, se tais indagações se fazem representar através do *outro* focado nos assuntos fotografados, então, a nosso ver, *Existências-Resistências* torna-se expressão de resistência também do autor.

Tudo indica que, assim, nos remetemos ao que poderia ser comparado ao “instante decisivo” de Rogério Ferrari. Sua escolha parece ter partido de uma busca em que é um tanto política e antropológica, pois que se dedica à humanidade dos povos enfocados no projeto; e também interior, uma vez que remonta à expressão de sua própria identidade. Se assim for, indagamos: em que medida trata-se de uma obra autobiográfica? Em que ponto, vida e obra se entrelaçam? Para Ferrari, sua obra pode ser considerada autobiográfica na medida em que seja possível compreender que

aquilo que eu relaciono não são simplesmente temas fotográficos, são lutas com as quais eu me identifico e dentro do possível me insiro. E a fotografia é a maneira de eu contribuir com essas lutas. Então, tem essa dimensão. Ou seja, é autobiográfica na medida em que o meu fazer como fotógrafo representa o que eu penso e o que vivo. Absorve uma existência, não um momento onde vou atrás de objetos, do outro. (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

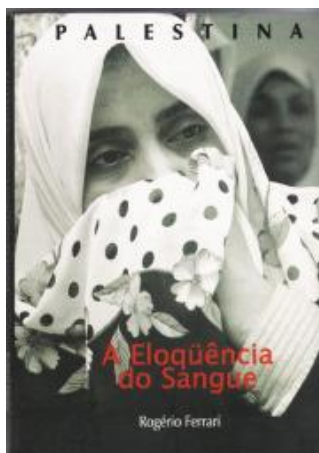
Nos indagamos, contudo, sobre o sentido de “autobiográfico” numa obra que retrata a luta de povos e movimentos sociais, pois parece-nos que, ao menos nesse sentido – no que contempla as comunidades retratadas – o trabalho fotográfico de Ferrari não se limita apenas aos domínios de sua individualidade. Procuramos deslocar para esse contexto a reflexão de François Soulages (2010, p. 183) acerca de uma estética que parte de um “plano individual” para um “plano universal”. O teórico trabalha seu pensamento em torno da obra do fotógrafo francês Christian Boltanski (1944-), que, ao propor uma resignificação da tragédia do holocausto, remete à indagação do filósofo Theodor Adorno sobre como devemos pensar pós-Auschwitz: “Pensar e agir de modo que Auschwitz não se repita” (ADORNO apud SOULAGES, 2010, p. 183). Desse modo, para Soulages, a autobiografia fotográfica de Boltanski torna-se “a autobiografia emocionante da humanidade inteira e não mais aquela

narcísica de um sujeito isolado” (Idem). Guardando as devidas diferenças, consideramos aqui a viabilidade desta perspectiva de reflexão acerca da obra de Ferrari.

O projeto *Existências-Resistências* é composto de seis títulos publicados, além de ensaios fotográficos do MST no Brasil, realizados nos anos de 2006 e 2007. O foco mais recente da série é o registro dos índios Guarani-Kaiowá (2015, 2016), que mais uma vez retomaram suas terras constantemente usurpadas pelos grandes latifundiários, no território Ñanderu Maragatu, município de Antônio João, no Mato Grosso do Sul. Ferrari (2015) assim relata seu propósito: “Decidi ir até lá para fotografar e me juntar, e assim trazer mais relatos sobre esse novo momento de retomadas. [...]Fotografar é também uma maneira de estar e participar [...]”¹⁷.

Este pensamento perpassa as obras publicizadas que compõem a série *Existências-Resistências* até o seu volume mais recente, *Ciganos* (2011), tomado como objeto desse estudo. Assim, por considerar a importância desses conteúdos para a compreensão do gesto e da poética de Rogério Ferrari, avaliamos apresentar a coleção, a partir de sua obra fundante:

Figura 33 – Capa de *Palestina, a eloquência do sangue*, 2004



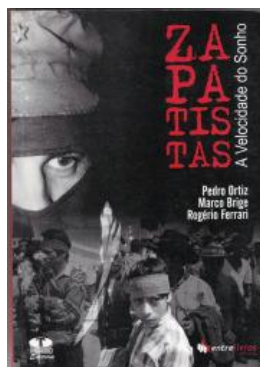
Fonte: blog do autor

Palestina, a eloquência do sangue (Edição do autor, 2004, 168 p.) (Figura 33). O livro que deflagra a série *Existências-Resistências* é fruto de uma reportagem fotográfica realizada por Rogério Ferrari, entre janeiro e março de 2002, na Cisjordânia e Faixa de Gaza, para mostrar as discrepâncias na abordagem do conflito israelo-palestino. As fotografias são fortes, mostram cenas de um cotidiano no qual mulheres choram seus mortos, e jovens e crianças são imoladas no confronto. Poemas e depoimentos colhidos pelo autor também contam como resiste o povo

¹⁷ Em setembro de 2015, Ferrari foi ao encontro dos Guarani-Kaiowá, no Mato Grosso do Sul. Em julho de 2016 novamente juntou-se a eles. As imagens e o relato da primeira experiência (2015) estão publicados no blog pessoal do autor (cf. referências).

palestino em parte do território ocupado pelo Estado de Israel. Em edição bilíngue – português e árabe – este volume apresenta uma entrevista com Ahmed Yasine, fundador do Hamas (Movimento de Resistência Islâmica), realizada por Ferrari e José Vericat, em fevereiro de 2002; além da cronologia do conflito, iniciado em 1896, e relatos do autor.

Figura 34 – Capa de *Zapatistas, a velocidade do sonho*, 2006



Fonte: blog do autor

Zapatistas: a velocidade do sonho (Thesaurus, 2006, 230 p.) (Figura 34). A publicação revela como atua o mais conhecido movimento popular mexicano e traça um panorama histórico de suas ações nas montanhas do estado pobre de Chiapas, Sul do México, de onde ecoam as reivindicações das populações indígenas, há séculos esquecidas pelos que detém o poder no país. O livro reúne textos e fotos com registros das experiências pessoais dos autores: o jornalista e documentarista Pedro Ortiz, o escritor Marco Brige e o fotógrafo Rogério Ferrari (militante do movimento de resistência indígena alinhado ao Exército Zapatista de Libertação Nacional – EZLN, entre 1995 e 1998). O livro traz ainda uma entrevista de Ortiz com o subcomandante Marcos, líder do EZLN, fotografado por Ferrari, além de uma cronologia do movimento.

Figura 35 – Capa de *Curdos, uma nação esquecida*, 2007



Fonte: blog do autor

Curdos, uma nação esquecida (Edição do autor, 2007, 112 p.) (Figura 35). O livro traz um recorte da realidade imposta a uma população de 21 milhões de curdos no território dominado pelo Estado turco. Neste cenário de dominação, onde ao povo curdo é vetado o acesso a sua própria cultura – inclusive à língua –, todas as 44 fotografias da publicação foram feitas em absoluto sigilo, e com pouca ou nenhuma iluminação, para proteger os personagens dos desmandos do exército turco. Além das fotos mostrando o cotidiano de resistência a essa condição de opressão, o livro traz depoimentos que denunciam a violência sofrida pelas famílias curdas; um histórico do conflito; e relatos da experiência do autor. Os textos foram publicados em português, francês, italiano e na língua curda, numa homenagem do autor ao silêncio imposto a seus personagens.

Figura 36 – Capa de *Palestine*, 2008



Fonte: blog do autor

Palestine (Éditions Le Passager Clandestin, 2008, 90 p.) (Figura 36). A publicação editada e distribuída na França traz uma nova abordagem do autor em torno da recusa do povo palestino ao subjugo israelense. Reúne 61 fotografias, 35 inéditas e 26 compiladas do primeiro livro de Ferrari sobre o tema. Dessa forma, o livro apresenta dois cenários da resistência palestina: cenas do confronto entre palestinos e israelenses, na Cisjordânia e Faixa de Gaza, em 2002; e imagens capturadas em 2008, mostrando a paisagem social dos campos de refugiados constantemente vigiados, no Líbano e na Jordânia. Prefaciado pela jornalista Dominique Vidal, autora de vários títulos sobre o Oriente Médio, o livro reúne textos em francês de Leila Khaled, membro do Conselho Nacional Palestino, que faz um panorama da condição dos refugiados palestinos; e de Rogério Ferrari, defendendo um olhar global para a tragédia palestina.

Figura 37 – Capa de *Sahraouis*, 2010



Fonte: blog do autor

Sahraouis (Éditions Le Passager Clandestin, 2010, 96 p.) (Figura 37). Este segundo volume da série editado na França traz um tema inédito na pesquisa de Ferrari: a situação do povo do Saara Ocidental, obrigado a viver em locais inóspitos do deserto, sob o jugo do Estado marroquino. O autor apresenta 47 fotografias que retratam a resistência dos sarauís nos campos de refugiados de Tindouf (Argélia) e nos territórios ocupados pelo Marrocos, nas quais se vê cenas de um cotidiano incomum, onde homens e mulheres precisam pegar em armas. O livro tem prefácio do sociólogo Ali Omar Yara, especialista em conflitos no Magreb, e reúne outros textos – todos publicados em francês – entre os quais, um relato de Rogério Ferrari denunciando a tensão com a polícia marroquina, que o impediu de fotografar sobreviventes da repressão nos campos de refugiados por ele visitados.

Figura 38 – Capa de *Ciganos*, 2011



Fonte: blog do autor

Ciganos (Editora Movimento Contínuo, 2011, 196 p.) (Figura 38). O mais recente volume da série exhibe um acervo singular, uma vez que mostra quem são e como vivem os ciganos de 40 municípios baianos. O autor faz o mapeamento na Bahia de uma cultura cuja origem remonta a uma história milenar de resistência às perseguições que visam à negação de sua identidade. A

publicação retrata a realidade da cultura cigana no Estado em 87 fotografias que testemunham sua contemporaneidade. Além das fotos, o livro traz textos essenciais sobre os ciganos: comentários da antropóloga Florencia Ferrari, estudiosa do tema, que prefacia a obra; e do autor, que, em sua abordagem sobre o povo cigano, inclui relatos dos personagens que conheceu ao percorrer esse caminho.

3.1.3 Gesto e intervenção social

Organizamos e desenvolvemos o *corpus* empírico desta pesquisa a partir da inquietação que moveu o próprio Rogério Ferrari na estruturação do projeto *Existências-Resistências*, base da obra publicizada da qual tomamos *Ciganos* (2011), seu volume mais recente, como recorte nesta dissertação: “O que eu faria com aquilo que entrava pelos meus olhos e o que fazer com a ebulição do meu sangue?” (FERRARI, 2004, p. 158).

Figura 39 – “Refugiados palestinos”. Al-Khalil, Cisjordânia, 2002



Fonte: Ferrari (2004, p. 86-87; 2008, p. 20)

A indagação encarna a indignação do fotógrafo acerca da realidade violenta “extrema e covarde” dos meninos palestinos “assassinados diariamente” por desafiam o exército de Israel atirando-lhe pedras (Idem). As cenas que o autor presenciou – e fotografou – entre janeiro e março de 2002, em campos de refugiados na Faixa de Gaza e Cisjordânia (FERRARI, 2004, p. 162; 2008, p. 74-75) (Figura 39), desencadearam sentimentos e reflexões que ele assim descreve:

Impulsivamente, desesperadamente, golpeado pela sensação de impotência, diante da tragédia, trocaria a câmera por uma pedra ou por um fuzil? Por que não, por que sim. Mas para essa resistência simbólica, de pedras contra tanques, contra aviões supersônicos e helicópteros, mais um corpo caído não faria diferença. Faria uma exposição fotográfica, escreveria um artigo para logo se perder nas páginas do dia seguinte?

Então, o livro. O objeto permanente, o gesto mínimo, a pedra de papel contra os tanques da estupidez e outras blindagens. [...]. (FERRARI, 2004, p. 158).

Evidencia-se, portanto, o gesto – entendido aqui como atitude, postura – como atributo essencial na obra de Ferrari. É preciso, então, sondar a tessitura do universo do autor, feita de conexões sensíveis da fotografia com a antropologia e a arte mas, sobretudo, norteadas pelos ideais sócio-políticos que permeiam seus princípios. Com isso, queremos dizer que compreendemos a evidência do gesto a partir do homem e de seu projeto.

Mas se para Achutti “gesto” remete à “capacidade discursiva” da fotografia (TIBURI; ACHUTTI, 2012, p. 52-53), há que se considerar também que sua compreensão pode se dar através de diferentes princípios – o que ressalta, desse modo, a natureza complexa e a subjetividade do fenômeno.

Nessa reflexão, nos interessa a noção de gesto como vetor de expressão e significados. Nesse caso, ressalta-se sua função de “produzir ou simbolizar”, o que o diferencia de “movimento” – um deslocamento no espaço-tempo –, como preconiza Zagonel (apud SANTIAGO e MEYEREWICZ, 2009, p. 83). Ao pensar o gesto em uma perspectiva da performance musical – e, portanto, artística – Santiago e Meyerewicz (2009, p. 85), consideram o gesto como portador não só da identidade subjetiva e particular do instrumentista, como de sua identidade cultural, o que envolve “seus valores, costumes e comportamentos vivenciados socialmente”. Isso nos leva a um entendimento de que o gesto pode transmitir informação e conteúdo.

Se deslocarmos tais considerações para o âmbito da fotografia, podemos concluir que, na leitura de uma obra, interpreta-se as particularidades integradas do gesto de um artista – ação e pensamento. Portanto, se quisermos compreender o gesto em Ferrari, precisamos questionar sobre os conteúdos que perpassam a obra, assim como os valores do artista, pois, como já dissemos, o olhar do autor funde-se tanto ao gesto como à poética.

A fim de interrogar esse olhar revelador da atitude do artista, consideramos trazer para esta reflexão o pensamento do próprio autor acerca da postura, não só do fotógrafo como do fruidor, diante da naturalização da tragédia humana:

Um fotógrafo poderá ser apenas um voyeur, um garimpeiro, ou não! Um fotógrafo poderá ser tão somente um esteta, um aventureiro, um ser atraído pelo “exótico”, pela tragédia social, sabendo ela ser “boa fonte” de imagens espetaculares, ou não! A estética sem ética mais do que beleza revelará o quanto somos vampiros. E aquele que vê será apenas um espectador, cúmplice do belo ou do trágico – considerando o quanto estamos confundidos deleitando-nos todos os dias com notícias e imagens da tragédia. (FERRARI, 2007, p. 87).

Ao propor a transcendência nessa relação triangular – “criador, obra, receptor” (SOULAGES, 2010, p. 199) –, na qual o fruidor é provocado a não se acomodar em seu papel, Ferrari tem em mente que “a fotografia e o fotógrafo podem ir muito além da luz e das sombras”, defendendo que “uma posição em defesa da vida e de uma sociedade justa deve transcender e superar o risco da arte como panfleto.” (FERRARI, 2007, p. 87). Aqui entendemos que uma atitude panfletária não corresponderia a uma proposta de arte como espaço de reflexão, pois que utilizando-se da imagem, o fotógrafo concede-nos o privilégio da inclusão no diálogo que trava com seus personagens, e, desse modo, em seus conteúdos de significativa densidade.

Trata-se da contribuição de Rogério Ferrari para uma reflexão mais aprofundada acerca da fotografia. Nesse sentido, citamos Soulages (2010) em suas considerações de que para refletir sobre fotografia é preciso retomar o trabalho do pensamento. O teórico defende que os desafios filosóficos, de caráter existencial, estético e epistemológico revelados pela fotografia são fundamentais para nos permitir “interrogar não só a fotografia e a arte, mas também as relações dos homens com o mundo, com as representações e consigo mesmos” (Ibid., p. 14).

Desse modo, fica evidente a relevância da produção de conhecimento por meio da fotografia. Aqui nos referimos sobretudo à obra de Ferrari – projeto *Existências-Resistências* – entendida como gesto, em seu claro propósito de intervenção social. Nos referimos à sua contribuição para o debate. Ao retratar as realidades de povos e movimentos sociais, que resistem para existir, o referido projeto provoca a reflexão e o diálogo acerca de complexas questões culturais que emergem na pós-modernidade, a exemplo da dialética das identidades, do etnicismo, dos conflitos geopolíticos e dos deslocamentos sociais, temas que inquietam importantes teóricos do nosso tempo.

Não é nosso propósito nos deter nos temas moventes que despontam na obra de Ferrari – tarefa que postergaremos para uma futura investigação. Contudo, para enfatizar seu gesto – ou seja, sua proposta de intervenção social – consideramos importante mencionar que a resistência dos povos retratados pelo autor implica nos desdobramentos de sua luta pela terra – ou de uma relação livre com ela, no caso dos ciganos – e por autodeterminação, isto é, pela afirmação de sua identidade.

A resistência, na relação entre dominantes e dominados, prevalente no discurso do projeto *Existências-Resistências*, ocupa um lugar importante na crítica cultural de Homi Bhabha (1998). Embora sejam múltiplos os aspectos que assume, a resistência se resvala na luta pelo território, sobre o qual o autor faz colocações pertinentes considerando a instabilidade de sua etimologia: “Território deriva tanto de terra como de *terrere* (amedrontar), de onde *territorium*, ‘um lugar do qual as pessoas são expulsas pelo medo’” (BHABHA, 1998, p. 147). Como o teórico desenvolve seu pensamento em torno do discurso colonial, prospecta a mentalidade do colonizador para chegar à síntese reveladora de que “a moderna imaginação colonizadora concebe suas dependências como um território, jamais como um povo” (Id., *Ibid.*, p. 144).

A luta pela terra tem estreita relação com o “problema da identidade”, um “dilema sociológico dos mais intrigantes” para o sociólogo Zygmunt Bauman (2005, p. 22). Quando fala em “identidade”, ele se refere também a sua interface, o “pertencimento”, dramas contíguos da “modernidade líquida”, era marcada pelos processos decorrentes da globalização acelerada: “A ideia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas, enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa.” (BAUMAN, 2005, p.18).

Ocorre que, no movimento de resistência que protagonizam, os personagens que povoam os “não-lugares” abordados por Ferrari nas obras citadas vivenciam essa condição que é partilhada pelos milhares de refugiados e migrantes que o mundo líquido vem produzindo “em escala bastante acelerada”, como aponta Bauman (2005, p. 18). Não estar em seu lugar gera uma sensação de deslocamento, total ou parcial, que, segundo Bauman, “pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar” (Id., *Ibid.*, p. 19).

Queremos sublinhar, sobretudo, justamente o que está em evidência no contexto de *Existências-Resistências* como um todo, e que perpassa a realidade dos ciganos, devido à perseguição milenar que sofrem: o fato de a questão da identidade implicar em conflito. A esse respeito, diz Bauman: “A identidade – sejamos claros sobre isso – é um ‘conceito altamente contestado’. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade”. (BAUMAN, 2005, p. 83).

Isso posto, podemos apreender a atualidade e a relevância dos conteúdos implicados na obra de Rogério Ferrari, que nos provocam e sensibilizam. Do mesmo modo, percebemos que em meio ao célere fluxo imagético da era da informação algumas imagens nos tocam mais do que outras – assim como alguns artistas nos sensibilizam mais do que outros. Contudo, estamos cientes de que uma obra fotográfica é capaz de deixar sua marca na opinião pública a partir de

sua conexão não apenas com fatos históricos, mas, sobretudo, com sua verdade imanente. São estas qualidades que, a nosso ver, representam a obra de Rogério Ferrari.

3.2 A ESTÉTICA DE *CIGANOS*

3.2.1 A fotografia como forma de pensar antropologia

Utilizando-se da câmera, que aqui pode ser tomada como um instrumento privilegiado de coleta de dados – isto é, de documento –, o fotógrafo e antropólogo Rogério Ferrari concede-nos o lugar de observadores das culturas, dos indivíduos, enfim, da alteridade representada e particularmente dos ciganos, para nos referir ao tema central em recorte. Sua proposta é oferecer ao espectador, através desse trabalho, uma visão dos ciganos capaz de se constituir num contraponto ao estereótipo, e, enfim, de “desmitificar”, uma vez que “muito do estigma está pautado no desconhecimento”. (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

Em sua leitura de *Ciganos* (2011), a antropóloga Florencia Ferrari considera tal intento, pois refere-se ao “campo etnográfico-visual” apresentado pelo fotógrafo neste acerca, sublinhando que suas imagens dão “acesso a um mundo cigano” permitindo ao leitor/fruidor “dissolver algumas pressuposições equivocadas” (FERRARI, F., 2011, p. 11).

Assim, a nosso ver, a aproximação sensível do fotógrafo dessa realidade, enfocando o modo de ser cigano e suas relações – entre si e com o mundo não cigano –, demonstra que a fotografia é também uma forma do autor pensar antropologia. De fato, Ferrari confirma, mas, no entanto, parece buscar um sentido diferente do usualmente praticado com base na relação sujeito/objeto, predominante nesse campo de trabalho. Tomamos esta declaração:

Eu senti um incômodo com a prática etnográfica. Ainda estava na graduação e já não me parecia possível exercer a antropologia vendo que predominava muito a relação e a noção de sujeito/objeto. Eu não vislumbrava a ideia de me relacionar com o outro nesses termos. No caso da fotografia, isso, a depender da tensão, da relação, também pode representar essa mesma relação: eu retrato o outro e o outro é o meu objeto a ser retratado. Em definitivo é, porque eu estou retratando, mas isso pode acontecer sob outro tipo de relação logo com base em outros, sem objetificar e instrumentalizar o outro em nome de uma boa intenção. Então, a fotografia e a antropologia trazem questões a serem criticadas, autocríticas e pensadas, questões parecidas, não? Eu vou lá, fotografo o outro e depois volto; ou tomo outro como objeto das minhas fotos... Mas, então, a diferença, e aí a antropologia faz esse processo, é de

como você se relaciona com o outro. (...) (FERRARI, 2016, entrevista concedida).

Dessa maneira, o fotógrafo parece insistir na humanização de um processo instrumentalizado, de modo que o permita, não falar pelo outro, mas mostrar o outro de uma maneira que contribua com a possibilidade de ele ser ouvido, ou seja, “tratando de potencializar a mensagem” (Idem).

Percebemos que esse pensamento revela uma intencionalidade comunicacional, uma vez que admite uma dimensão de recepção da obra e, assim, portanto, uma relação com o fruidor. Portanto, é um processo que transgride uma “antropologia visual”, tal como mencionada por Magalhães (2009, p. 2). É preciso considerar não apenas a visualidade, mas também seu potencial de comunicabilidade, um componente significativo no trabalho de Ferrari. Parece-nos, então, mais adequado aqui atualizar essa interpretação trabalhando com os conceitos que emergem da pesquisa do antropólogo Massimo Canevacci (2001) acerca dos fenômenos que perpassam a “antropologia da comunicação visual”, e que se diferenciam da antropologia visual tradicional¹⁸.

Destrinchando o conceito, Canevacci primeiro explica o aspecto da visualidade, o qual remete às “diferentes formas passíveis de reprodução do ‘ver’”, e refere-se às distintas linguagens que veicula – a corporal, a verbal, o enquadramento, a montagem, o comentário, o primeiros plano, o enredo, as cores, o ruído e a musical. (CANEVACCI, 2001, p. 7). A fotografia, que aqui nos interessa particularmente, é um dos gêneros utilizados na antropologia da comunicação visual – assim como o cinema, a televisão, a publicidade, o ciberespaço, a *videomusic* e a *videoarte* (Id., Ibid., p. 7-8).

Já a comunicação, ressalta a natureza semiótica da antropologia – e em especial da antropologia visual – em um contexto etnográfico que envolve os três sujeitos da trama: aquele que assume a autoria do “texto visual” (seja o fotógrafo, o cibernauta ou *filmmaker*); aquele que é retratado; e o receptor/espectador/fruidor (CANEVACCI, 2001, p. 8). Nesse esquema, todos teriam um perfil ativo e “igual direito à plena subjetividade” (Idem). Portanto, para compreender a centralidade da comunicação na antropologia visual, é preciso localizar esse sistema para além de modelos conhecidos¹⁹, uma vez que, o “texto visual deve ser visto como

¹⁸ A antropologia visual surgiu como ramo da antropologia a partir da utilização do vídeo e da fotografia para documentar eventos investigativos e teve, na década de 1930, os pesquisadores e antropólogos Gregory Bateson e Margareth Mead como precursores do método para observação, descrição e comparação comportamental em diferentes culturas.

¹⁹ Canevacci cita a tradição mecanicista do século XIX, que envolve o esquema emissor-mensagem-receptor; e a tradição cibernética, “na qual – através do feedback ou retroatividade – o sistema se torna complexo e circular” (2001, p. 8).

o resultado de um contexto inquieto que envolve sempre esses três participantes, cada qual com seus papéis duplos de observados e observadores: autor, informante e espectador são atores do processo comunicativo” (Idem).

Portanto, compreendemos que é o diálogo entre os atores sociais que diferencia as abordagens e que, entre essas subjetividades, a comunicação tem uma função mediadora entre o aspecto visual e o antropológico. Enquanto a antropologia visual, utilizando a câmera, empenha-se na documentação da “alteridade exótica”, a antropologia da comunicação visual “inclui – além da alteridade interna – todo produto visual como material empírico, descentraliza o processo interpretativo e o triplica numa forte tensão dialógica entre o sujeito focalizado, o sujeito que focaliza e o sujeito espectador.” (CANEVACCI, 2001, p. 10).

Deslocando o conceito para o âmbito do recorte contemplado nesta dissertação, partimos da observação de que o conteúdo apresentado em *Ciganos* (2011) articula um diálogo fluido entre imagem, antropologia e comunicação. Cabe, então, verificar: como dialogam os sujeitos da trama e em que nível se dá essa comunicação; e, ainda, se nesse processo se aplicam os duplos papéis “de observados e observadores”, que ocorre na antropologia da comunicação visual. Podemos fazer essas reflexões, a partir do lugar do autor da obra.

Já vimos que o diálogo proposto por Ferrari tende a transgredir o esquema triangular de François Soulages – “criador, obra, receptor” – (2010, p. 199), quando provoca o espectador a ir além da fruição; a se envolver no diálogo e na teia de reflexões (ações) de sua obra. Como avaliar o impacto desse gesto naquele que recebe a obra? Qual o seu alcance? Como e onde o fruidor vai replicar esses conteúdos? Assim, por meio da relação com o espectador, o fotógrafo pode ampliar as possibilidades comunicacionais da sua narrativa visual. Ao mesmo tempo em que é observado pelo autor, o receptor torna-se, também ele, um observador do autor, de sua obra e dos conteúdos nela implicados – os ciganos, no caso do nosso estudo.

Consideramos aqui a nossa própria experiência. Enquanto receptoras da obra de Ferrari, reconhecemos que o contato com seu potencial estético – e, portanto, reflexivo – desencadeou uma ação: desenvolver um estudo, escrever uma nova obra (a dissertação) e apresentá-la à academia. Dessa forma, desencadeia-se também a construção de uma nova rede de relações diretas e indiretas: com o autor; com a obra e seus personagens; com a academia e os novos atores que passam a se inserir nesse processo, e, o qual segue aberto a novas interações e construções.

Com os sujeitos focalizados no conteúdo representado em *Ciganos* (2011), o autor propõe novas relações. Algumas de ordem direta: do autor com seus retratados; entre os atores de um mesmo grupo representado; do autor e dos sujeitos fotografados com a obra. As relações

indiretas se dão entre os diferentes grupos ciganos representados, e entre estes com o fruidor. Pela dinâmica criada por Ferrari, no projeto *Existências-Resistências*, o qual envolve a obra em exposições fotográficas e debates com o público, observamos que sua relação com o fruidor pode ocorrer de ambas as formas, ou seja, direta ou indiretamente.

Ainda que a dinâmica de cada obra particularize sua trama de relações, é importante ressaltar um elemento comum observado nos vínculos construídos pelo fotógrafo com seus retratados: a transgressão ao modelo relacional antropológico convencional sujeito/objeto. Ferrari rompe com o padrão no momento em que deliberadamente expõe sua intenção de aproximação da realidade retratada, recusando o tema exótico em deferência da possibilidade de revelar o cotidiano de seus personagens.

Analisando esse diálogo entre Rogério Ferrari e os personagens que povoam as páginas de *Ciganos* (2011), a partir da observação das imagens, a antropóloga Florencia Ferrari (2011, p. 8) sugere que o fotógrafo busca uma aproximação e que, através da câmera, ele provavelmente vai “tateando uma relação”. A nosso ver, na metodologia utilizada pelo fotógrafo revelam-se traços de um contato diligenciado com cuidado e paciência, o que denota indícios de respeito à alteridade na base dessa relação.

Mariana Leal Rodrigues (2011) sublinha que “é durante as filmagens que se constrói a relação entre observador e observado” (Ibid, p. 33). Discutindo as práticas etnográficas que movem o pesquisador de antropologia e sua câmera, a autora enfatiza ainda o impacto da presença do pesquisador na rotina dos indivíduos e/ou grupos que sabem que estão sendo filmados ou fotografados (RODRIGUES, 2011, p. 32). Dessa forma, aqui se evidencia o duplo papel do pesquisador, de sujeito “observador e observado” (CANEVACCI, 2001, p. 8).

Em *Ciganos* (2011), o autor não dá um testemunho acerca de como se constrói sua relação com os personagens enfocados. Assim, nos cabe a observação a partir das imagens publicadas no livro – que faremos nos próximos tópicos deste capítulo. Por ora, cabe pontuar que nas fotografias emerge uma comunicação não verbal, constituída de uma linguagem emocional, gestual e postural, que *fala* a respeito dessas relações estabelecidas entre o fotógrafo e seus retratados. Também nesse fluxo, é possível perceber os personagens da trama em alternância de suas funções de “sujeito observado” a “sujeito observador”. Essa postura se evidencia notadamente nas cenas posadas – ou seja, consentidas –, em muitas das quais os personagens projetam um olhar desafiador para a câmera (Figura 40), numa afirmação de sua ciganidade²⁰.

²⁰ Enquanto Teixeira (2008, p. 13) traduz “ciganidade” como identidade cigana, para Guimarães (2012, p. 59), trata-se de “interpretações similares de mundo”. Nos aproximamos da interpretação de Florencia Ferrari deste conceito, ou seja, como um modo de fazer-se cigano (2010, p. 60).

Figura 40 – “Olhar Calon”

Fonte: Ferrari (2011a, p.97)

Procuramos aqui desenvolver uma reflexão tomando a fotografia, enquanto gênero da antropologia da comunicação visual, buscando conjecturas possíveis com o trabalho desenvolvido por Rogério Ferrari. Contudo, apesar de reconhecer tais aproximações, é preciso admitir a autonomia de um projeto fotográfico de contornos dialógicos polifônicos. Seu autor reforça essa perspectiva ao reconhecer que a interseção fotografia/antropologia tem potencial para prospectar novas articulações.

Consideramos importante ressaltar que, seja por meio de sua visualidade – etnográfica ou não –, *Ciganos* (2011) põe em relevo o papel social da fotografia na composição da memória dos agrupamento ciganos na Bahia, e, assim, da história desse povo, como evidenciamos no primeiro capítulo desta dissertação.

Ocorre, então, observar que o projeto de comunicação de Ferrari se constitui numa proposta arrojada, uma vez que utiliza também a escrita como linguagem complementar à linguagem icônica. Podemos dizer que trata-se de um virtuosismo de *Ciganos* (2011), enquanto obra. Embora seu autor se incline a situar este trabalho na dimensão do fotográfico, percebemos, em seu propósito comunicacional, abertura para o diálogo com a antropologia, traduzida em sua preocupação de aprofundar a documentação da realidade dos agrupamentos ciganos da Bahia. Nesse sentido, cabe ressaltar que os textos do volume tratam do mesmo tema das fotografias e são escritos por antropólogos. Rogério Ferrari, além de criar a visualidade da obra, assina *Céu de estrelas*, um texto autoral, no qual partilha sua experiência de campo e sua compreensão sobre os ciganos, modulando sua fala com a de alguns dos personagens retratados no livro. Por sua vez, Florencia Ferrari, pesquisadora da Universidade de São Paulo, que prefacia a publicação, faz uma análise conceitual da obra no texto intitulado *Ciganos, incapturáveis*, a partir de sua experiência com os grupos ciganos Calon no Estado de São Paulo.

É preciso sublinhar que esses textos acrescentam e facilitam uma leitura mais aprofundada na narrativa visual apresentada em *Ciganos* (2011).

3.2.2 Traços de uma cultura milenar

A perspectiva compartilhada do universo dos ciganos como proposta por Rogério Ferrari no volume que nos dedicamos a estudar pressupõe a observação sensível de uma série de códigos que conectam diferentes dimensões. Podemos começar observando o que vem à nossa mente não cigana quando pensamos “ciganos”. E se questionássemos esse imaginário? O que há de verdade nessas representações paradoxais que evocam a imagem de seres livres, nômades e alegres, mas também capazes de provocar medo e desconfiança? O que quer que saibamos sobre os ciganos parece estar sempre gravitando em torno de uma expressão não apreendida.

Neste sentido, é possível compreender a percepção de Florencia Ferrari (2011) sobre os ciganos serem “incapturáveis” também do ponto de vista conceitual (Ibid., p. 7). Ao perscrutar as singularidades desse “grupo étnico de ancestralidade asiática (da Índia)”²¹ (MAYALL apud GUIMARAIS, 2012, p. 53), parece que acessamos uma imagem cujo contorno está sempre por se definir, dando-nos a impressão de que os códigos que definem os ciganos se fazem apreender em camadas. A própria história dos ciganos “é a história de um mosaico étnico” (TEIXEIRA, 2008, p. 9). Sendo assim, para esse autor, então não caberia uma referência à história de “um povo”, mas de um “conjunto de comunidades” que chamamos “ciganos” (Id., Ibid., p. 5).

Seja como for, nos intriga a dimensão da ambiguidade: como não reagir às provocações que nos fazem oscilar do medo ao encantamento, do desprezo à admiração? Para que saber de onde vêm e para onde vão, se o seu mundo sem fronteiras nem raízes não cabe em nossa compreensão? Trazemos esses questionamentos como indícios do que emerge das representações mais comuns acerca dos ciganos. Sujeitos de uma narrativa milenar que tende à ambivalência e às conjecturas, eles transgridem as definições lineares, planas, objetivas.

Guimaraes (2012, p. 9) afirma que “o próprio termo ‘cigano’ esconde a complexidade e a diversidade de grupos que mantêm traços culturais, interesses e histórias singulares”. A compreensão do pesquisador nos dá essa dimensão:

Composto por um mosaico de grupos distintos, com inúmeras afiliações territoriais, que retêm como único traço comum incontestável a noção de que são distintos dos não-ciganos, o povo *romani* representa um universo cultural extremamente rico, marcado pela simbiose ou oposição entre a identidade

²¹ Uma das conceituações possíveis do que entende-se por “ciganos”.

cultural supranacional e as identidades locais, regionais e de parentesco, geradas muitas vezes em ambientes multiculturais (GUIMARAIS, 2012, p. 10).

Percebemos que há uma tentativa por parte dos pesquisadores de nos alertar sobre as especificidades que perpassam o problema da identidade cigana. É o que ocorre, por exemplo, quando nos referimos ao cigano como uma “entidade coletiva e abstrata à qual se atribuem as características estereotipadas” (TEIXEIRA, 2008, p. 5). Para o autor, não há como historicizar os ciganos sem buscar uma compreensão de sua “pluralidade” e “excepcionalismo” (Id., *Ibid.*, p. 10). A esse respeito ele esclarece:

O historiador traz na mente um cigano típico (um protótipo), mas que necessita ser desmontado pelas evidências de grupos ciganos na diversidade de situações em que se encontram. Se for sensível, compreenderá que, antes de tudo, deve desconstruir o modelo sobre os genericamente chamados ciganos. Uma história de ciganos deve ser feita de muitas exceções, impossibilidades, contradições, incongruências, contra-sensos. Essa perspectiva tem um cigano que extrapola a coerência que a escrita tradicional do historiador exige; as condições espaciais e temporais individualizam muito os ciganos; a história dos ciganos é a história de um mosaico étnico. Este cigano – total abstração – é como a repetição infinita de um modelo ou motivo que se realiza através de variantes ilimitadas. (TEIXEIRA, 2008, p. 9).

A mais breve incursão nesses domínios requer o conhecimento de algumas singularidades do mundo dos ciganos que terminam por delimitar o mundo não cigano – ou *gadje*, como muitos grupos ciganos a ele se referem. Há nomenclaturas usuais entre os ciganos e também termos formulados em seu meio externo – e estes, pelo que compreendemos, configuram uma influência do estereótipo.

Guimaraes (2012) faz essas distinções. Relacionando os termos que rotulam esses grupos étnicos ele cita as palavras *Gitano*, *Gypsy* (derivadas de *Egyptian* e *Egiptano*)²², além de *Cigano* (de origem grega bizantina), como designações pejorativas (*Ibid.*, p. 6). Daí decorre um movimento de ativistas que reivindica a substituição desses termos por aqueles que seriam “politicamente corretos e próprios das comunidades”, como *Rom* e *Romani*, além de suas derivações (GUIMARAIS, 2012, p. 6). Teixeira (2008, p. 10) também menciona uma tendência atual de substituição do termo “cigano” no léxico, processo chamado “romanização” – em referência ao grupo *Rom*.

Reconhecemos que esses termos e ideias soam estranhos para a grande maioria dos não ciganos – e aqui nós nos incluímos – que, ao olhar para os ciganos, provavelmente não consegue

²² Palavras possivelmente relacionadas a uma antiga crença da origem egípcia dos ciganos.

ver muito além daquela “entidade coletiva e abstrata” da qual nos fala Teixeira (2008). Parece óbvio que, se quisermos compreender, minimamente, um recorte desse mosaico étnico extremamente desafiador que nos apresenta Rogério Ferrari em sua obra fotográfica, precisamos modular o nosso olhar – ou, como sugere o fotógrafo, “saltar da poltrona” para “saber do outro” (FERRARI, 2007, p. 86).

Sendo assim, nos deparamos com uma pesquisa que aponta para a diferenciação de três grandes grupos e seus respectivos subgrupos – também chamados nações – espalhados no mundo ocidental: Rom, Sinti e Calon. Parece haver um consenso entre os pesquisadores contemporâneos em relação a esta distinção (TEIXEIRA, 2008, p. 10). Contudo, tomando as nossas referências, percebemos algumas dissensões, ora com relação a alguns termos, ora relativas à própria informação ou à grafia das palavras, o que corrobora a nossa percepção acerca do quão desafiante se apresenta, aos pesquisadores, a tarefa de construção de uma narrativa etnográfica linear. Assim, optamos por levantar os fatos e anotar possíveis divergências.

O grupo Rom, o mais numeroso, de acordo com Teixeira (Idem), tem vínculos históricos com a Europa Central e a região balcânica, tendo migrado para o Leste Europeu e América, por volta do século XIX. Data desse período sua presença no Brasil, onde, segundo apura Florencia Ferrari (2010), eles “se concebem como famílias – *Kalderash* (caldeireiros), *Matchuaia*, *Horarranê*, *Boiash*” (Ibid., p. 14).

O grupo Sinti (também chamado *Manouch*²³) é mais numeroso na Europa Central, notadamente da Alemanha, Itália e França. Foi provavelmente dessa região que esse grupo de ciganos que fala a língua sintó migrou para o Brasil, no decorrer do século XIX. Teixeira, no entanto, ressalva que ainda não se desenvolveu uma investigação mais aprofundada sobre a presença dos Sinti no país (2008, p. 10).

O grupo Calon, que ainda hoje tem um quantitativo expressivo na Península Ibérica, partiu dessa região em constantes ondas migratórias para outros países europeus e para a América. No Brasil Colônia, a chegada dos primeiros Calon de Portugal data do século XVI, e, de acordo com Teixeira, por aqui são mais numerosos esses grupos de ciganos falantes da língua caló – a qual é resultado do longo contato dos Calon com povos ibéricos (TEIXEIRA, 2008, p. 10). Florencia Ferrari observa que a língua – juntamente com a organização social e as atividades econômicas – é um dos fatores que distingue os Calon dos Rom (2010, p. 14).

²³ Guimarães (2012) faz referência aos *Manush*, comunidade de ciganos ligada à França (Ibid., p. 5).

Para qualquer grupo cigano, sua língua o diferencia dos *gadje*. Cotejando as fontes as quais tivemos acesso, observamos que esta prerrogativa da língua se mantém. Teixeira (2008, p. 69) afirma que, entre os ciganos que viviam no Brasil nos séculos passados, a língua que falavam “tinha dupla função: alienar os não-ciganos dos assuntos internos dos bandos e reforçar a identidade”. O discurso dos Calon do século XIX pesquisados por Teixeira é idêntico ao de um Calon do século XXI ouvido por Rogério Ferrari em sua pesquisa de campo: “*Somos ciganos brasileiros. Temos outra língua que não ensinamos pra ninguém. Um cigano que se preza não ensina sua língua pra um giron. Se fizer vai destruir a tradição porque cigano já nasce com isso. Deus deu pra nós essa língua porque queria que os outros não soubessem*”²⁴. (FERRARI, 2011a, p. 192).

No entanto, ocorrem outras situações, como o fato de grupos ciganos desconhecerem sua origem, sua filiação e/ou a região de onde partiram seus ancestrais. Assim, se autodenominam apenas “ciganos”. Outros, apesar de terem o conhecimento, preferem se identificar apenas como “ciganos”, tal como o fazem alguns Calon no Brasil (GUIMARAIS, 2012, p. 6). Por conta dessas ocorrências, o pesquisador conclui que o uso da palavra “cigano” e suas variantes “não é inadequado”, apesar do processo de *romanização* em curso (Idem).

Mesmo assim, não há como negar as “inquietudes semânticas, ideológicas, antropológicas” intrínsecas ao termo “ciganos”, como sublinha Teixeira (2008, p. 11). Ao tentar compreendê-los, o autor afirma:

No domínio dos ciganos, não existem senão múltiplas identidades. Daí que o termo cigano não designa as comunidades por nomes que elas próprias dão para si. Ele designa, isto sim, uma abstrata imbricação de comunidades ciganas. A diferença é muito grande, pois na realidade não existem ciganos, mas sim diversas comunidades (historicamente diferenciadas) chamadas de ciganas, mantendo relações de semelhança e/ou dissemelhança umas com as outras. (TEIXEIRA, 2008, p. 11).

Concordamos com o pensamento de que não há como falar em “ciganos” como uma cultura una, pois é preciso considerar um discurso que reconheça suas ambiguidades, ou seja, sua condição de articulação singular/plural. Nos referimos ao fato de que a unicidade de cada grupo resulta de diversas fusões, do conhecimento apreendido através de experiências e de relações superpostas em diferentes domínios espaciais ao longo do tempo.

²⁴ No livro, o autor opta por italar os relatos dos ciganos citados e não nominar seus interlocutores.

Esse é também o entendimento de Rogério Ferrari a partir de sua própria vivência e pesquisa:

Generalizar a cultura desse povo perdendo de vista a sua diversidade é uma maneira de não compreendê-los. Detalhes simples e cotidianos como variações no corte do vestido, no uso do pente no cabelo, dos sotaques, fisionomias que variam de região para região, até outros aspectos mais estruturantes como etnias e línguas variadas; contrapõem às marcas do estereótipo que estigmatiza e reduz. (FERRARI, 2011a, p. 194).

Na busca por uma compreensão acerca do que poderia se definir como identidades ciganas, nos indagamos se se aplica a designação de “povo”, como na referência de Ferrari (2011a). Entretanto, não encontramos um pensamento consoante nas nossas referências. Enquanto Guimarães (2012), em sua tese, faz citações tanto ao “povo cigano” como ao “povo romani”, Teixeira (2008) é enfático: “[...]preferiu-se não chamar os ciganos de povo, pois também esta expressão tem significados pouco precisos e muito ambíguos.” (Ibid., p. 11). Ademais, há que se considerar que obras de vários autores aludem aos ciganos como “povo”. À título de ilustração, podemos citar *O povo cigano* (1981), de Olímpio Nunes, e *Ori O Povo Cigano! De opkomst von de zigeunergeesten in umbanda* (2007), dissertação de mestrado de Daan Vos (Universidade de Leiden) (apud FERRARI, F., 2010, p. 329). Dessa forma, eventualmente, também não parece inapropriado aludir aos ciganos como “povo”.

Essas conjecturas nos colocam diante de questões essenciais: há, por parte dos atores, uma consciência dessas múltiplas identidades? É possível encontrar traços comuns às comunidades ciganas em seu universo movente singular/plural? Em nossas referências encontramos algumas reflexões que, em algum nível, correspondem às nossas inquietações.

Localizando o indivíduo no problema da identidade cigana, Teixeira (2008) considera que cada ator inserido no grupo ou subgrupo não tem domínio sobre todas as dimensões de sua identidade; assim como não é capaz de fazer uma interpretação do seu “mapa cultural” (2008, p. 11). Para o autor, num amplo contexto, há alguns aspectos dessa identidade que são

compartilhados por todos os ciganos, outros que são particulares de cada subgrupo e ainda outros selecionados pelo indivíduo num leque de opções. Cada cigano é portador de um conjunto singular de elementos dessa identidade, embora, não haja uma noção de individualidade tal como no mundo ocidental. (TEIXEIRA, 2008, p. 11).

A partir de nossas referências percebemos que a proposta de uma concepção unificadora se distancia das realidades apresentadas, ainda que se refira a um determinado grupo. Em sua pesquisa sobre os Calon de São Paulo, Florencia Ferrari (2010) sublinha distinções dos Calon “paulistas” com os Calon “mineiros”, “cariocas”, “do Sul” etc. Mesmo entre os Calon “baianos” distinguem-se os que definem-se como “mateiros”, “caatingueiros” e “praianos”, entre outras categorias ainda não mapeadas de forma sistemática a partir de uma perspectiva etnográfica (FERRARI, F., 2010, p. 90-91).

Entre os Calon, de forma genérica, o modo de ser cigano se diferencia do modo de ser dos “brasileiros” – os *gadjes* do Brasil – por meio do vestuário, marcado pela “roupa fantasiada”, e de gestos que se distinguem, seja pela forma de viver mais “solta”, “alegre” ou “sem muita organização” – em oposição ao modo de querer “tudo certinho” dos não ciganos (FERRARI, F. 2010, p. 119).

Tais premissas nos apontam caminhos para um entendimento de que, apesar de haver traços comuns, que distinguem ciganos desse ou daquele grupo, há elementos outros que determinam especificidades. Ainda assim, nos perguntamos se há como compreender o que poderia caracterizar uma *maneira de ser cigano* (grifo nosso), que, logicamente, distingue-se do modo não cigano. De fato, muitos pesquisadores delimitam as fronteiras entre os dois mundos, a fim de se apreender o que pode se definir em uma concepção de ciganidade.

Tomando o que já foi discutido, não podemos pensar em características fundamentais que respondam diretamente a essa questão identitária conformada entre contornos não definidos. Segundo Florencia Ferrari, não há como determinar o “jeito cigano” a partir de uma “lista de atributos” (2010, p. 121):

Embora haja traços comuns identificáveis em diferentes etnografias, não podemos falar de denominadores culturais comuns, que permitiriam reduzir a diversidade a uma essência cigana. O que temos são formas de ser cigano que se conectam e se assemelham em sua lógica comum de “fazer-se” em oposição ao *gadje*. (FERRARI, F., 2010, p. 121).

Pensando a partir dessas identidades que se opõem ao mundo *gadje*, chegamos a um pensamento ocidental do “cigano” resultante de experiências diretas, mas também das indiretas, formuladas por impressões transmitidas pela língua e por um imaginário diverso. Assim, em seu estudo acerca das identidades ciganas, David Mayall (apud GUIMARAIS, 2012, p. 53) afirma que a nossa ideia de ciganos reforça tanto a imagem do estrangeiro – um intruso – como a do viajante nômade. Contudo, a realidade parece eclipsar a ideia do cigano nômade tomada

como um atributo presente em “qualquer versão” acerca da identidade gitana, como assinala Guimarães (2012, p. 53-54). Sua ressalva se baseia no fato de que, atualmente, a maior parte dos ciganos em todo o mundo é sedentária (Idem).

No entanto, ainda que sem a pretensão de buscar sínteses conclusivas, é preciso considerar a movimentação espacial constante dos grupos e subgrupos ciganos e a dialética das trocas nas relações sociais – ainda que ocorram em uma dimensão étnica interna – na construção dessa (s) identidade (s). Aludindo aos grandes deslocamentos, muitos ciganólogos abordam a questão da diáspora histórica que procura respaldar o problema da identidade cigana partindo de uma origem comum. Como não há uma história oficial, na falta de registros escritos a versão mais prevalente é a de que grupos ciganos tenham partido da Índia²⁵, iniciando uma diáspora que remonta há mais de mil anos.

Não é nossa intenção reunir as referências que buscam reconstituir a trajetória dos ciganos, mas pontuar aqui alguns eventos importantes, considerando o fato de que a diáspora constitui uma das “faces” da identidade cigana mais aceitas atualmente, como pontua Guimarães (2012, p. 54). Nos deparamos com o levantamento de pesquisadores que vêm se empenhando na complexa tarefa de encaixar as peças que compõem esse extenso mosaico e que nem sempre se correspondem. A versão da origem indiana se sustenta devido às aproximações linguísticas encontradas na língua *romani* e o sânscrito, falado na língua antiga (HANCOCK apud GUIMARAIS, 2012, p. 55).

Com base nessa tese, o cientista político Zoltan Barany (apud GUIMARAIS, 2012, p. 55) remonta a uma rota que teria sido iniciada em Punjab, no noroeste indiano, por volta do século VI desta era, chegando à Europa no século XIII. Segundo esta análise, os ciganos teriam chegado à Europa Ocidental em um movimento contínuo de reação às guerras e às perseguições. Já as recentes migrações teriam sido estimuladas pelo fim do socialismo no Leste Europeu. Este desenho da movimentação dos ciganos é um dos que consideram a abordagem atualmente reconhecida da rota Índia-Europa-Américas.

Buscando apreender um possível caminho dos ciganos – o que os trouxe ao Brasil e à Bahia, espaço que os situa neste estudo –, nos deparamos com uma movimentação espacial definida a partir de três grandes fluxos migratórios. A historiografia dos ciganos dá a conhecer que a primeira onda de migração ocorreu, do século XV ao XIX, saindo dos países bizantinos rumo ao oeste europeu. A segunda, em meados do século XIX, foi impulsionada pela abolição da escravidão cigana na Moldávia e Valáquia (atual Romênia), levando um grande número de

²⁵ Alguns estudiosos também mencionam relatos de ciganos que aludem a uma descendência egípcia ou grega.

ciganos aos países de toda Europa ocidental (CROWE apud FERRARI, F., 2002, p. 19). Esse movimento de migração, chamado de a “grande invasão *kalderash*”²⁶, trouxe muitos ciganos também para o Brasil, um dos países escolhidos – além de Argentina e Estados Unidos – por aqueles que rumaram para as Américas (GUIMARAIS, 2012, p. 21).

Com relação à terceira onda migratória encontramos duas versões. A primeira, afirma que a migração em massa foi provocada por perseguições sucessivas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)²⁷, levando os ciganos a se espalharem no Ocidente, inclusive nas Américas (STEWART apud FERRARI, F., 2002, p. 19). A segunda discorda dessa opinião, por interpretar que as migrações ocorridas em diversas partes da Europa, logo após a guerra, não caracterizam “um grande movimento migratório” (GUIMARAIS, 2012, p. 29-30). Para o pesquisador Marcos Guimarães (2012), a terceira onda migratória corresponde ao fim do comunismo nos países do Leste Europeu²⁸.

A dialética desses processos de migração sugere um movimento de dinâmicas complexas em diferentes dimensões, que nos leva a questionar a nossa compreensão acerca do que se convencionou a designar como “cigano”. Seria possível dimensionar os reflexos de uma condição multiterritorial e multicultural na construção da identidade cigana? Faz sentido a nossa percepção de uma identidade que se revela em camadas, sem a perspectiva de que alcançaremos sua essência? São convergentes os testemunhos dos pesquisadores acerca de lacunas na história dos ciganos, por exemplo, com relação aos censos, seja do número de ciganos trucidados em genocídios, como dos grupos que compõem contingentes populacionais. De que maneira essa questão se relaciona com as marcas da exclusão na trajetória dos ciganos? Trazemos esses questionamentos como um breve recorte do que emerge das representações mais comuns acerca dos ciganos que carregam em sua história milenar definições que tendem à ambivalência e às conjecturas.

Traços da exclusão

Diante de uma trajetória marcada por variáveis, no entanto, podemos dizer que se mantém regular um histórico de perseguição àqueles que ocupam o lugar de estrangeiros onde quer que

²⁶ Uma alusão aos ciganos de um dos subgrupos que compõem o grupo Rom.

²⁷ Guimarães (2012, p. 25) faz referência ao episódio conhecido como Holocausto Romani, no qual foram dizimados cerca de 500 mil ciganos, número por vezes estimado para mais ou para menos.

²⁸ Em 1989, se iniciaram, na Polônia, os eventos da revolução que atingiu a Europa Central e Oriental derrubando o regime comunista em vários países.

estejam, observando-se, segundo Guimarães (2012, p. 15), a predominância de dois padrões: a exclusão e a restrição.

Se acompanharmos os ciganos em sua rota diaspórica historicamente conhecida veremos que reiteradamente foram reduzidos aos espaços limítrofes da sociedade, perseguidos, escravizados e exterminados. Alguns autores sustentam que a inexistência de evidências históricas acerca da origem e da identidade ciganas acabam contribuindo para a formulação de argumentos que reduzem e estigmatizam esse povo singular.

Tomemos como exemplo os ciganos que vivem no Brasil. Os primeiros a desembarcar no país, em fins do século XVI, vieram da Península Ibérica. Inicialmente encontrados no Nordeste brasileiro, teriam vindo como projeto político de povoamento da colônia, mas pesquisadores como Guimarães (2012, p. 24) e Teixeira (2008, p. 15) sustentam que foram deportados pela Coroa portuguesa. Assim, em seus primórdios, a presença cigana em território brasileiro já denotava a “expressão da intolerância”, como sublinha Ferrari (2011a, p. 192).

Reconhecendo o quanto as práticas excludentes contribuem para estigmatizar essa cultura, Ferrari propõe, através de *Ciganos* (2011), uma abordagem que se contraponha a esse perfil marginalizado imputado ao povo cigano pelas sociedades dominantes. Assim como os nativos indígenas e os descendentes de portugueses, africanos e de tantos imigrantes que aqui chegaram e se misturaram, os ciganos “são parte da nacionalidade brasileira” (FERRARI, 2011a, p. 192).

De fato, foram incluídos na rubrica de “Povos e comunidades tradicionais” pelo governo Lula, em 2007²⁹, como anota a antropóloga Florencia Ferrari (2011, p. 7). A pesquisadora admite que a concessão de benefícios e o reconhecimento oficial ao “direito à diferenciação cultural” provocou uma mudança de postura nos ciganos, pois eles “passaram a se identificar como parte da cultura brasileira perante o Estado, reivindicando direitos” (Idem). Contudo, Florencia afirma que tais condições, embora beneficiem os ciganos brasileiros, não os tornam “presa do Estado”. Defendendo a insustentável possibilidade de captura desse povo, no texto que prefacia *Ciganos* (2011), ela argumenta:

A ideia do que é ser cigano passa por uma série de noções e práticas ligadas a redes de parentesco e concepções de pessoa, poder e autonomia, que lhes permite produzir uma “socialidade contra o Estado”, uma socialidade que age

²⁹ Decreto 6.040/2007, através do qual o governo pretende reconhecer os direitos dos “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para a sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas geradas e transmitidas pela tradição.” (FERRARI, F., 2010, p. 293-294).

contra instituições e valores que são próprios de nossa sociedade. Incapturáveis pelo Estado, os ciganos, como todo agrupamento humano, são também incapturáveis conceitualmente, pois é difícil apreendê-los em uma única definição. (FERRARI, F., 2011, p. 7).

Embora sustente que os ciganos não se enquadram numa “representação chapada”, a pesquisadora reconhece que muitas das definições que temos acesso se baseiam em estereótipos (Idem). Em sua pesquisa de mestrado acerca da produção de um imaginário ocidental do cigano, a partir de textos literários produzidos no Ocidente, Florencia chega a temas como “o roubo, a adivinhação e o nomadismo”, como fomentadores da ideia que temos dos ciganos (FERRARI, F., 2002, p. 17-18). A abrangência temporal dos textos estudados demonstra a tendência a se estereotipar os ciganos, desde que chegaram ao Ocidente, no século XV, quando se formaram conceitos a seu respeito.

A autora reúne elementos indicativos de que o “repertório de ditos populares, gírias e expressões, corroborado por cartilhas de educação fundamental, contribui para a formação de um certo imaginário ocidental sobre os ciganos” (2002, p. 21). Na revelação deste senso comum – com variações nos países da Europa e América – surgem traços da memória atrelada aos estereótipos que localizam os ciganos à margem de sua cultura. Várias citações de vocábulos e expressões, em diferentes línguas e dialetos, demonstram tal pensamento. Entre os exemplos mencionados por Florencia Ferrari, citamos *gipsy* – “ciganos”, em língua inglesa – palavra relacionada à gíria *to gyp*, que significa “roubar” (2002, p. 21).

Postos à margem da sociedade que busca um modelo de homogeneização, os ciganos vêm arcando com o ônus do que se compreende como marginalidade. Segundo Bauman (2012, p. 242), “os nomes dados aos marginais flutuam de uma época para outra, de uma sociedade para outra; refletem seleções singulares de efeitos e imagens, historicamente forjadas, típicas de dado código cultural em uma época determinada”. O teórico observa que pessoas ditas ambíguas podem ser consideradas marginais (Idem). Ao revisitar a longa história intelectual da conceituação de marginalidade, Bauman encontra, em obras de Georg Simmel e Robert Michels, do início do século XX, associações do conceito de marginal com “o estranho” ou “forasteiro inato” (2012, p. 243). Michels relaciona o estranho com a representação do desconhecido, sendo que este “significa ausência de associação, que vai da antipatia ao medo. Um ditado holandês diz: ‘O desconhecido não é querido’ (*onbeked maakt onbemind*). A xenofobia surge do sentimento de diferença, isto é, da falta de ligação entre os dois ambientes.” (MICHELS apud BAUMAN, 2012, p. 243).

Cabe aqui a ressalva de que palavras usadas para designar pessoas de origem Romani – e consideradas como rotulações criadas em ambiente não cigano –, como *Cigano*, *Cygni*, *Cykan*, *Tsigan* e *Zigeuner*, derivam do termo grego que no período bizantino referia-se a um indivíduo Rom: *Atsingani*, que significa “não toque” ou “intocáveis” (GUIMARAIS, 2012, p. 6).

No contexto cigano, o significado de “estranho” parece transgredir a ideia de estrangeiro. Encontramos uma alusão a essa ideia, quando Bauman, citando Alfred Schutz, afirma que “a ofensa do estranho consiste no fato de ele ‘não compartilhar... pressupostos básicos [e] ter de colocar em questão quase tudo que parece inquestionável para os membros do grupo considerado” (SHUTZ apud BAUMAN, 2012, p. 244).

Confrontemos, pois, as ideias que permeiam o imaginário acerca dos ciganos, para indagar sobre o que nos inquieta na imagem do povo nômade que rouba crianças, mas que também tem o poder de seduzir e de acessar o futuro. Segundo Florencia Ferrari (2002, p. 222-223), a alteridade cigana contrapõe os “valores sobre os quais se erige o pensamento ocidental cristão”, como a família, o trabalho, a ciência e a ideia de pertencer a um lugar, por exemplo.

Essas interpretações fazem sentido quando nos defrontamos com o pensamento de Rogério Ferrari: “Povo sem Estado, Reis, governos e fronteiras, alheio a cercas, sem hinos, bandeiras e heróis. Quem são eles? Estranhos que deveriam ser enquadrados e deixar de ser o que são. Por isso foram perseguidos e agredidos. [...]” (2011a, p. 192). E, ainda, quando o autor argumenta que “o estranho-hostil, entre outras razões, resulta do fato de que para muitos governos e pessoas é inadmissível uma identidade cultural autônoma” (Idem).

A tendência ao estereótipo mantém-se na contemporaneidade, observando-se as realidades dos ciganos nas Américas e na Europa. Em sua pesquisa sobre a mobilização política dos ciganos europeus em resposta a sua atual situação de marginalização e perseguição, Guimarães (2012, p. 9) afirma que, nos últimos anos, relatórios de diferentes organizações não-governamentais atualizam uma realidade de “pobreza, perseguições, expulsões, ataques violentos”.

No Brasil, confronta-se uma realidade menos austera, mas ainda perpassada pelo “olhar hostil, constrangedor e estrangeiro” do qual nos fala Teixeira (2008, p. 5). Os testemunhos acerca dos ciganos remontam a uma perseguição enfática, em fins do século XIX, no estado de Minas Gerais, em confrontos com a polícia, que ficaram conhecidos como as “Correrias de ciganos”. (Id., Ibid., p. 5).

Atualmente, o preconceito e o estereótipo permanecem ativos, como reconhece Florencia Ferrari (2010, p. 305-306), contudo sem equivaler-se a uma perseguição direcionada, como no Brasil de séculos atrás descrito por Teixeira (2008); ou como ocorre em países europeus, tal

como apontam as investigações de Guimarães (2012). Para Florencia Ferrari, ainda sem querer minimizar o preconceito contra os ciganos no Brasil, o fato de não serem reconhecidos como minoria étnica³⁰ – como os ciganos “racializados do Hemisfério Norte” – pode se converter em uma condição de vida melhor, comparada a essas outras realidades ciganas (2010, p. 305).

O fotógrafo Rogério Ferrari tem o seu próprio testemunho em torno da questão, pois teve que encarar o olhar enviesado do preconceito enquanto desenvolvia o tema “ciganos” para a série *Existências-Resistências*: “*Ô raça. Você não tem outra coisa para fotografar? Deus me livre de cigano, é tudo agiota.*” (FERRARI, 2011a, p. 191).

A imagem do cigano que emerge das realidades representadas na publicação, no entanto, procura transgredir a representação estigmatizada. E não só através do acervo fotográfico apresentado. O relato da experiência pessoal do autor também dá esse tom. O fotógrafo deixa-se guiar pelas primeiras lembranças dos ciganos que frequentavam Céu de Estrelas, loja de tecidos de seus pais, no município baiano de Ipiaú. Nesse ambiente, “um espaço de encontros e conversas”, entre as décadas de 1980 e 1990, viu os ciganos pela primeira vez:

Como outros fregueses tornaram-se amigos e, de amigos, compadres. Diferente de momentos mais pitorescos como aqueles que os ciganos adentravam em caravanas pelas cidades do interior, provocando a imaginação das pessoas numa variação que ia do mistério ao medo, do encanto ao preconceito; as manhãs na loja propiciaram algo capaz de fazer com que a diferença não resultasse estranha ou hostil, tampouco ameaçadora. Pelos olhos de meu pai não vi estigmas. (FERRARI, 2011a, p. 191).

Das reflexões que acabamos de desenvolver, bem como das realidades focalizadas pelas lentes de Ferrari, reverbera a imagem de um povo em luta, pois na compreensão do fotógrafo acerca da realidade local, “num Brasil padronizado, eles mantêm uma identidade própria e isso, de certa forma, é uma resistência” (FERRARI, 2011b, p. 22-23).

Aqui, como foco de trabalho, interessa analisar o acervo exibido na obra *Ciganos* (2011), volume dedicado a representantes das culturas ciganas encontrados no interior da Bahia. Nesta obra, a etnografia-visual de um povo determinado em sua resistência cultural surge do gesto do fotógrafo, que se dispôs a ir ao seu encontro para revelar quem são e como vivem aqueles que costumam ser “vistos através da lente da discriminação” (FERRARI, 2011a, p. 193).

³⁰ No Brasil, a Constituição não adota a noção racial, mas de “cor”. Sendo assim, “os ciganos não são percebidos como ‘separados’ da sociedade nacional” (FERRARI, F., 2010, p. 305). Pelo decreto do presidente Lula (Decreto 6.040/2007) os ciganos se inscrevem genericamente dentro do que o Estado compreende como “Populações tradicionais” (FERRARI, F., 2010, p. 293-294).

Na busca por uma compreensão da trajetória dos ciganos no mundo, é possível inferir que a luta secular que travam para manter a (s) identidade (s) cigana (s) os revela em sua inquestionável tenacidade: “Quando se considerarem as vicissitudes que eles têm enfrentado – pois a história a ser relatada agora será em grande medida a história daquilo que os outros têm feito para destruir a sua diferença – conclui-se que a principal façanha dos ciganos foi ter sobrevivido.” (FRASER apud GUIMARAIS, 2012, p. 15).

3.2.3 Os ciganos na Bahia segundo Rogério Ferrari

O conjunto de 87 fotografias que Rogério Ferrari reúne em *Ciganos* (2011) compõe uma cartografia dos agrupamentos ciganos encontrados em 40 municípios da Bahia. Para fazer esse mapeamento, o fotógrafo e antropólogo percorreu todas as regiões do Estado, durante três meses, entre 2010 e 2011. O roteiro foi iniciado em Camaçari, região metropolitana de Salvador – seguindo indícios de que no município se concentra uma população representativa de ciganos – e finalizado em Eunápolis, no Sul baiano³¹.

O projeto³² o levou ao encontro de comunidades ciganas espalhadas por diferentes localidades, tornando possível reuni-las por meio da representação. São todos de um único grupo, como frisa o autor: “Os ciganos retratados na Bahia são Calon” – se houver representantes Rom e Sinti, “são indivíduos, e não grupos” (informação transmitida via e-mail).

Se considerarmos um contexto histórico de imprecisões e descontinuidades, definido pelas próprias características identitárias dos ciganos, podemos avaliar a importância dessa documentação etnográfica-visual. O acervo fotográfico publicado em *Ciganos* (2011) – exibido, em parte, em exposições fotográficas realizadas pelo país – se constitui, de um lado, na contribuição de Ferrari para a composição do “mosaico étnico” ao qual se referem muitos autores da historiografia cigana; de outro lado, sob a proposta de retratar o cotidiano dos ciganos, o conjunto de fotografias compilado neste volume contribui significativamente para a construção da visualidade desses grupos encontrados na Bahia.

³¹ Ver Anexo com a relação completa dos municípios que constam no trabalho de campo Rogério Ferrari.

³² *Ciganos* (2011) resulta de um patrocínio parcial da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através do edital Demanda Espontânea, 2010, do Fundo de Cultura.

Que realidades emergem nessa obra? Como são representados os ciganos de Ferrari? Propomos uma aproximação a esta documentação, pois essas questões que nos inquietam, também nos guiam na busca de uma percepção do “outro” retratado pelo autor.

Em sentido amplo, o conjunto de fotografias apresentado por Ferrari revela importantes aspectos do “modo de ser cigano”, e evidencia princípios da socialidade das comunidades retratadas. Com o intuito de organizar o nosso estudo, elencamos três subtemas relacionados à compreensão das realidades dos ciganos retratados: a relação com o espaço; a relação com o tempo; e as diferenciações entre universo feminino e universo masculino.

Relação com o espaço

Optamos por começar por esse enunciado, pois, de todas as imagens que gravitam em torno do universo “cigano”, a concepção de uma relação aparentemente mais livre – ou diferenciada – com o território, talvez seja a que mais intrigue um olhar não cigano, definindo-se, desse modo, em termos de alteridade. A ideia de “errância”, subentendida na forma como os ciganos lidam com a espacialidade, se distancia significativamente das questões de identidade vinculadas ao território e de sua centralidade nos impasses geopolíticos da atualidade – a exemplo, como já vimos, do conflito árabe-israelense retratado por Ferrari na série *Existências-Resistências*.

A imagem de agrupamentos humanos que mantêm uma vinculação territorial questionável parece contrapor-se à ideia de uma identidade construída entre indivíduos que habitam o mesmo território, como configura-se o projeto identitário do Estado-nação – modelo este, é oportuno dizer, que consiste em marcar a soberania territorial do Estado, e “impor e policiar a fronteira entre ‘nós’ e ‘eles’” (BAUMAN, 2005, p. 27). Convém ressaltar o fato de que a alteridade parece ser fomentada na não conformidade com a maneira singular de os ciganos se moverem no espaço e de se desvincularem dos lugares.

Porém, antes de avançarmos em nossas considerações, é necessário diferenciar espaço e lugar. Stuart Hall (2006) nos dá uma explicação bem clara: “Os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’”. Já o espaço, podemos “cruzar” até “num piscar de olhos”, graças aos recursos tecnológicos que dispomos (Ibid., p. 72-73). O fato de que hoje esse deslocamento no espaço pode ocorrer de forma presencial e/ou virtual, é uma marca dessa era que os teóricos chamam de “pós-modernidade” (HALL), “supermodernidade” (AUGÉ) ou “modernidade líquida” (BAUMAN), na qual a questão da construção da identidade implica em novos desafios e que, portanto, precisa ser vista através de diferentes perspectivas.

Vivemos em uma era que nos propõe uma relação insólita com o espaço-tempo, pois que podemos atravessá-lo em centésimos de segundos – em uma conexão via *smartphone* ou e-mail, por exemplo – ou ocupá-lo de novas maneiras. Assim, percebemos que a “supermodernidade é produtora de não-lugares” (AUGÉ, 2005, p. 73). Desprovidos das características do “lugar antropológico”, os “não-lugares”, como já vimos, são esses espaços públicos onde circulamos temporariamente, como as estações de metrô e os aeroportos, os meios de transporte; mas, também, as ocupações provisórias, a exemplo das cadeias de hotéis, terrenos invadidos e acampamentos de refugiados etc. (Id., Ibid., p. 73-74).

As novas paisagens sociais se complexificam quando ocorrem ainda outros tipos de relações que admitem o não-lugar como lugar, o qual, diz Augé, “nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele [...]” (2005, p. 74). Aqui, subentende-se que “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (Idem).

Podemos fazer um paralelo com a interpretação de Teixeira (2008), que compreende o acampamento cigano como o “lugar” definido por Yi-Fu Tuan, isto é, como “uma pausa no movimento” (TUAN apud TEIXEIRA, 2008, p. 39). Segundo Teixeira, “os ciganos abarracavam-se a partir do momento em que interrompiam sua viagem, para trabalhar e repousar” (2008, p. 39).

É importante ressaltar nesta discussão que são os indivíduos, com suas diferentes maneiras de se relacionar com os lugares – e suas variáveis –, que propõem suas transformações. A rua, por exemplo, “geometricamente definida pelo urbanismo como lugar”, se converte em espaço (AUGÉ, 2005, p. 75).

Assim, para compreender como os ciganos representados por Ferrari vivenciam o espaço, ou seja, o “lugar praticado” (CERTEAU apud AUGÉ, 2005, p. 75), precisamos considerar também a dinâmica e a atualidade desses conceitos. Reconhecemos a complexidade da questão envolvendo as relações do povo cigano com a espacialidade – sobretudo quando esbarra no mito do nomadismo, o que, de um jeito ou de outro, quase sempre ocorre. Nossa pretensão não é examinar os intrincados mecanismos desses fluxos, mas observar as vinculações representadas na obra de Ferrari, procurando correlações com os conceitos mencionados.

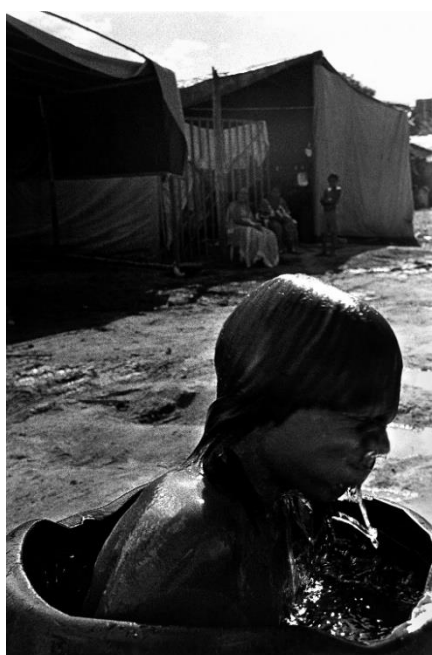
Em *Ciganos* (2011) a paisagem muda continuamente. Do campo para a cidade; de uma estrada de barro para uma praça pavimentada; da barraca para a casa; de um salão lotado a uma rua quase deserta; do interior ao exterior. A dinâmica das cenas muitas vezes sugere a sensação do espaço quantificável, como se fosse possível ter a noção da distância e do volume que

retratam; e, em outras, transmite uma ideia de amplitude, de abertura, do que se perde de vista, do que não se consegue alcançar. Assim, o autor partilha sua viagem à Bahia dos ciganos com o fruidor, conduzindo-o entre os vãos de sua poética visual em preto e branco; levando-o a percorrer diferentes regiões, a conhecer lugares e não-lugares e a encontrar pessoas que parecem encurtar a distância entre si, mas alongar os caminhos diante de seus pés.

A narrativa se inicia com uma série de fotografias de não-lugares. Na primeira imagem avistamos, ao longe, um acampamento com algumas barracas dispostas em um terreno, num descampado aparentemente afastado da cidade (Figura 53). Cabe ressaltar, que a distância e a apartação da população citadina remonta a uma paisagem que já se via no século XIX, nas cidades mineiras, onde os ciganos eram numerosos e tinham que se submeter às normas higienistas, pois eram vistos como “insalubres”. Se tivessem de acampar na cidade, “deveriam fazê-lo o mais longe possível, para evitarem a transmissão de doenças físicas e moléstias morais. Os acampamentos deveriam estar fora dos limites urbanos.” (TEIXEIRA, 2008, p. 35).

As fotografias que se seguem na obra de Ferrari, revelam, numa visão mais aproximada, cenas do cotidiano dos que vivenciam a realidade transitória dos acampamentos: o descanso numa rede montada em uma árvore; o alimento cozido em panelas sobre trempes no chão; o banho num barril a céu aberto (Figura 41); a iluminação viabilizada pelo “gato” na instalação elétrica local; os baús para guardar pertences que, a qualquer momento podem ser recolhidos, no devir de chegadas e partidas.

Figura 41 – “Banho de menino em acampamento cigano”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 25)

As imagens que abrem o volume sugerem ao espectador vislumbres dessa realidade na qual se configura a transitoriedade na relação com o lugar, instigando o estranhamento dos que criam “raízes”: como deve ser morar em “casas” desmontáveis, que se reconstituem em cada nova paisagem, como peças cenográficas que se compõem e descompõem em diferentes locais?

A despeito das conjecturas, parece evidente que a vivência de um não-lugar para um cigano seja diferente da experiência de um expatriado obrigado a permanecer em um campo para refugiados. Para estes últimos, a estranheza do não-lugar talvez se evidencie quando experimentam sua condição de “desterritorializados” em um “mundo de soberania territorialmente assentada” (BAUMAN, 2005, p. 46).

Mas para os ciganos, não. O que seria presumível é que sua forma de vivenciar o espaço fosse afortunadamente uma questão de escolha, e que nessas decisões pesassem as inclinações de um povo propenso a uma mobilidade contínua, ou seja, ao nomadismo. Contudo, não admitir as questões de ordem social, política e econômica que se projetam atualmente nesse contexto, e que complexificam essas relações, é tender ao estereótipo redutor.

Ciente de que o nomadismo é um dos aspectos mais explorados nas diversas versões da identidade Romani, o pesquisador Marcos Guimarães (2012) faz ressalvas a essa apropriação considerada equivocada (BARANY apud GUIMARAIS, 2012, p. 54) e acrescenta o fato de alguns grupos apresentarem uma “forte identidade territorial” (GUIMARAIS, 2012, p. 54).

Opondo-se ao mito, a realidade dos ciganos na contemporaneidade aponta para o sedentarismo entre a maioria dos grupos espalhados pelo mundo (Id., Ibid., p. 53). Nos perguntamos, então, sobre o que teria alimentado o imaginário ocidental, a ponto de tais revelações causarem certa estranheza. Ocorre, como observa Guimarães, que durante séculos os deslocamentos sustentaram “estratégias de sobrevivência para muitos ciganos” (2012, p. 53-54). Na Europa, as migrações foram motivadas por fatores econômicos e, nos últimos anos, forçadas por questões políticas e sociais, a exemplo do preconceito étnico (MIRGA, GHEORGHE apud GUIMARAIS, 2012, p. 54).

Encontramos pontos análogos a essa argumentação em *Ciganos* (2011). Ao mapear os agrupamentos ciganos localizados na Bahia, Rogério Ferrari termina por revelar, nesse conjunto de fotografias, indícios das transformações que ocorrem na relação dos ciganos com o espaço e o lugar. As mudanças em sua mobilidade impactam, evidentemente, no modo de vida dos grupos e já se refletem nos contornos de sua paisagem social. São variações que se processam marcadas por um movimento que ocorre “da estrada para a cidade, da barraca para a casa, do cavalo ao carro” (FERRARI, 2011a, p. 193).

Ciganos (2011) documenta essas variações. O acervo fotográfico apresentado na publicação retrata tanto cenas cotidianas de grupos acampados em barracas nas áreas periféricas das cidades, como de famílias assentadas em casas de alvenaria construídas nas zonas urbanas. Outro exemplo: as fotografias que documentam a continuidade do vínculo dos ciganos com os cavalos (Figura 42), meio de transporte e negócios desde a época do Brasil Colônia, como consta nos documentos acessados pelo pesquisador Rodrigo Corrêa Teixeira (2008).

Figura 42 – “Relação histórica com os cavalos”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 47)

Todas essas questões gravitam em torno do nomadismo cigano, uma discussão de grande atualidade motivada por questões pontuais, que não podem ser generalizadas. Para nos manter nos domínios do nosso objeto, tomemos as anotações de Ferrari em sua obra. Antes de pontuar suas observações etnográficas, consideramos importante a posição do autor acerca de uma errância imposta pela intolerância étnica, hoje relacionada principalmente às questões de ordem socioeconômica. Esse fator determina a desigualdade social e a segregação espacial, como ele mesmo testemunha:

Além das singularidades de cada grupo o aspecto econômico foi determinante. Resquícios de “nomadismo” se mantêm por conta disso. São os mais pobres que continuam se deslocando em função do tempo que poderão permanecer em um terreno da periferia cedido pela prefeitura, por um particular, ou por um parente. A casa e a barraca, a rua e ao acampamento são, portanto, expressões relativas da atualidade cigana na Bahia. Hoje, o caminhar resume-se a deslocamentos entre lugares de uma mesma cidade, a mudanças e viagens que eventualmente ocorrem por conta de redefinições pontuais. (FERRARI, 2011a, p. 194).

A narrativa de *Ciganos* (2011) se dá alternadamente entre as distintas paisagens sociais capturadas pela câmera, seguindo o fluxo do projeto de comunicação etnográfico-visual de Ferrari, que se desenvolve sustentando um diálogo entre esses diferentes universos ciganos. O espectador é convidado a tomar parte de tal conteúdo, a acompanhar as cenas que gradualmente revelam aspectos dessas realidades em seus processos de transformação.

Nesse sentido, consideramos a experiência de recepção da obra, a fim de observar como a proposta comunicacional do autor desenvolve o tema em questão. Percebemos que as fotografias nos conduzem por um caminho aparentemente previsível, mas que, a partir de um dado momento, tomam um rumo capaz de abalar o imaginário acerca dos ciganos. É o que ocorre, após a primeira sequência de imagens centrada no cotidiano da vida cigana nos acampamentos, quando se inserem as primeiras fotografias de grupos ciganos circulando nas ruas pavimentadas da área urbana.

Acreditamos que causem mais impacto as imagens das famílias ciganas assentadas, posando para a câmera em suas casas de alvenaria. Retrato de um cenário social contemporâneo, essas fotografias, a nosso ver, contribuem em boa medida para a desconstrução do pensamento equivocadamente acerca do nomadismo cigano.

No entanto, acreditamos que, devido a sua subjetividade, essa questão reivindica análises mais profundas que escapem de uma abordagem reducionista. Evidenciamos aqui as ponderações da pesquisadora Florencia Ferrari (2011) sobre o fato de que um possível processo de sedentarização dos ciganos não significa a perda de sua cultura (Ibid., p. 11). Para ela, as fotografias exibidas em *Ciganos* (2011) enfatizam a complexidade do problema:

Uma casa para o *gadje* “sedentário” não é o mesmo que uma casa para um cigano. As apropriações espaciais da alvenaria subvertem qualquer lógica sedentária. Recria-se dentro da casa uma espacialidade similar à da barraca: aberta, despojada, com organização similar, em geral com poucos móveis, e um amontoado de sacos, caixas, tecidos, tapetes, lonas, papéis, baús. Não se trata portanto de classificar os ciganos como nômades ou sedentários, e sim descrever como vivenciam o espaço, que uso fazem da casa ou da barraca. A improvisação e a provisoriedade dão uma pista: os ciganos não criam raízes como nós. Quando um parente morre ou quando ocorre um assassinato – a lógica da vingança é um traço forte da socialidade calom – é preciso partir. (FERRARI, F., 2011, p. 11-12).

Figura 43 – “Casa com jeito de barraca”

Fonte: Ferrari (2011a, p. 59)

De fato, ao registrar o exterior e o interior das construções habitadas pelos ciganos na Bahia, o fotógrafo traz à tona alguns dos princípios que regem uma visão cigana de espacialidade dos ambientes e a forma como o organizam. Na fotografia que mostra uma cigana mais velha e um homem mais jovem reunidos em uma construção de alvenaria aparentemente inacabada (Figura 43), é possível constatar alguns aspectos mencionados pela pesquisadora. Além dos móveis improvisados, no canto direito do ambiente há um baú com tecidos. Entretanto, o que nos chama a atenção de imediato é a amplitude do espaço, onde a falta de portas e janelas favorece uma analogia imediata com o ambiente de uma barraca.

Figura 44 – “Os valores na organização de uma casa cigana”

Fonte: Ferrari (2011a, p. 145)

Uma outra imagem (Figura 44) nos permite identificar um ambiente organizado, onde se destacam as panelas brilhando sobre as prateleiras, denotando o valor da aparência em um mundo dividido em “puro e impuro”. Esses valores se aplicam às questões da moral que regem o corpo e também o local onde os ciganos habitam. Portanto, como o interior da barraca ou da casa é considerado puro, deve estar sempre limpo (FERRARI, F., 2011, p. 10).

Em seu texto etnográfico-visual, o autor é sensível a essa perspectiva de ambiguidades. Por isso, se mantém aberto ao diálogo entre as diferentes realidades do território cigano na pós-modernidade, que ainda se constitui de não-lugares, mas que se abre para a experimentação da relação com o lugar. Esse vínculo, entretanto, parece se estabelecer através de um acordo tácito, de sempre se levar em conta as circunstâncias, pois, de maneira geral, é possível dizer que, para os ciganos, “por mais estável que seja viver numa casa, é sempre possível de uma dia para o outro embrulhar tudo e partir; é como se o mundo todo coubesse num baú.” (FERRARI, F., 2011, p. 10).

Considerando que a reflexão que provocamos tem o propósito de compreender como os ciganos pensam sua dinâmica espacial, é essencial reproduzir um dos depoimentos de ciganos reunidos por Rogério Ferrari em sua obra, que refletem sobre a questão, como este, anônimo:

Viajei a Bahia inteira em lombo de burro, vendendo e trocando animal. Viajar de um lado para o outro era sofrido mas também era bom; uma vida sem portas e janelas. Dentro de uma casa eu endoio um pouco. Sinto dor nas costas. As mulheres antes pariam no meio do mato, no meio das cobras, debaixo de chuva. Nós sofria, era dureza, mas tinha um lado bonito. O céu era o nosso teto. Agora não, cigano mudou, tá em casa, anda de carro. Mas nós não muda não, está no sangue. (apud FERRARI, 2011a, p. 193).

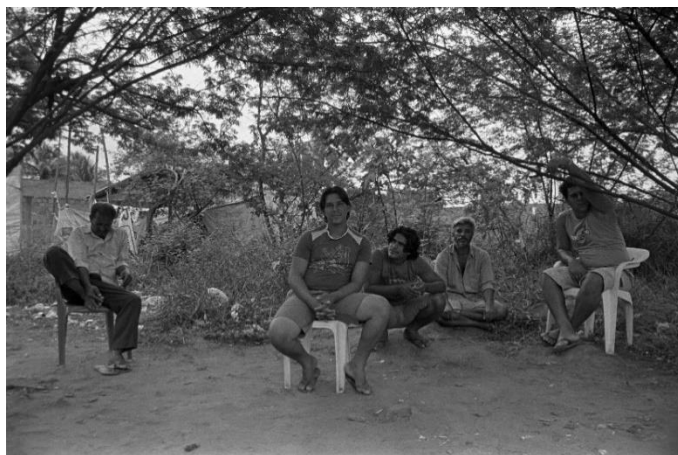
Relação com o tempo

A narrativa visual de *Ciganos* (2011) revela diferentes aspectos da socialidade dos seus retratados. São cenas nas quais os personagens quase sempre são encontrados reunidos, ora em um ajuntamento de homens, ora de mulheres, senão em grupos mistos com pessoas de diferentes faixas etárias. Nos parece claro o consenso do convívio e da partilha de atividades, como cuidar dos afazeres domésticos e das crianças ou de simplesmente desfrutar da companhia do outro.

Nos registros de Rogério Ferrari acerca dessa rotina compartilhada percebemos alusões à forma particular de como os grupos retratados parecem vivenciar o tempo. Evidentemente que, se o tempo perpassa a nossa existência, tudo o que fazemos remete a essa relação. Contudo, o

que nos interessa aqui é observar o que revelam as fotografias do volume em recorte acerca do modo como os ciganos retratados usufruem do tempo em suas relações sociais.

Figura 45 – “Grupo de ciganos sentados sob árvores”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 57)

Nos chama a atenção, nessa narrativa, a ausência de referências à representação do trabalho, tal como praticado na sociedade não cigana. As raras cenas que relacionam atividades produtoras mostram ciganos na lida com os animais: um grupo dominando um boi e uma dupla de senhores selando um cavalo; em outras, vemos mulheres cuidando dos filhos e das tarefas do lar: lavando a louça, cozinhando, carregando lenha. À exceção dessas poucas imagens, o conjunto de total fotografias documenta o cotidiano em áreas comuns ou privadas, marcado por encontros, reuniões, celebrações e ainda por registros de ciganos e ciganas usufruindo do tempo aparentemente para descansar.

A realidade apresentada nos registros de Ferrari aponta para uma dinâmica social na qual se esclarece um modo particular de lidar com o tempo. Todavia, considerando a subjetividade do tema, por certo que seria uma atitude irrefletida precipitar conclusões a respeito. Será que um grupo de ciganos reunidos sob a sombra de uma árvore (Figura 45), pode levar a conclusão de que estão “matando o tempo”? Ou que sua ociosidade preconiza a ausência de uma jornada de trabalho? É preciso admitir que essas deduções tendem a passar pelo imaginário em torno da representação e do estereótipo. Dessa forma, parece óbvio que, numa recepção não cigana, a interpretação das imagens passe, invariavelmente, por sua própria concepção de vivenciar o tempo, e também pela falta de clareza dessas relações entre os ciganos. Sendo assim, possíveis análises sem uma base de conhecimento não passariam de meras conjecturas. Nesse sentido, é importante a ressalva de que o projeto de comunicação elaborado por Ferrari, que articula as linguagens icônica e escrita, contribui para a compreensão dos temas que buscamos focar.

Para uma apreensão deste aspecto do modo de vida cigano é preciso considerar o sentido da palavra “ociosidade” para o cigano e o não cigano. Em sua análise do acervo apresentado, Florencia Ferrari (2011) toma nota das fotos que representam pessoas “sem fazer nada”, em ambientes internos e externos aos acampamentos, e faz menção a uma concepção de tempo que parece “suspenso”, e de “uma vida permeada de horas livres, avessa à ideia de jornada de trabalho”, contrastando com as sociedades cujas rotinas se referenciam na “exploração do trabalho” (Id., Ibid., p. 9). Essa forma peculiar de vivenciar o tempo, de desfrutar do “ócio” e as relações informais de trabalho, é um aspecto da ciganidade observado também entre os grupos que povoavam as cidades mineiras no século XIX, quando no cotidiano cigano havia

contatos informais para os negócios, visitas a familiares ou a doentes, e eventualmente festas. Ao contrário da população laboriosa (os trabalhadores autônomos ou assalariados de então, e ainda hoje), os ciganos não tinham suas tarefas mensuradas e realizadas de forma cíclica e rotineira; não estavam sobre a égide do relógio, não consideravam precisamente a duração dos dias e das noites, desconheciam ou faziam questão de ignorar o tempo abstrato e linear, uniformemente dividido. (TEIXEIRA, 2008, p. 70).

Cabe sublinhar que, já naquela época, essa era uma relação não assimilada pelos não ciganos. De acordo com Teixeira, a forma de os ciganos disporem do tempo incomodava a elite, que via a ociosidade como um “patrimônio e privilégio” exclusivo. Para as classes dominantes, ao desfrutarem do ócio, os ciganos “serviam de mau exemplo aos homens laboriosos, e constituíam uma dissonância ao trinômio trabalho / ordem / progresso.” (2008, p. 70).

Figura 46 – “Negócios em praça pública”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 81)

Distinto do modelo das “sociedades da abundância”, que atrela o trabalho à uma jornada com o tempo necessário à garantia do sustento (SAHLINS apud FERRARI, F., 2011, p. 9-10), o modo no qual se desenvolvem as atividades produtivas dos ciganos é caracterizado pela informalidade. Os negócios podem se desenvolver através da troca e/ou venda de mercadorias – carros, cavalos, ouro e celulares são algumas possibilidades – e, ainda, por meio do “empréstimo de dinheiro a juro”, como tipifica Florencia Ferrari (2011, p. 9). De fato, Rogério Ferrari observa que muitas negociações ocorrem em espaços públicos, uma vez que alguns ciganos “fazem das praças nas cidades do interior um escritório”, onde desenvolvem um talento inato, como acreditam: “*Nós já nascemos formados em matemática*”, diz um dos relatos citados pelo autor (FERRARI, 2011a, p. 194). Quanto às mulheres, a prática de atividades na esfera pública se relaciona à quiromancia (predição da sorte através da leitura das linhas das mãos).

Os registros do fotógrafo não são literais, mas enunciam representações dessas atividades. A cena onde vemos ciganos reunidos, aparentemente conversando, sob a sombra de uma árvore em um local público (Figura 46), pode sugerir que ali ocorre uma reunião de negócios informal, tal como a que foi mencionada. Do mesmo modo, as fotos que mostram grupos de ciganas nas ruas das cidades podem aventar o intento daquelas mulheres em ler a sorte dos não ciganos.

É preciso frisar que, embora estereotipados como defensores do ócio, pela sociedade não cigana, o povo cigano não é avesso ao labor. Tanto que o nome de diferentes grupos provenientes da Europa Oriental se relacionam a suas ocupações profissionais, tendo originado dos ofícios praticados por ciganos na época marcada pela escravidão no território onde atualmente se localiza a Romênia (GUIMARAIS, 2012, p. 5). Podemos citar como exemplo os Kalderash (caldeireiros), uma das famílias do grupo Rom do Brasil, estes conhecidos como “tacheiros”, por serem habilidosos em “forjar tachos de metal.” (FERRARI, F., 2010, p. 14).

No livro de Rodrigo Corrêa Teixeira, *História dos ciganos no Brasil* (2008) encontramos referências a ciganos como “trabalhadores honestos”, exercendo “as mais diversas profissões” (2008, p. 26). Um dos relatos relaciona ciganos do século XVIII dedicados ao “trabalho dos metais: eram caldeireiros, ferreiros, latoeiros e ourives [...]”. (MORAES FILHO apud TEIXEIRA, 2008, p. 26). À época do Brasil Império, são mencionadas ocupações como comerciantes de animais (TEIXEIRA, 2008, p. 52), de escravos (Ibid., p. 56) e outras mercadorias – de joias a quinquilharias (p. 51). O autor faz alusões ainda à prática da quiromancia (p. 55), bem como à longa tradição dos ciganos saltimbancos, que teve origem antes mesmo de sua chegada à Europa (Id., Ibid., p. 53).

Confrontam-se, de um lado, a lógica da sociedade não cigana, que preconiza a dedicação ao trabalho o tempo que for necessário, deixando os momentos restantes para o lazer e o convívio com os familiares e amigos; de outro, a concepção dos ciganos, que propõem outra maneira de desfrutar o tempo: “Para um cigano, a ideia de uma pessoa sair de casa de manhã cedo, deixar seus filhos na escola ou com alguém que tome conta, e passar o dia trabalhando para outra pessoa num emprego, sem nenhum parente por perto, para receber uma salário que muitas vezes julgam irrisório, é algo incompreensível.” (FERRARI, F., 2011, p. 10).

Há ainda um último aspecto da relação dos ciganos com o tempo que é preciso pôr em relevo: o enaltecimento do tempo presente. Para a pesquisadora Florencia Ferrari, essa valorização “se dá em detrimento de um passado, que preferem silenciar, e de um futuro, que parecem desdenhar.” (Id., Ibid., p. 10). Nos parece relevante sublinhar o compartilhamento do momento presente com os parentes. Muitas imagens do volume revelam essa inclinação do povo cigano de compartilhar suas experiências. Atento a este traço da identidade cigana, Rogério Ferrari, documenta realidades de diferentes grupos que evidenciam esse aspecto. Em algumas cenas, eles dançam juntos, em outras bebem, caminham, trabalham, conversam e brincam. Entre essas, são igualmente marcantes as que registram a força da presença do núcleo familiar ou “parentes”, mesmo na ausência de uma atividade.

Universo masculino e universo feminino

Em *Ciganos* (2011), a representação do homem e da mulher – incluindo-se aí os elementos que compõem esses universos – é bem definida. No âmbito do acervo em exposição, o feminino e o masculino surgem em situações que os distingue, segundo alguns enunciados da cultura e da moral que regem os grupos. A despeito das variações de um grupo para outro – algumas muito sutis, a exemplo do “corte do vestido” das mulheres e do “uso do pente no cabelo” (FERRARI, 2011a, p. 194) – podemos considerar que uma noção básica orienta o pensamento cigano: a delimitação do mundo em puro e impuro.

A pesquisadora Florencia Ferrari, que em sua tese de doutorado, *O mundo passa, uma etnografia dos Calon e suas relações com os brasileiros* (2010), estuda amplamente essa concepção, afirma que o mundo cigano se diferencia do mundo não cigano pela noção de “vergonha”, um valor moral que “organiza as ideias de puro/impuro, sujo/limpo, ancoradas no corpo feminino” (2010, p. 1).

Encontramos alusões a esse conteúdo também no livro de Rodrigo Corrêa Teixeira (2008) e na tese de Marcos Guimarães (2012). Contudo, considerando a subjetividade do tema,

optamos pela síntese de Florencia Ferrari, no texto que prefacia *Ciganos* (2011): “O interior do corpo é visto como puro e o exterior, impuro; o alto ventre feminino é puro, e o baixo ventre (o sangue menstrual e a parte de baixo do corpo), impuro; o interior da barraca é puro, o exterior, impuro” (FERRARI, F., 2011, p. 10). Acrescentamos ainda que, seguindo essa lógica, as meninas na idade púbere passam a usar necessariamente saias e vestidos (LAO apud FERRARI, F., 2010, p. 52).

Considerando a contribuição desse conhecimento para o nosso estudo da obra de Rogério Ferrari, concordamos com a pesquisadora de que essas premissas são facilitadoras da compreensão acerca de alguns aspectos da moral feminina cigana, como, por exemplo, a forma de as mulheres se vestirem, com o colo nu e as pernas cobertas por saias sempre longas (FERRARI, F., 2011, p. 10). De fato, o acesso a tais informações possibilita, por outro lado, o entendimento de que as fotografias que trazem meninas ciganas vestindo shorts e bermudas remetem a uma ideia de pureza.

Por certo, que a maneira de as ciganas se vestirem se constitui em um traço identitário estético que as diferencia e que, ao mesmo tempo, intriga os não ciganos. Podemos imaginar ainda o quanto impactam negativamente as roupas femininas que deixam as pernas à mostra, usadas pelas *gajins*; ou mesmo as calças, que apesar de cobri-las, evidenciando os quadris. Daí a “aversão” dos ciganos às “escolhas estéticas das ‘brasileiras’” (Idem).

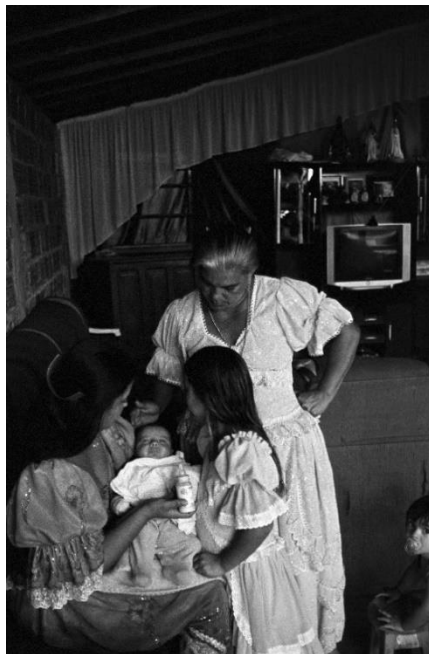
Ao explorar esse tema e sua complexidade inerente, Florencia Ferrari enfatiza que a distinção entre os não ciganos e os Calon por ela pesquisados se relaciona intimamente com a questão de gênero. Para a pesquisadora, “o controle do corpo feminino aparece como grande divisor entre as duas moralidades, a *gadje* e a calon. É por meio de uma performance corporal feminina adequada que se constrói o *ethos* calon.” (Ibid., p. 40).

A representação do feminino em *Ciganos* (2011) é dominante no conjunto de fotografias. As cenas que representam mulheres correspondem à cerca de 30% do acervo apresentado. Consideramos aqui as fotos nas quais as ciganas aparecem com crianças e também as menções de gênero indiretas, como as imagens que exibem, por exemplo, saias penduradas no varal. Como vimos, a saia longa, mais do que uma peça de vestuário, é um dos objetos relacionados à simbologia da moral cigana.

Contudo, são as citações diretas ao feminino que constam em boa parte dos registros de Rogério Ferrari. Em sua narrativa, as mulheres aparecem desempenhando atividades a elas destinadas no contexto de uma “estrutura familiar patriarcal”, a exemplo do “preparo dos alimentos” (TEIXEIRA, 2008, p. 68). Na esfera privada, são elas que se encarregam das tarefas

domésticas, como a organização da casa/barraca – que deve estar sempre limpa e arrumada para demonstrar sua “vergonha” –, bem como o cuidado com os filhos.

Figura 47 – “Universo feminino em diferentes gerações”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 95)

Tomemos essa fotografia (Figura 47), para nós um emblema do tema agora posto em relevo, pois reúne, em torno do bebê, três gerações do feminino do núcleo familiar representado. A mulher aparece em primeiro plano, como a figura daquela que possibilita a continuidade da família. Em um sentido mais amplo, a imagem da criança, no centro, aponta para uma possibilidade de preservação da identidade e da cultura cigana.

Figura 48 – “Ciganas em uma de suas representações tradicionais”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 143)

Se considerarmos que os valores morais da mulher cigana se estabelecem a partir de sua “vergonha” – isto é, no respeito para com o seu corpo, sua casa e sua família, além da consciência dos locais onde pode circular (FERRARI, F., 2011, p. 11) – podemos afirmar que há correlações com esses princípios no universo feminino de *Ciganos*. A tradução estética literal é a vestimenta das mulheres retratadas. No conjunto de fotografias, todas as personagens estão caracterizadas (Figura 48). Ou seja, as mulheres que povoam o universo feminino cigano vestem-se com saias ou vestidos longos, com diferentes variações de estilo, com recortes, rendas, apliques, babados e outros adereços que lhe conferem graça e singularidade.

Figura 49 – “Um casal Calon”

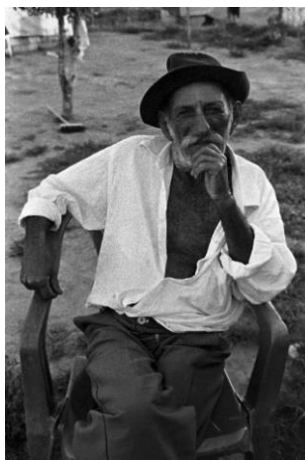


Fonte: Ferrari (2011a, p. 43)

Se a estética cigana pode ser tomada como referencial identitário feminino, o mesmo não se aplica à figura do homem calon. Basta que tomemos a fotografia de um casal Calon para ilustrar essa argumentação (Figura 49). Trata-se de uma convenção que vem atravessando os séculos. Teixeira (2008) menciona pranchas de Debret datadas de 1823, nas quais se veem ciganos vestindo-se como outros homens não ciganos. Segundo o autor, como sua identificação poderia não favorecer os negócios, eles teriam passado a usar essa “estratégia de ocultação da identidade” (TEIXEIRA, 2008, p. 67). Não podemos afirmar se seus argumentos se mantêm, mas é fato que não se vê ciganos caracterizados, tal como o fazem as calins.

Desse modo, em atenção apenas a esse aspecto, a observação de muitas fotografias que integram a documentação visual do livro de Rogério Ferrari não nos permite concluir que sejam ciganos os personagens que surgem desvinculados do seu universo simbólico. Ainda que entre alguns grupos de Calon determinados objetos sejam representativos, como botas e chapéus (FERRARI, F., 2011, p. 10), consideramos que não parece simples uma identificação imediata.

Figura 50 – “Postura de um Calon”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 183)

Tomemos como exemplo esta fotografia (Figura 50). Não pensamos que seja possível afirmar com certeza que aqui se trate de um cigano. No entanto, a despeito de uma representação simbólica explícita, algo se faz cigano nessa imagem, o que nos leva a concordar com Florencia Ferrari (2011, p. 11), quando afirma que uma “postura Calon” identifica os personagens masculinos registrados pela câmera de Rogério Ferrari. Essa atitude está presente na maioria dos registros do fotógrafo, por meio da expressão de ciganos de diferentes faixas etárias, dos meninos aos idosos, como se fosse um valor apreendido desde a infância. Essa maneira afirmativa da identidade cigana se evidencia sobretudo através da linguagem corporal dos personagens retratados no acervo em estudo, como veremos ainda neste capítulo.

Se para as calins, as questões de gênero são regidas por princípios morais ancorados na consciência de seus deveres, para os calons, “ser homem calon é atuar como homem ‘direito’, ‘respeitoso’, ‘forte’; é ser ‘esperto’, ‘ter sorte’, ‘ser conversado’, ‘ter vergonha’; é saber negociar com os *gadjes*, levar vantagem numa transação, é controlar moralmente a sua mulher, e ter uma família perto de si” (FERRARI, F., 2011, p. 11). Nesse sentido, para a pesquisadora, configura-se uma “rede de relações de parentesco”, na qual homens e mulheres *se fazem* (grifo nosso) calons e calins por meio da prática de “ações” em conformidade com os deveres e a moralidade Calon.

No livro de Rogério Ferrari, a expressão do masculino é traduzida em imagens que representam diferentes situações reveladas no cotidiano dos personagens. Em algumas cenas eles estão entre parentes, ostentando o porte respeitoso de chefe de família; em outras, podem estar negociando com *gajons*; senão, lidando com animais, bebendo, jogando cartas. Há ainda registros de calons desvinculados de um grupo e de uma atividade, mas sem deixar de esboçar

uma dignidade Calon. É interessante observar como nessas imagens se estabelecem os limites de uma relação dos ciganos com o mundo *gadje*, representado em primeira instância pelo fotógrafo e sua câmera, e, de forma indireta, pelo espectador no nível de recepção da obra.

Em *Ciganos* (2011) alguns aspectos dos universos feminino e masculino dos grupos retratados se evidenciam mais que outros. Tais distinções evidenciam a preocupação do autor quanto a integridade de transmissão desses conteúdos, denotando a valorização das relações implícitas tanto no processo de criação, como de recepção da obra.

3.3 FOTOGRAFIA QUE “PEGA PELA MÃO”

3.3.1 Argumento e método de interpretação

Se admitimos que fotografias precisam ser interpretadas, como afirmam autores como Kossoy (2009), Soulages (2010) e Dubois (2013), reconhecemos um potencial subjetivo capaz de nos provocar, de fazer pensar. Nesse sentido, concordamos com François Soulages, que considera os desafios filosóficos, existenciais, estéticos e epistemológicos da fotografia, fundamentais para nos permitir “interrogar não só a fotografia e a arte, mas também as relações dos homens com o mundo, com as representações e consigo mesmos” (2010, p. 14).

Desse modo, vislumbrando as potencialidades reflexivas dos conteúdos que constituem o acervo de *Ciganos* (2011), nos propomos a fazer uma leitura de suas fotografias. Temos um duplo objetivo: de um lado, reunir outros dados para uma melhor compreensão do nosso objeto de estudo a partir dos principais temas que emergem na narrativa do livro; e, de outro, por meio dessas amostras, observar mais atentamente a obra de Ferrari como espaço de fricção documento/arte.

Pretendemos fazer esse estudo a partir de recortes do tema central – ou “assunto” –, pois observamos que, na abordagem do autor acerca dos ciganos do interior baiano, alguns subtemas emergem com mais força na narrativa. É o que acontece quando a simbologia que remete à rubrica identitária dos Calon fica no foco da câmera, revelando traços de sua presença; ou quando se alternam as imagens de contraste entre o acampamento e a cidade, a barraca e a casa. O mesmo ocorre com as cenas ritualísticas que apresentam aspectos particulares da socialidade cigana, desveladas em suas danças e celebrações de casamento. Todo o discurso imagético de *Ciganos* é centrado no corpo, pois é o outro que dá sentido à poética sensível do autor, reveladora de uma gestualidade farta que pontua a narrativa. Dos rostos desse “outro” irrompem

os olhares desconcertantes que se colocam diante da câmera e que constituem materialidade para a nossa pesquisa. Dessa forma, organizamos nosso estudo com base nos seguintes subtemas: *O corpo, O olhar, Valores calons, Os rituais, O cotidiano*.

Percebemos que esses subtemas revelam-se, ao longo da narrativa, através de imagens carregadas de uma linguagem simbólica singular e potencialmente produtora de sentidos. Eis o porquê de se sobressaírem do conjunto. Consideramos que com suas qualidades inerentes, esses temas secundários parecem se aproximar do que Ferrari compreende como “ciganos”. Contudo, é preciso ressaltar que não temos a pretensão de elaborar uma síntese, pois que ao longo do nosso estudo compreendemos que o *ethos* cigano escapa a uma tradução simplificada, plana ou singularizada.

Contudo, podemos dizer que nesses subtemas está enraizado o conceito de “resistência”, fio condutor de toda a obra de Ferrari. Os ciganos representados nessas imagens resistem com o corpo e com o olhar que reage, enfrenta e desafia; com a perpetuação dos rituais que mantém viva sua (s) identidade (s); e com a manutenção de uma relação ambígua e particular de vivenciar a espacialidade. Finalmente, entendemos que a ideia de resistir, nesse contexto, pode ser traduzida ainda pelos valores que emerge simbolicamente dessa representação.

Optamos por fazer uma seleção de imagens para trabalhar dentro dos parâmetros de cada recorte, pois avaliamos que analisar a totalidade das fotos que compõem o acervo do livro iria comprometer a conclusão desta dissertação. Desse modo, tomaremos dez fotografias como amostra de representação, sendo duas para cada enunciado. As fotografias serão analisadas segundo o método interpretativo, com base nos critérios que estabelecemos a seguir:

A) **Descrição do enunciado** – Nesse nível consta a descrição do motivo fotográfico, observando o plano em que se encontram os personagens, como se dá a abordagem do fotógrafo, quais os pontos de interesse e de atração da imagem. Desse modo, a análise ocorre em um nível subjetivo.

B) **Estrutura da imagem** – Aqui cabe analisar a imagem quanto aos elementos que correspondem a sua composição, isto é, a “organização visível do material plástico da imagem” (AUMONT, 2002, p. 270). Trata de observar a distribuição dos elementos da imagem, bem como das formas, planos, textura, luz, contraste, perspectiva, enquadramento.

C) **Fricção documento/arte** – Nesse nível de análise vamos observar o estatuto prevalente na imagem, se o estético sobre o documental; se, ao contrário, o caráter de registro se sobrepõe à expressão artística da imagem; ou, ainda, se há um equilíbrio entre ambos.

Por meio da interpretação, portanto, procuramos criar novas possibilidades para pensar a imagem no contexto documental criado por Ferrari para retratar os grupos ciganos encontrados

na Bahia. Para isso, contaremos com um referencial teórico centrado na “leitura” das fotografias proposta por Alberto Manguel em seu ensaio *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2001), no qual defende que cada imagem tem uma história para contar e que é possível interpretá-las, isto é, traduzi-las em palavras. Para a compreensão dos valores plásticos contidos na estrutura da imagem, nos basearemos nos estudos de Aumont (2002). Alguns conceitos de Barthes (2012) e Soulages (2010) também poderão contribuir para o nosso estudo.

É preciso ressaltar que a nossa proposta não é oferecer uma leitura fechada, conclusiva; mas, ao contrário, propomos um diálogo com a obra de Ferrari, pois que esta permanece aberta a novas interpretações – seja no nível de recepção ou de pesquisa. Estamos aqui, portanto, concordando com o historiador de arte Michael Baxandell (apud MANGUEL, 2001, p. 29) quando afirma que, mesmo numa leitura crítica, “não explicamos as imagens”, mas “explicamos comentários a respeito de imagens”. Essas apreciações críticas dão origem a outras novas, de modo que, “cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor”, ressalta Manguel (2001, p. 31-32). Dessa forma, a leitura que fazemos de uma obra, por ser a mais recente, é como se fosse a primeira (Id., Ibid., p. 32).

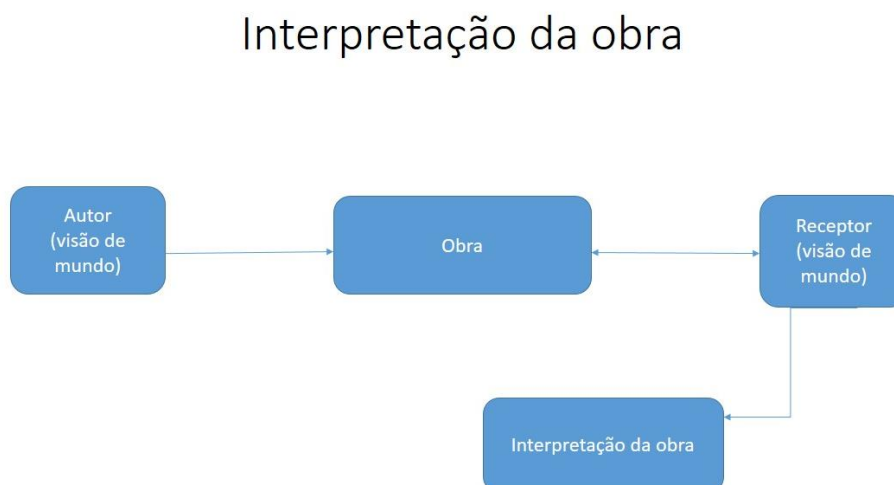
Está claro que trata-se de um gesto carregado de particularidades. Se o fotógrafo cria a partir de seu próprio “filtro cultural”, *imprimindo* (grifo nosso) na imagem sua visão de mundo, sua cultura e ideologia (KOSSOY, 2009, p. 42), pensamos que assim também ocorre com os que se dedicam a interpretá-la – e o fazem, é preciso ressaltar, enquanto espectadores.

Desse modo, diz Manguel, “aquilo que vemos em um quadro” – ou em uma fotografia – pode variar de acordo com “a pessoa que somos e conforme aquilo que aprendemos” (2001, p. 90). Isso equivale dizer que, interpretamos uma obra – seja pintura, escultura, literatura, fotografia – a partir de nossa formação acadêmica e moral, e do nosso repertório cultural, ideológico, filosófico etc., isto é, daquilo que constitui o nosso arcabouço identitário e a nossa vivência. Por isso, o autor sublinha que, ao contemplar uma obra, nós, fruidores, a apreciamos “traduzida nos termos da nossa própria experiência”, pois, “só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos” (MANGUEL, 2001, p. 27).

O que defende este autor é que nós, espectadores, podemos ler imagens: “O código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir [...]” (2001, p. 32-33). E se, de fato, estamos vivendo numa era imagética, a cada dia nós, fruidores comuns (não treinados e especializados), terminamos por fazer nossa própria interpretação dos *outdoors* que habitam as cidades, das fotos que vemos

na mídia impressa ou que se sucedem em profusão quando navegamos na internet. E o fazemos segundo o nosso próprio repertório de conhecimento, como no esquema a seguir (Figura 51):

Figura 51 – Etapas do processo de interpretação da obra



Fonte: dados de pesquisa

Mas o que nos intriga é o fato de que, nesse universo *grandiloquente* visual impregnado de experiências do olhar e das relações que estabelece, algumas imagens nos sensibilizam mais que outras – assim como alguns artistas nos dizem mais que outros. Roland Barthes parte de sua experiência como observador para chegar a um dos principais conceitos de *A câmara clara* (2012). Ele considera que só as fotografias que nos “ferem” têm o que chama de *punctum*, algo essencialmente singular ao olhar do espectador. Barthes também considera que é “em função” de seu “saber” e de sua “cultura” que o espectador (ou *Spectator*, para nos remeter aos conceitos barthesianos) se interessa por uma fotografia. Esse é um dos “elementos” que mobilizam sua percepção, e o qual ele chama de *studium*, para designar um “interesse vago” (BARTHES, 2012, p. 33). O outro elemento é o *punctum*, aquele que “parte da cena, como uma flecha” e é capaz de ferir o fruidor (2012, p. 31). Considerando que o *Spectator* barthesiano “somos todos nós”, contempladores das imagens publicadas nos livros e jornais ou reunidas nos álbuns e coleções (Id., Ibid., p. 17), acreditamos que esses conceitos também podem contribuir para a nossa proposta de leitura de imagens.

O que distingue as fotografias de *Ciganos* (2011) que tomamos para análise no conjunto apresentado por Ferrari neste volume? São as que, dentro de suas respectivas categorias, vão além do *studium* barthesiano? Ou, dito de uma maneira mais direta: são as que nos pungem? Se são potencialmente produtoras de sentidos, nos propomos a investigar como percebemos sua

pulsação, sua extensão sensível; se são capazes de contar histórias, nos testaremos perante sua eloquência. É nesse nível da experiência que nos colocamos.

Ao falar sobre a centralidade do olhar nesse experimento, vem à tona ainda o pensamento de Flusser (1985). Autor de uma obra original, que aprofundou a crítica à questão da imagem técnica – não só a fotografia, mas a partir desta –, Flusser afirma que todas as imagens são simbólicas e se originam na capacidade de imaginar, ou seja, “de fazer e decifrar imagens” (1985, p. 7), a partir da abstração e reconstituição de dimensões dos fenômenos. Para ele, no deciframento de imagens é preciso ir além do significado superficial da imagem encontrado na superfície, captado por “um golpe de vista”. O aprofundamento do significado se dá quando o observador passa a escanear a superfície, seguindo não só a estrutura da imagem, como seus próprios impulsos.

Nessa práxis, o olhar estabelece relações temporais entre os elementos que compõem a imagem, tendendo a contemplar várias vezes objetos já vistos, que vão se tornando centrais, “portadores preferenciais do significado” (FLUSSER, 1985, p 7). O teórico considera que “o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” (Idem). Diferente do tempo linear, esse tempo circular, que ele chama de “tempo de magia”, corresponde ao período contínuo em que o olhar circula sobre uma foto e vai estabelecendo relações significativas.

Em tais considerações encontraremos caminhos para compreender o universo imagético dos ciganos representados nesse volume. Manguel observa que ao ler imagens, nós “atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa” (2001, p. 27), pois que, explicitamente, do ponto de vista formal, “as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço” (Id., Ibid., p. 24). O que diz o autor é que, a despeito do tempo que dispomos para contemplar uma imagem, ela “existe no espaço que ocupa” (p. 25). As narrativas são construídas a qualquer tempo em decidimos contar o que vemos. E, quando assim o fazemos, “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita ou inesgotável” (MANGUEL, 2001, p. 27).

Tal premissa contribui para o entendimento do processo de interpretação de uma obra. Ao proceder na leitura de imagens, criamos uma narrativa com base em nossos valores, cultura e visão de mundo, podendo reinterpretá-las em outro tempo, acrescentando novos elementos, pois concordamos com Bauman quando afirma que a cultura “é o inimigo natural da alienação” (2012, p. 301). Assim, no tempo de cada narrativa, a dialética de novas conexões se estabelece.

Manguel (2001) percebe nessa teia de diálogos possíveis uma correlação com o conceito de Museu Imaginário, de André Malraux, que se funda justamente na correspondência entre

obras, e que se organiza mentalmente reunindo um “precioso patrimônio de obras reproduzidas” (MANGUEL, 2001, p. 28). Partilhamos, portanto, do seguinte pensamento do autor:

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. (MANGUEL, 2001, p. 28).

Contudo, antes de partir para a leitura das fotografias apresentadas por Ferrari no volume que aqui nos propomos a estudar, voltaremos o nosso olhar e a nossa percepção para a própria narrativa de *Ciganos* (2011), a fim de observar, de uma perspectiva mais geral, sua construção, bem como os aspectos evidenciados em sua estruturação. Dessa maneira, partiremos de uma visão macro para uma compreensão das partes que, a nosso ver, movimentam o fluxo daquilo que narra o autor.

3.3.2 A narrativa

A narrativa de *Ciganos* (2011) sugere o próprio movimento de Rogério Ferrari pelos caminhos que percorreu para compor sua obra. Ao avançar nas páginas do volume, percebemos que se insinua uma proposta de compartilhamento com a experiência do autor em seu itinerário pelas terras da Bahia povoadas por ciganos. A sucessão de imagens que evocam diferentes atmosferas, o corte dos cenários, a diversidade de personagens que entram e saem de cena, se encarregam de suscitar uma ideia de contínuo deslocamento.

Ao embarcar nessa viagem, nós, espectadores, somos convidados a seguir o fluxo que se apresenta: chegar e novamente partir para uma nova cena. A narrativa agrega sentido na imagem de cada “pouso”³³, com a singularidade dos acampamentos; nas ruas, praças e outros espaços por onde circulam os Calon encontrados na Bahia, bem como no interior de suas casas e barracas. Ora a câmera foca nos elementos simbólicos que *falam* da presença dos ciganos; ora coloca, frente a frente com o espectador, os personagens com seus olhares desconcertantes, que interrogam, envolvem e ofuscam (Figura 52).

³³ Nome dado pelos Calon a um terreno para acampar, tal como esclarece a pesquisadora Florencia Ferrari (2010, p. 9).

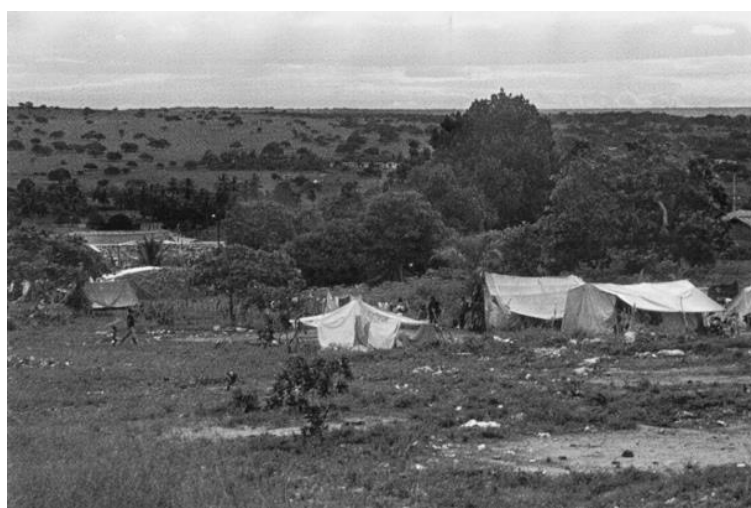
Figura 52 – “Olhares que que interrogam, envolvem, ofuscam”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 107)

O autor traça um roteiro etno-fotográfico no circuito que abarca os 40 municípios mapeados, tomando imagens simbólicas como ponto de partida e de chegada dessa representação. A narrativa começa e termina em não-lugares, marcando o tom de ambiguidade na relação dos ciganos com a apropriação do território. Se inicia com uma representação dos ciganos traduzidos nas silhuetas quase imperceptíveis que surgem no entorno de um acampamento, visto ao longe (Figura 53). A câmera é mediadora de um “olhar viajante (do etnólogo)”, definido por Cardoso (1989) como aquele que se exercita nas viagens, quando “os olhos arrebatam todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de ‘olhar bem’” (Ibid., p. 358). Percebemos que o olhar do fotógrafo está comprometido com uma proposta de aproximação.

Figura 53 – “Acampamento cigano”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 15)

Esse olhar que se inicia contemplando o silêncio insondável do acampamento de uma perspectiva mais distanciada, segue buscando um contato com os sujeitos. As cenas seguintes revelam uma modulação gradual do olhar à primeira vista deslocado – pois que as viagens são “sempre experiências de estranhamento”, como nos lembra Cardoso (1989, p. 359). Os personagens passam ao primeiro plano – ainda que em fotos não posadas – e a câmera que esgueirava-se entre brechas, vãos e fendas, faz a passagem de uma visão do exterior para o interior, projetando-nos para dentro das barracas, casas e quintais, dando-nos a observar aspectos da socialidade Calon: as mulheres em seus afazeres domésticos, os homens nas rodas de negócios na cidade, crianças brincando. Revelam-se, enfim, as “aglomerações e dispersões” que caracterizam o cotidiano de um acampamento cigano (FERRARI, F., 2011, p. 9).

Não se trata, pois, de compreender o movimento da câmera ao longo da narrativa como resultado de simples voyeurismo, mas da construção de uma relação complexa. Considerando que o acervo apresentado remete ao registro de uma diversidade de agrupamentos Calons encontrados no interior baiano, podemos conjecturar acerca da dialética dessas relações entre o fotógrafo e os personagens aqui retratados, num movimento contínuo de aproximação com os ciganos em trânsito e com os assentados nas cidades. Se consideramos ainda que nesse fluxo entram em jogo aspectos culturais e morais divergentes que precisam ser negociados, podemos mensurar o quão desafiante parece ser a tessitura dessas relações entre o fotógrafo e seus retratados. As imagens feitas no interior das barracas e casas provocam essas reflexões.

De qualquer modo, há que se ressaltar a sensível determinação do autor de transitar no limite de dois mundos, o cigano e o não-cigano. No decorrer da narrativa, essa sensibilidade contribui para que se evidenciam ainda outros atributos da vida cigana, como suas relações de parentesco e os contrapontos bem marcados dos universos feminino e masculino.

É importante ressaltar que a narrativa de *Ciganos* não segue uma linearidade rigorosa, tal como as que se definiram no modelo documental clássico, determinadas a contar uma história seguindo uma sequência de fatos. Embora ocorra de o autor narrar um tema através de tomadas sequenciais, observamos também uma tendência às rupturas marcadas por uma imagem de corte. É o que acontece com a série de fotografias que remetem aos processos rituais ciganos (danças e celebrações de casamento), após a qual irrompe um cenário despovoado, que se incumbe de nos desconectar de um contexto para nos transportar para as próximas cenas. Nessa função, a imagem revestida de aparente neutralidade se encarrega de nos reconduzir à viagem, pois que essa nos parece ser a proposta na qual se desdobra a narrativa.

De outra maneira, Ferrari nos surpreende com fragmentações. Desviando-se de uma perspectiva reta, ele subverte proposições conclusivas: o que parecia ter-se esgotado pode ser retomado de maneira diferente, em uma nova conjuntura, traduzindo outras inquietações. Assim ocorre quando a narrativa iniciada em não-lugares muda seu foco para cenários urbanos, retomando depois a perspectiva dos acampamentos. A alternância se insinua como recurso reflexivo sobre questões que regem a relação livre dos ciganos com o território.

Nossos argumentos se coadunam com o pensamento de Florencia Ferrari, de que a obra oferece uma “descrição visual complexa” da vida cigana. Como o fotógrafo é sensível ao fato de que não é possível dizer quem são os ciganos em uma única imagem – pois são “incapturáveis” (FERRARI, F., 2011, p. 7) –, seu trabalho consiste num desdobramento sensível dessas realidades (Ibid., p. 7-8). Essa compreensão nos guia no deslocamento entre as imagens que revelam o “olhar viajante” – aquele que ao invés de descansar “sobre o plano amplo e espriado” do horizonte, preferiu perscrutar suas “diferenças e vazios” (CARDOSO, 1989, p. 358). Assim, nos deparamos com a fotografia que encerra a narrativa (Figura 57): um cigano ao lado de uma linha férrea que se perde no horizonte, emblema da visão de mundo dos ciganos que ainda escapa, e muito intriga, os não ciganos.

3.3.3 Leitura das imagens

O corpo

Figura 54: “Calin correndo na chuva”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 133)

A) Descrição do enunciado – Uma cigana corre sob a chuva, em tempo aberto. Embora esteja em segundo plano, sua figura se sobressai em contraste com os demais elementos da cena: o muro de concreto; a vegetação ao fundo; o chão de terra já inundado; a haste escura e as gotas de chuva que caem em primeiro plano. O ponto de atração da imagem provém da delicadeza do movimento sinuoso do corpo da jovem mulher que parece flutuar sobre a água empoçada. Não é uma imagem posada, mas um flagrante de poesia, que tem seu cerne no corpo. Como na pintura renascentista de Alberti, o corpo aqui é uma representação que “destila uma polissemia de sentidos”, revelando-se, ao mesmo tempo, “ético e estético” (MATESCO, 2009, p. 27). De fato, a despeito do contorno sensual da figura feminina aqui representada, a calin que aparece na imagem está vestida dentro dos padrões da moralidade dos Calon, demonstrando sua “vergonha”. Desse modo, trata-se de uma construção plástica capaz de suscitar reflexões acerca dos valores do feminino aqui enunciados.

B) Estrutura da imagem – Nesta fotografia podemos observar uma série de aspectos que contribuem para a organização de sua visualidade plástica. O que vemos é uma cena bem enquadrada com uma composição harmoniosa. Há linhas e formas geométricas (traçadas pelo muro, pelo poste e pelo guarda-chuva); e orgânicas (determinadas pelo corpo feminino e pelo traçado das palmeiras). A haste, em primeiro plano, se encarrega de dividir a cena em dois lados, sendo o esquerdo o de maior peso por reter a imagem da calin. A mesma figura é valorizada por uma sobreposição de elementos nessa composição perfeitamente enquadrada: o contraste (do vestido e do guarda-chuva, em um tom muito mais claro em relação aos demais tons de cinza e preto); e o movimento, determinado pelo balanço do corpo e do drapeado do vestido. O movimento é o elemento que se destaca na composição da imagem, pois que se expande na cena numa reação à agitação das gotas de chuva. A textura da água também contribui para valorizar esse elemento. Trata-se, portanto, de uma imagem estruturada a partir de um expressivo rebuscamento estético.

C) Fricção documento/arte – Como vimos, o projeto documental de Ferrari vem se consolidando em uma base de expressão artística latente. Nesta imagem, o aspecto estético prevalece sobre o documental. Na realidade do documento, a calin correndo sob a chuva é um recorte poético de um assunto fotográfico de reconhecida densidade cultural, social e política. Nesse registro, o fotógrafo opta por falar dos ciganos com leveza. Utiliza-se de recursos plásticos, como vimos, para compor uma cena capaz de produzir sentidos e transgredir a temporalidade da imagem: a jovem calin dos nossos tempos não se assemelha a uma dama do século XIX? Em síntese, trata-se de uma imagem contemplativa, devido a seu apuro estético e

técnico, mas, ao mesmo tempo, capaz de suscitar conteúdos relacionados às questões da ciganidade, como a aparência e suas relações essenciais com o universo feminino dos Calon.

Figura 55 – “Mãos sobre o ventre”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 151)

A) **Descrição do enunciado** – O corpo de uma cigana se projeta em primeiro plano na imagem. O ponto de atração está nas mãos envelhecidas da mulher. A mensagem dessa fotografia se organiza no enquadramento, determinado por cortes precisos na área compreendida entre o busto e as pernas, acima dos joelhos. O foco é o baixo ventre feminino, centro da moralidade Calon, balizada pela noção de pureza/impureza. À frente desse corpo fragmentado, as mãos da calin, cruzadas sobre a parte inferior do ventre, remetem a uma atitude de guarda ou proteção de sua “vergonha”. Para ser uma calin, é necessário, antes de mais nada, honrar esse princípio. Na imagem, essa atitude é duplamente representada, pois o vestido, mesmo simples, cobre o ventre e as pernas. Do lado esquerdo da imagem, percebemos uma figura masculina. Embora em segundo plano e à sombra, esse corpo visto pela metade impõe sua presença nessa narrativa, tal qual a afirmação de um sistema patriarcal onde se fundam os princípios dessa moral sustentada no corpo da mulher. Eis uma imagem emblemática, pois se incumbe de registrar o cerne da moralidade Calon, que termina por definir uma marca de sua identidade.

B) **Estrutura da imagem** – O enquadramento define a imagem também do ponto de vista de sua plasticidade: o corte que seleciona a mensagem da foto tem a dupla função de emoldurá-la formalmente. Notamos que o corpo masculino é marcado horizontal e verticalmente por essas linhas de corte. Outro elemento de domínio plástico nessa imagem é o contraste, que aqui contribui para demarcar o limite entre os universos feminino e masculino dos Calon, definindo o foco da ação no jogo de luz e sombra. É importante ressaltar que, apesar das linhas geométricas que demarcam o recorte da cena, a imagem se compõe de formas orgânicas e por

texturas marcantes, onde se sobressaem as dobras do vestido e os sulcos e veias que marcam de uma maneira dramática as mãos da velha calin.

C) **Fricção documento/arte** – Esta fotografia revela de uma forma clara o pensamento do autor sobre o “documental”, pois que o registro deve estar aberto às construções estéticas e poéticas. Desse modo, a imagem forte e sua mensagem substancial se constituem a partir de um olhar que modula precisão e serenidade. A potência dramática da cena vem à tona através de escolhas sensíveis do fotógrafo, que cria a realidade do documento articulando recursos estéticos essenciais nesta composição, como luz, contraste e enquadramento. A foto reflete o que diz Manguel: “Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local de representação” (2001, p. 291). Nesta fotografia, a abordagem do fotógrafo cria o espaço do drama representado e enfatiza o lugar dos atores que produzem significado à cena. É, portanto, por esse viés que aqui se dá a tensão documento/arte.

O olhar

Figura 56 – “Olhos que falam”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 33)

A) **Descrição do enunciado** – O retrato de dois homens e seu olhar cigano. A imagem clara, direta, contundente, se concentra no que Canevacci (2001) chama de “*visus*” ou “visual do primeiro plano”, o “rosto”, “paisagem” da comunicação visual (Ibid., p. 144). O significado de *visus* pode ser apreendido no fato de que, nessa era da cultura visual, a linguagem corporal torna-se, em essência, “a linguagem do rosto” (2001, p. 131). Nesta fotografia, a subjetividade

contida no rosto como “expressão da alma” (Ibid., p. 129), nos intriga duplamente: são dois personagens, cada um ocupando um plano da cena. A mensagem do rosto está polarizada no olhar desafiador que ambos sustentam diante da câmera. Quem é o protagonista da cena? Que olhar nos desestabiliza mais? Estamos agora a perscrutar a natureza do desafio lançado por cada olhar: sob o efeito desfocado no rosto do cigano mais jovem, em primeiro plano, percebemos a natureza da força; por outro lado, na expressão do calon mais maduro, em segundo plano, nos deparamos com o olhar que “coisifica”. Supomos que é desse olhar provocador que falam os ciganólogos. Teixeira (2008, p. 67) alude ao olhar calon que constrange os não ciganos para que não o devolvam. Florencia Ferrari (2011, p. 12), comenta a postura dos Calon diante da câmera, sustentando “uma ‘ideia’ de cigano para a foto”: “Parece que esse olhar se aprende desde criança e se exercita a vida toda” (Idem). De fato, no livro que se constitui nosso objeto de pesquisa, há vários registros de meninos ciganos com o mesmo olhar desafiador. Contudo, nenhuma outra fotografia deste acervo é mais representativa do *ethos* Calon, o que, também a nosso ver, a justifica como a imagem de capa de *Ciganos* (2011).

B) Estrutura da imagem – A imagem se organiza a partir da disposição do motivo fotográfico nos dois planos principais. Com esta estruturação, a composição tende a buscar a harmonização de seus elementos. Se neste contexto o “*visus*” é o lugar da mensagem na imagem – como propõe Canevacci (2001) –, é preciso ressaltar a função decisiva da iluminação na composição. Aqui, a modulação da luz é essencial para que cada personagem, a seu turno, assuma a centralidade da cena. Neste jogo tenso, o fotógrafo teve como grande desafio suavizar uma imagem forte sem embotar sua potência. Esta é a função do efeito desfocado no rosto do personagem no primeiro plano da imagem. Seu olhar hipnótico teve que sair de foco, não apenas para não ofuscar o olhar penetrante do personagem no segundo plano, mas também para tornar-se elemento facilitador de sua contemplação pelo fruidor.

C) Fricção documento/arte – Esta fotografia envolve um nível significativo de tensão em todos os seus aspectos – criativo, técnico e comunicacional. Da mesma maneira, a fricção documento/arte é aferida em alta conta, pois, nesta imagem, tanto o caráter de registro como sua expressão artística, se impõem e desafiam. A foto é uma representação subjetiva e pungente da questão de identidade dos ciganos: os personagens retratados *falam*, através do olhar, o que é ser Calon. Por meio da realidade do documento, o fotógrafo nos possibilita olhar nos olhos da alteridade aqui representada, objetivo maior do projeto *Ciganos* (2011). Contudo, decide criar uma maneira plástica para tratar o tema. Assim, buscando um ponto de equilíbrio entre o estético e o documental, desloca a densidade filosófica da questão identitária dos ciganos para uma plataforma de instigante experiência sensorial.

Figura 57 – “Sem começo nem fim”

Fonte: Ferrari (2011a, p. 187)

A) Descrição do enunciado – Nesta fotografia vemos um cigano em primeiro plano, e, à frente, uma linha férrea que se alonga até esvanecer-se. Diante dele – e diante de nós – há um caminho sem começo nem fim. Com o olhar, o calon esboça sutilmente um sorriso provocador: será que um *gadje*, que se pensa enraizado em um lugar – o “lugar antropológico” de Augé (2005) –, ousaria se projetar nessa aventura sem coordenadas geográficas? Nos perguntamos: seria possível partir sem abalar nossas referências identitárias? Esta imagem é deveras emblemática, pois nos interroga acerca de um dos aspectos da visão de mundo dos ciganos que mais nos intriga: sua relação livre com o lugar, a qual pressupõe deslocamentos com autonomia; o não confinamento em um território; e a contínua transgressão de fronteiras. A imagem propõe um confronto reflexivo que gravita em torno da dicotomia entre o pensamento cigano e não cigano. No sorriso de canto de olho deste calon transparece o sentimento dos ciganos em relação aos *gadjes*, pois sabemos que “ser esperto” é uma das ações que definem e distinguem um Calon. Na expressão do homem aqui retratado, a esperteza é traduzida em um tom que desafia a nossa compreensão da alteridade.

B) Estrutura da imagem – O que nos surpreende nesta fotografia é, sem dúvida, a forma como o fotógrafo cria para produzir sentidos. A perspectiva exagerada da linha férrea, obtida a partir da imagem desfocada – para Aumont, um “efeito” que produz expressividade (2002, p. 288) – é um dos principais elementos desta composição. O outro, sem dúvida, é o enquadramento. As opções de corte da cena resultam em uma moldura que situa o cigano no canto esquerdo e inferior da superfície da imagem, de modo que a estrada-de-ferro se posicione diante dele, sugerindo um caminho ao sujeito da cena e também ao espectador. Compreendendo a criação como Salles (2007, p. 76), ou seja, como um processo resultante de um todo coeso que funde forma e conteúdo, ressaltamos que esta imagem não alcançaria seu poder de expressão sem a mensagem que subjaz no olhar do personagem.

C) **Fricção documento/arte** – Como reagimos a esta fotografia que nos estimula intelectualmente, ao tempo em que nos provoca no plano da emoção? O fotógrafo cria articulando diálogos possíveis da fotografia, pois a compreende em sua capacidade de traduzir narrativas para além do mundo visível. Desse modo, a realidade deste documento fotográfico contém elementos plásticos capazes de nos acessar enquanto seres sensíveis, e, assim, de nos instigar a participar como atores do enredo que se desenrola na imagem. Podemos dizer que as questões postas pelo registro estão presentes em sua plasticidade. Através da articulação desses diferentes níveis e elementos de expressão se dá a aproximação entre documento e arte.

Valores calons

Figura 58 – “Retrato da ciganidade”



Fotógrafo: Ferrari (2011a, p. 39)

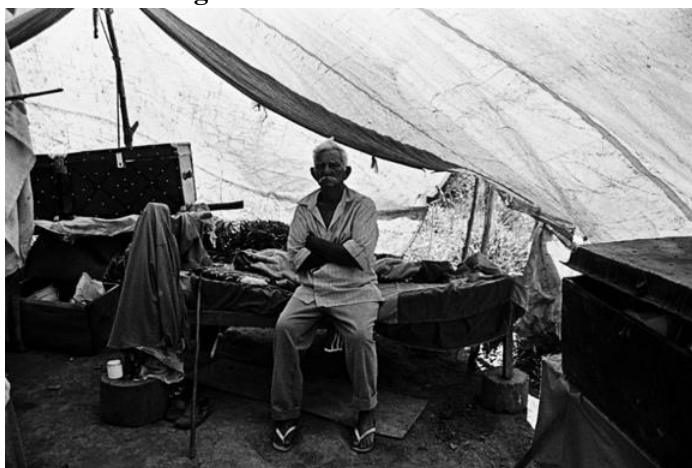
A) **Descrição do enunciado** – Vemos aqui o retrato de uma cigana. A calin que posa para a câmera traz marcas na pele e carrega no corpo alguns elementos simbólicos que remetem à sua ciganidade. São traços que se revelam e se insinuam sob o foco da luz. Há os que se constroem e se pronunciam na pele; e outros que se encarregam de compor uma ideia do feminino segundo os valores calons: o vestido e os acessórios – o pente no cabelo e as grossas correntes que caem sobre o colo da mulher. Para o nosso olhar não cigano, por meio dessa aparência a personagem retratada se faz “cigana” – ainda que carregando os estereótipos que podemos atribuir a uma ideia de “cigano”. Contudo, para os Calon há valores agregados a essa imagem que fogem a uma mera representação, pois que a aparência deve ser a expressão da “vergonha”. Essa noção

nos guia numa percepção mais embasada acerca do tom de seriedade no semblante da mulher. Assim deve se comportar uma calin casada diante de um estranho (FERRARI, F., 2010, p. 120). Na fotografia, esses valores calons estão iluminados. Nossos olhos tendem a circular a partir dos claros que expõem o conteúdo dramático da imagem retido na expressão da cigana. Os sulcos que se pronunciam sobre sua testa, colo e braço, denunciam não só a passagem do tempo do corpo, como do tempo que sua ciganidade leva para nesse corpo afirmar-se.

B) Estrutura da imagem – Há que se ressaltar sobretudo o trabalho da luz. O fotógrafo prima por uma composição que se define na consciência do claro-escuro. É a iluminação cênica que dramatiza a imagem, que revela seus pontos de expressão e conduz o nosso olhar por suas formas orgânicas e pelas texturas que se pronunciam nas pregas e bordados do vestido, bem como nas correntes e nos sulcos que se ramificam na pele. Assim, podemos observar que os elementos da imagem se distribuem sobre o corpo que ali está: um busto à meia-luz. O enquadramento vertical se encarrega de enfatizar o motivo fotográfico. Nessa composição se sobressai o primeiro plano, que, segundo Canevacci (2001) tem papel enfático na cultura visual, pois a tomada fisionômica exalta uma correspondência entre os sentimentos e os traços do rosto: “O que vai na alma está impresso, “marcado” no código facial” (Ibid., p. 132).

C) Fricção documento/arte – Nesta imagem a interseção documento/arte se impõe a partir de um apelo estético acentuado, definido por sua composição de rebuscada teatralidade. Não se pode afirmar, entretanto, que o caráter de registro fica no segundo plano da expressão artística da imagem, uma vez que o enunciado da estética feminina é essencialmente documental. Ao compor esse retrato de uma calin do interior da Bahia, o fotógrafo sintetiza numa imagem a retórica simbólica da mulher cigana retirada de um contexto real. É desta maneira que aqui documento e arte se friccionam e se harmonizam.

Figura 59 – “Atitude Calon”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 29)

A) **Descrição do enunciado** – Nesta imagem, nosso olhar é atraído de imediato pela figura circunspecta do velho calon sentado à beira da cama. O semblante fechado, os braços cruzados sobre o peito, como que fechando o corpo, parecem impor limites a uma aproximação. Seria uma reação à presença de um *gajon* – o fotógrafo? Sendo o interior da barraca um lugar “puro” para os ciganos, há regras de circulação: mesmo que se mantenham abertas, “só os parentes do mesmo núcleo familiar podem circular” livremente entre as barracas (FERRARI, F., 2010, p. 24). Com base nesses acordos éticos, é provável que seja uma foto consentida, mas feita de uma certa distância (talvez da “porta” da barraca). A pose do personagem denota uma atitude revestida de valores que distinguem um homem Calon como “forte”, “respeitoso” e “esperto” (FERRARI, F., 2011, p. 11). Por meio da postura é possível afirmar-se cigano diante da câmera e, assim, delimitar a fronteira entre o mundo puro cigano e mundo impuro dos *gadjes*. Sob a lona revelam-se ainda aspectos de sua forma de pensar o mundo: a relação de transitoriedade com o lugar, representada pelas grandes arcas e pela própria barraca que serve de cenário para a cena. O fotógrafo cria uma atmosfera de silêncio para traduzir essas percepções.

B) **Estrutura da imagem** – A poesia da composição desta fotografia está na luz e em seus efeitos. A iluminação natural que incide no interior da barraca gera tanto o efeito de transparência, como os contrastes que se revelam no jogo claro-escuro da fotografia. O fotógrafo explora esse recurso criando uma atmosfera suave, que ameniza tanto o tom grave do velho calon, como o acúmulo de objetos na barraca. Dessa forma, a imagem pode ser traduzida por ambientes que se dividem por tons: o mais escuro, na parte inferior da cena, onde se concentram os objetos; e o outro, mais claro, que se distribui do alto, a partir do último plano. No cenário de alternâncias e antagonismos, é a figura do personagem com suas vestes claras, cabelo e bigode brancos que reflete a luz no interior da barraca, como numa referência visual à pureza, um dos valores mais caros da ciganidade. Dessa forma, através de sua expressão estética estão representados elementos da narrativa que estão além do mundo visível.

C) **Fricção documento/arte** – Se é fato que a fotografia nos possibilita contemplar territórios privados, é por meio dessa linguagem que adentramos o ambiente reservado de uma barraca cigana. O registro aqui assume sua reflexão fundamental. Por meio desta fotografia, o autor compartilha sua experiência. A realidade do documento pode ser traduzida não como curiosidade antropológica, mas como um meio de nos transportar para o território da alteridade. Esse é o propósito de Ferrari ao nos apresentar o modo de vida dos Calon. Nesta imagem, o

autor mostra que é possível fazê-lo com leveza, criando meios plásticos de diálogo, a fim de que documento e arte se aproximem espontaneamente.

Os rituais

Figura 60 – “Dança cigana”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 119)

A) **Descrição do enunciado** – Nesta fotografia vemos duas ciganas abraçadas. O foco da imagem é direto na tradução do seu enunciado. Tomando a posição dos braços e das mãos entrelaçadas presumimos que estão dançando. Embora estejam muito próximas, elas não se olham. No semblante há seriedade. A ação provavelmente se passa dentro de uma barraca em um acampamento cigano modesto, condição denunciada pela lona rota com buracos que deixam ver a luz externa e um copioso remendo ao centro. A tomada, feita de muito perto e de um patamar ligeiramente inferior, contribui para a ênfase do corpo na dança. Compreendemos a dança como rito cultivado pelos ciganos e inserido em sua vida comum nas celebrações recorrentes com diferentes motivações³⁴. Os corpos unidos de duas mulheres mais maduras remontam às questões de gênero e da moral Calon, pois essa proximidade numa dança seria prenúncio de “vergonha”, no caso de variações nessa parceria. É a distância adotada nesse contato que fala sobre o nível de relação³⁵. Tudo indica que o fotógrafo quis enfatizar a dança

³⁴ “Fazer festa, cantar e dançar são modos de motivar a calonidade por meio da emoção” (FERRARI, F., 2010, p. 249).

³⁵ Comentando a postura de “decência” dos ciganos na circunstância de um contato corporal na dança, Florência Ferrari afirma que “descolando o corpo do parceiro” eles encontram um modo de demonstrar “mais respeito” (2010, p. 235).

entre mulheres³⁶ como um traço comportamental dos Calon. De outro modo, a corpulência das personagens afirma a identidade encarnada e constituem uma representação estética das calins.

B) Estrutura da imagem – A força desta composição se concentra no volume dos elementos centrais que tomam todo o espaço limitado pela moldura. A verticalidade do enquadramento afirma a intenção do fotógrafo com relação à cena selecionada: embora as ciganas não estejam sós no salão, elas constituem o motivo fotográfico. Sobre as protagonistas recai a estruturação visível da imagem, particularmente a construção de uma perspectiva que avoluma o primeiro plano, dando ênfase às texturas. Se sobressaem as reentrâncias dos aviamentos que enfeitam os vestidos das personagens, bem como os adereços que adornam seus cabelos e a costura grosseira da lona da barraca. Mas é a rugosidade do braço da calin mais corpulenta que atrai de imediato o olhar – o ponto de atração, o *punctum*, se quisermos falar em termos barthesianos.

C) Fricção documento/arte – A retórica dessa fotografia se concentra em sua qualidade de registro. Na dança, enquanto rito de celebração entre os ciganos, revelam-se nuances comportamentais que esbarram nas questões de gênero e no pensamento da moralidade Calon. Embora nessa imagem o estatuto documental esteja mais enfatizado do que uma construção estética mais literal, percebemos que uma plasticidade se insinua na narrativa fotográfica, seja por meio de uma organização icônica equilibrada, seja através do enquadramento sensível que desencadeia suas reflexões essenciais. Desse modo, a intercessão documento/arte funciona como um dispositivo de refinamento das questões problematizadas por esta fotografia.

Figura 61 – “Casamento cigano”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 121)

³⁶ No livro de Rogério Ferrari encontramos outra referência, tendo como protagonistas duas ciganas jovens dançando; estão unidas pelas mãos mas mantêm uma distância corporal (2011a, p. 111).

A) **Descrição do enunciado** – Esta fotografia enuncia uma cena alegre de uma cerimônia de casamento, ritual valorizado e muito celebrado entre os ciganos. O registro foi feito no exato momento em que a noiva atira o buquê para o grupo de jovens calins posicionado do lado oposto da rua – na cena há também adolescentes, provavelmente não ciganas, pois não estão vestidas a caráter. A foto flagra o buquê, ao alto e quase no centro da imagem. E é o flagrante de sua trajetória no ar que se constitui em um principais pontos de atração da imagem. O outro é a noiva em sua expressão de felicidade iluminada pela luz natural. Também atraem o nosso olhar as mãos e os braços esticados das calins tentando alcançar o buquê. Na ação, são esses três pontos que desenham um triângulo imaginário através do qual se conectam a noiva, o buquê e as calins. O fotógrafo acompanha esse movimento e o revela na inquietude sensorial da imagem – podemos perceber gritos, risadas, a buzina do carro e outros sons da rua. Festa de casamento cigano costuma durar dias. É um acontecimento importante, porque geralmente ocorre entre parentes, pois, como diz a pesquisadora Miriam Guerra (2011), é “pelo casamento endógeno que a cultura se mantém”.

B) **Estrutura da imagem** – A fotografia se organiza por meio da harmonização dos elementos visíveis distribuídos na cena. Se traçarmos uma linha vertical exatamente no centro da imagem, veremos que um número maior de elementos se concentra do lado direito da foto, notadamente o buquê e a maioria das calins que disputam sua posse. Nesse quadrante também se adensam as nuvens no céu. No lado esquerdo da cena, fazem um contraponto ao volume concentrado no canto inferior do lado oposto, a noiva e seu expressivo vestido branco iluminado; as árvores frondosas e a dianteira do carro, nos últimos planos. Percebemos ainda as sombras que preenchem os espaços vazios na parte inferior e os fios da rede elétrica no canto superior. Neste cenário, a luz natural contribui para evidenciar o traçado geométrico das formas e linhas compostas pelos postes e fios de energia elétrica no campo superior da imagem.

C) **Fricção documento/arte** – A imagem é marcada pela sua sensorialidade e, como vimos, pela harmonia de uma composição que coloca em evidência importantes recursos de seu potencial de expressão artística. Por outro lado, se constitui em um registro documental significativo, dada a importância do casamento para os ciganos. Ao selecionar a cena e acionar o disparador, o autor cria uma realidade documental que representa esse ritual tão celebrado entre os Calon. Desse modo, participa de sua memória. Nesta fotografia, o documental é, a um só tempo, uma criação estética.

Figura 62 – “O acampamento visto de dentro”

Fonte: Ferrari (2011a, p. 21)

A) **Descrição do enunciado** – Esta fotografia, recorte de um instante no cotidiano de um acampamento cigano, é uma anotação etnográfica-visual significativa, pois remete, de imediato, à relação singular dos ciganos com o território e suas questões de espaço e mobilidade. Na cena, três ciganas – uma de pé e duas agachadas – se dedicam às tarefas do lar. Provavelmente cozinham, pois vemos uma panela fumegando sob uma trempe de madeira, entre outras dispostas no chão de terra. Um homem se aproxima, mas certamente não para se juntar à elas, uma vez que as ocupações femininas e masculinas são bem definidas entre os Calon. A cena é vista a partir de uma perspectiva subjetiva da câmera. Utilizando-se deste recurso, o fotógrafo propõe uma visão compartilhada: propõe ao espectador uma perspectiva de olhar a partir do cenário onde se passa a ação, concedendo-nos o privilégio de partícipes ocultos da cena. Reunidos do lado de fora, os personagens parecem entretidos em seus afazeres. A imagem não tem um ponto de atração, mas pontos difusos. Nosso olhar é cooptado por diferentes elementos, pois aqui vemos uma imagem cheia de significados, seja pela curiosidade antropológica, pela riqueza documental ou pela experiência estética que proporciona.

B) **Estrutura da imagem** – Esta fotografia se estrutura – e se deixa ler – em etapas; plano após plano, por entre os vãos de sua poética claro-escuro. A moldura vertical e a composição em

perspectiva³⁷ funcionam como uma janela, através da qual o espectador acessa a cena. Dessa maneira, o fotógrafo organiza uma estrutura visual que o permite criar um novo cenário dentro do cenário *real* onde se passa a ação. Nesse campo estão distribuídos os elementos que compõem a expressão de sua visualidade: a luz natural que focaliza a ação dos personagens; o contraste, que termina por estabelecer o limite entre o mundo cigano (claro) e o não-cigano, do espectador (sob a sombra da lona); o movimento no caminhar do cigano; a textura do chão de terra, da lona das barracas e dos vestidos das ciganas; bem como por seus traçados geométricos.

C) **Fricção documento/arte** – Esta é uma imagem de expressivo valor documental. Corresponde ao registro etnográfico-visual de uma cena cotidiana que remete ao modo de vida e à dinâmica cultural dos ciganos. Tal registro remete tanto a um aspecto do universo privado Calon, como aos diferentes modos de seus personagens se relacionarem com os lugares e não-lugares. Por outro lado, a imagem não se limita a sua densidade documental. A utilização da luz e do jogo de claros e escuros na construção da narrativa – assim como dos demais elementos artísticos e sensoriais que se revelam na composição – funciona como ponto de equilíbrio entre o estatuto estético e os valores documentais contidos na imagem.

Figura 63 – “Brincadeira de calins”



Fonte: Ferrari (2011a, p. 55)

A) **Descrição do enunciado** – Esta fotografia nos dá a conhecer um momento de ludicidade no cotidiano dos Calon. Vemos um grupo de ciganos reunidos em frente a uma casa. Meninas e

³⁷ Aumont define perspectiva como um “sistema centrado”, cujo centro mantém correspondência com a “posição do observador humano” (2002, p. 217).

moças brincam observadas de perto por um homem e uma criança. A câmera flagra o salto de uma calin sobre uma corda tensionada por duas adolescentes posicionadas em lados opostos. No mesmo instante, uma jovem cigana deixa o local, enquanto outro personagem é eclipsado pelo corpo em movimento da calin, no exato momento em que salta. Este registro, tomado aqui como anotação etno-visual, põe em relevo aspectos do modo de vida e da socialidade Calon, como a opção deste grupo pelo assentamento, indicada pela casa, que acompanha o enquadramento da cena. Nesta imagem, o tempo está em evidência. A foto recorta um instante do cotidiano cigano, do tempo compartilhado entre parentes. Outras diferenças se evidenciam nessa relação flexível com o tempo, em oposição ao modelo adotado pelos não ciganos condicionado a uma agenda de compromissos, pois a atividade lúdica reúne calins de diferentes faixas etárias. Na imagem, esses antagonismos entre os universos cigano e não cigano parecem demarcados pela corda utilizada na brincadeira. Do lado *gadje*, o fotógrafo busca uma aproximação e a câmera parece assumir a mediação de um diálogo.

B) Estrutura da imagem – A expressividade desta fotografia afirma-se a partir da subjetividade do autor. As formas se organizam, segundo sua interpretação acerca dessa linha que delimita as visões de mundo cigano e não cigano. A cena é enquadrada de modo que possa refletir essa compreensão. Partindo desse entendimento, o fotógrafo cria uma composição que valoriza o movimento, no salto da calin; e as linhas geométricas que se configuram em sentido horizontal (a corda, o passeio e os telhados das casas, e o fio da rede elétrica) e vertical (o poste de energia e as linhas arquitetônicas das casas). Esta criação sensível ainda às texturas – sobretudo do telhado e das saias das calins – é também capaz de produzir sentidos, ao despertar em nós, espectadores, a memória alegre das brincadeiras da infância, e o desejo de transpor o limite sugerido pela corda.

C) Fricção documento/arte – O diálogo travado entre o registro e a expressão artística desta fotografia é fluido, equilibrado e muito sutil. Percebemos essa tendência no enquadramento da cena, que revela, a um só tempo, o conteúdo – a mensagem do documento: a dicotomia entre o pensamento cigano e o não cigano – e a estrutura formal da imagem. No momento exato em que o disparador é acionado, a calin ultrapassa a linha (representada pela corda), definindo o seu lado. Há uma polarização de elementos representativos da ciganidade nos personagens, a partir da corda usada na brincadeira, até os últimos planos. Contudo, não deixam de ser emblemáticos os elementos que se distribuem no lado não cigano da cena: as sandálias, indicando uma ausência; e o montinho de sujeira na base central da imagem, que remete à visão de mundo dos ciganos, para quem os *gadjes* representam a impureza. Desta forma, o diálogo entre documento e arte encontra um ponto comum na imagem.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propomos a problematizar a interseção documento/arte no âmbito da fotografia documental tomando como objeto de aferição a obra *Ciganos* (2011), do fotógrafo e antropólogo Rogério Ferrari, partimos do pressuposto de que, ao possibilitar o trânsito e o diálogo entre diferentes propostas de trabalho, este gênero termina por particularizar tais fricções. Portanto, o que nos instigava era observar tais aproximações e/ou tensões num campo imagético de fortes convicções ideológicas e protagonismo, como o que se revela na obra do autor baiano.

Permitimo-nos guiar por nossas inquietações: como, na narrativa de Ferrari acerca dos ciganos na Bahia, se articulam informação/memória e expressão estética? Em que nível ocorre a relação entre o fotógrafo e seus personagens, e como busca se relacionar com o espectador? O que o fotógrafo vê através da câmera que nele habita (SARTRE apud MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 25), e de que forma cria para que a fotografia possa traduzir sensivelmente a densidade dos temas enfocados? Nos interessava, portanto, ir além da poética, pois nos provocava, sobretudo, a compreensão do gesto por trás da realidade do documento fotográfico.

É importante frisar, em nossas considerações, que pensamos a fotografia como registro de uma realidade criada pelo fotógrafo, na qual ele imprime sua visão de mundo, ideologia, e toda a carga sensível que dele emana naquele gesto criativo. Assim, podemos anotar que o fotógrafo age como “filtro cultural” (KOSSOY, 2002, 2007, 2009), e que o processo criativo não se resume ao “instante decisivo” de Cartier-Bresson, mas ocorre num devir que pode anteceder e/ou suceder o momento exato em que o disparador da câmera é acionado.

Para chegar ao cerne das questões propostas nesta dissertação, tivemos que percorrer caminhos históricos e conceituais, uma vez que os conteúdos levantados ao longo da pesquisa demandaram debates essenciais para a compreensão do nosso objeto de estudo: qual o status do documento fotográfico na contemporaneidade? O que torna uma fotografia expressiva? Quais os modos de representação da fotografia artística contemporânea? É possível afirmar que há fotografia com arte e fotografia sem arte e apontar características dessa dicotomia?

Tais indagações nos levaram a algumas constatações. Primeiro, que o diálogo entre a fotografia documental e a arte vem se redimensionando, como demonstramos nos primeiros capítulos desta dissertação. Observamos que o fotodocumentarismo passou a integrar os acervos artísticos de galerias e museus – assim como vem ganhando *status* de obra em publicações especializadas – devido a apresentação de propostas arrojadas de documentação

(de fatos, pessoas, lugares), bem como de projetos com leituras inovadoras do que se convencionou chamar de “documento fotográfico”.

Esse novo olhar dirigido à fotografia documental – pelo mercado, pelo público, artistas e fotógrafos – reflete as intensas e profundas transformações experimentadas pela fotografia, sobretudo a partir da década de 1970, que culminaram por levá-la a alcançar o patamar inédito de matéria da arte e a reconhecê-la como bem de consumo cultural. Vimos que as mudanças processadas em seus usos e em sua natureza impactaram em sua produção provocando uma reação importante no mercado de arte contemporâneo. De objeto útil desde sua invenção nos novecentos, a fotografia chegou ao século XXI em grandes formatos cobrindo as paredes das galerias de arte.

Decerto que uma mudança tão profunda, capaz de reavaliar os usos estritamente práticos da fotografia, sua forma de produção e circulação, bem como seus valores, nos levou a pensar o processo: como isso ocorreu? O que marcou a construção desse olhar sensível e diligente à imagem? A este debate, o pesquisador André Rouillé (2009) contribui com um ponto de vista em defesa do coroamento da fotografia como matéria artística ante a desvalorização do seu aspecto documental, a partir de uma sucessão de eventos – desde o declínio da fotorreportagem ante a ascensão da televisão, à roteirização da reportagem e a conversão de repórteres fotográficos em “fotógrafos-*voyeurs*” demandados pelo jornalismo de celebridade (2009, p. 148).

Assim, se o uso prático do dispositivo fotográfico passou a ser questionado, da nossa parte procuramos compreender o impacto demandado pelas novas tecnologias. Vimos que a passagem do universo analógico ao digital provocou debates acalorados em torno do processo de possível desvalorização da fotografia documental, pois a modelação da imagem diretamente no computador também confronta a crença na exatidão do registro fotográfico. A discussão considera a superação de um regime de verdade fundamentado na ideia da fotografia como testemunha, que marcou a fase hegemônica do fotojornalismo, entre a década de 1930 – quando se estruturou o modelo paradigmático da fotografia documental com os primeiros fotógrafos humanistas – e o início dos anos 1970, época das grandes coberturas de guerra pelos impressos de *mass media*.

Tendo como objeto de estudo uma obra fotográfica de base documental produzida em processo analógico como *Ciganos* (2011), decidimos nos deter na questão, pois nos deparamos com um contexto no qual os teóricos nos posicionam numa fase “pós-fotográfica” no mundo da imagem – a partir da inserção do processamento digital (MACHADO, 1993), que, de um lado debate uma “crise” da “fotografia-documento” (ROUILLÉ, 2009, 2010), e, de outro,

sustenta uma consequente abertura conceitual da fotografia (COTTON, 2013; FERNANDES JUNIOR, 2006; ROUILLÉ, 2009; SOULAGES, 2010).

Voltando a atenção para o documento fotográfico na contemporaneidade, a fim de conhecer os caminhos que se abrem e que colocam em relevo suas potencialidades, em meio a esse cenário de transformações e contínua fluidez (BAUMAN, 2005, 2012), percebemos que as inúmeras possibilidades que nos instigam a pensar a produção fotográfica contemporânea reconhecem a pluralidade deste universo, bem como a complexidade ontológica da fotografia, enquanto linguagem expressiva e produto cultural, e sua contribuição efetiva “para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas”, como acredita Fernandes Junior (2006, p. 11). Compreendemos que a fotografia documental, devido a sua capacidade de dialogar com diferentes áreas do conhecimento, situa-se num domínio sem contornos bem definidos, num entre-lugar que favorece as transgressões do gênero.

Nos deparamos, portanto, com um universo plural, no qual o registro fotográfico é operado por meio de diferentes abordagens – algumas se contrapondo ao modelo clássico; outras apresentando propostas de criar a realidade do documento fotográfico a partir de experimentações de suas técnicas tradicionais ou, ainda, de desvios do registro para a criação de obras-conceito. Observamos também uma tendência de artistas e fotógrafos estruturarem projetos arrojados com vistas à transformação do acervo em obra. Nesse fluxo, identificamos a série *Existências-Resistências*, de Rogério Ferrari, da qual tomamos como recorte o volume mais recente, *Ciganos* (2011).

Considerando as transformações em curso, dirigimos nossos questionamentos para a fotografia documental na contemporaneidade, a fim de observar alguns usos para além dos domínios do fotojornalismo em seus meios de circulação: como está sendo produzida e consumida esta fotografia voltada para usos práticos, como o registro de acontecimentos, pessoas e modos de vida? A partir dessa observação, nossa pretensão foi trazer algumas ilustrações para a nossa pesquisa demonstrando usos capazes de circular no universo da “notícia”, mas de, ao mesmo tempo, transgredi-lo, pois que são originalmente destinados ao consumo em outras áreas do conhecimento.

Para esta experimentação, procuramos acrescentar anotações com base em fatos e eventos da atualidade capturados no noticiário internacional, aos dados coletados no nosso espaço original de observação – produção acadêmica e literatura especializada –, a partir das nossas referências. Desse modo, foi possível verificar que esta fotografia considerada apenas por seus usos práticos e supostamente em “declínio”, continua a dialogar com áreas do conhecimento que a utilizam como recurso instrumental ou linguagem, a exemplo da história/memória, bem

como os campos da arte e do documentarismo, estes últimos a partir de releituras inclusive conceituais.

Consideramos esta observação importante, pois foi facilitadora da nossa percepção acerca do alcance do registro fotográfico (ou “documento”) nos dias atuais, na medida em que outras práticas avançam e novas tecnologias e modos de circulação da imagem se estabelecem rapidamente. Incluímos aqui as nossas reflexões sobre o registro analógico, diante de uma nova realidade da imagem manipulada diretamente no computador. Desse modo, sobretudo para os historiadores e pesquisadores da memória, que consideram as imagens como “documentos insubstituíveis” com um “potencial a ser explorado” (KOSSOY, 2009, p. 31-32), será que o registro fotográfico em modo analógico não tende a se valorizar justamente devido a sua natureza?

A nosso ver, esta ilustração favorece tanto o questionamento da imagem como a ideia de declínio da fotografia em seus usos práticos. Trata-se, sem dúvida, de uma reflexão que tende a ser ampliada, em futuras incursões nesse campo da pesquisa, pois que aqui, no âmbito da obra em estudo, já é possível vislumbrar caminhos: se vimos que Ferrari compreende a fotografia como atitude e como proposta reflexiva – uma provocação dirigida ao espectador – não estamos diante de um indicativo comportamental da fotografia de base documental como potencialmente transgressora de uma prática meramente utilitária? E, ainda, de que o próprio sentido de “utilidade” demanda questionamentos mais aprofundados no âmbito da fotografia?

Transitando com fluidez em espaços interseccionados – documento/arte, informação/contemplação – e propondo, ao mesmo tempo, reflexão e ação, a obra fotográfica de Ferrari dá ainda sua contribuição para a construção da memória cigana. Sublinhamos a importância que a obra assume nesta perspectiva, pois, através de sua interface documental, testemunha histórias vividas em um tempo preservado através do registro fotográfico. Do gesto e na poética de Ferrari se evidenciam os contornos dessa memória na qual o fotógrafo intervém num momento determinado. Desse modo, compreendemos que o acervo que constitui nosso objeto de trabalho, pode ser tomado como representação de fragmentos da memória dos ciganos na Bahia.

Esta fotografia que reconhecemos como documento e memória, portadora de um conteúdo de significativa densidade política, social e cultural, é, ao mesmo tempo, carregada de uma expressividade singular, capaz de provocar emoção no fruidor. Vimos que esse potencial expressivo se evidencia através de elementos qualitativos que o distinguem, como a subjetividade do autor, o estilo que ele imprime à obra e a relação que desenvolve com seus retratados, traços que identificamos no trabalho autoral de Ferrari.

Defendendo a ideia de uma fotografia documental aberta a novos caminhos propostos por uma liberdade criativa, o autor recorre à expressividade de forma consciente em seu trabalho, seja através de elementos estruturantes da imagem, como a luz, o enquadramento, as texturas e a forma; seja pela reivindicação de um protagonismo de seus retratados, fato que afirma o seu olhar subjetivo: apresentar o assunto segundo o ponto de vista de seus personagens. Assim, Ferrari imprime seu estilo, ou seja, sua maneira de abordar os assunto, de expressá-lo.

Apreendendo a expressão como abertura de novas propostas conceituais, buscamos leituras que nos levassem a compreender o que os teóricos querem dizer quando classificam uma obra como “fotografia artística” (COTTON, 2013) ou fruto da “arte-fotografia” (ROUILLE, 2009). Para isso, tivemos que tomar parte de um debate secular (e que parece não ter sido esgotado) sobre as controversas relações entre fotografia e arte – a ponto de o questionamento ser colocado em mão dupla: foi a fotografia que tornou-se artística ou a arte que “(tornou-se) fotográfica?” (DUBOIS, 2013, p. 251).

Diante do cenário de fascinante pluralismo que se abre à fotografia contemporânea nos indagamos se esta diversidade estética seria possível não fosse a polissemia inerente à fotografia. As trocas, as estreitas relações da fotografia com as diferentes correntes e gêneros artísticos, que nos surpreenderam em vários momentos históricos, continuam a provocar, não só os espectadores, mas sobretudo e de uma forma mais direta, os artistas, fotógrafos e pesquisadores. Há, de fato, limites entre esses territórios?

Podemos pensar que, se esses contornos por vezes nos parecem cada vez mais esvanecidos, é porque já foram transpostos muitas vezes – desde as criações artísticas “conceitualmente fotográficas” de Duchamp (DUBOIS, 2013), no início do século passado, aos experimentos contemporâneos de Sophie Calle com suas performances de arte-conceito orquestradas especialmente para a câmera. Contudo, vimos que diálogos tão eloquentes terminaram propondo estudos cada vez mais aprofundados buscando uma compreensão do lugar da fotografia nas propostas artísticas desde as vanguardas históricas.

Neste sentido, podemos dizer que a experiência cultural da fotografia vem sendo marcada por essas complexas relações com a arte, desenvolvendo-se numa trajetória na qual o seu lugar se redefine gradualmente, passando de *instrumento* a *matéria* da arte. Neste percurso, constatamos que a centralidade da fotografia no campo das artes vem se afirmando, tanto a partir do desenvolvimento dos estudos da visualidade numa perspectiva multidisciplinar; como pela busca dos profissionais por uma a formação acadêmica em artes direcionada para a pesquisa no campo da imagem e da fotografia. Essas ações vêm consolidando um mercado e um circuito de circulação da fotografia entre um público apreciador de arte.

No cenário contemporâneo, se o que vemos é a arte fotográfica em diferentes modos de representação ser reconhecida como suporte, então nos propomos a observar, neste contexto, a fotografia documental, a fim de averiguar se, nesse fluxo, há espaço para o gênero. Se acreditamos que é possível ao fotógrafo/artista indagar criticamente sobre a sociedade e a arte, voltamos nossa atenção para os espaços ocupados pela obra de investigação/documentação que se coloca, a um só tempo, “no cerne da arte contemporânea e no cerne da sociedade contemporânea” (SOULAGES, 2010, p. 233). Assim, nos deparamos com uma cena na qual, de fato, se estabelecem diferentes abordagens no campo do documentarismo, desde as que testam os limites da fotografia documental clássica, àquelas mais afinadas com o nosso objeto de pesquisa: registros visuais de grupos humanos impactados por fatores geopolíticos e/ou sociais. Vimos, com Cotton (2013), que esses temas – geralmente polarizados no debate sobre identidade – migraram para as galerias e para os livros de arte, caminhos que surgiram diante de escassos investimentos em projetos documentais na mídia.

Desse modo, apresentamos alguns projetos de fotografia com apuro estético focados em documentação, a fim de identificar possíveis pontos de afinidade com a obra de Ferrari. Observamos um discurso convergente com relação ao tratamento dos temas a partir de uma abordagem que prioriza uma relação construída com os personagens fotografados e o respeito a suas histórias, dando-lhes um lugar de protagonismo. Assinalamos alguns aspectos de correspondência encontrados em projetos desse campo da fotografia artística com a obra do fotógrafo baiano, observando temáticas focadas nas questões sociais; metodologias de trabalho que buscam uma aproximação com os retratados; e escolhas estéticas que se diferenciam, de acordo com os estilos dos artistas e fotógrafos, mas que encontram um ponto convergente na opção por elementos que valorizam o registro fotográfico. Ao cotejar a obra fotográfica de Ferrari com obras de abordagem documental reconhecidas no panorama da fotografia artística contemporânea, objetivamos observar a fricção documento/arte proposta nesta dissertação.

Procuramos, ainda, nos dedicar a outras inquietações que surgiram ao longo da pesquisa, como a divergência quanto ao que os autores consideram documental/artístico ou documental, no âmbito da fotografia artística. Não passamos por essa tensão sem enfrentar a questão sobre o que – ou quem – define se uma obra é artística. Consideramos trazer para o debate, as ideias de Soulages (2010) que tratam desta discussão no âmbito da recepção, apoiando o pensamento do pesquisador Jean-Claude Lemagny, para quem o espectador pode recepcionar uma fotografia sob uma perspectiva artística ou documental.

Pensamos que esta reflexão contribui para um exercício de auto-observação no espaço de recepção da obra de Ferrari, pois, de fato, enquanto espectadores, podemos usufruir de

liberdade para operar possíveis deslocamentos que vazam nos diálogos entre documento e arte. Contudo, estamos cientes de que as complexidades inerentes à fricção documento/arte não parecem se encaminhar para um esgotamento.

Na atual conjuntura, quando o mundo do pensamento vem sendo provocado pelas questões que envolvem o tema da diversidade, acreditamos que as dualidades e suas tensões intrínsecas precisam ser repensadas. Neste sentido, concordamos com Rouillé (2009, p. 340), que alude a um tempo no qual a cultura do “e” se insinua em resposta à cultura seletiva do “ou”.

Percebemos que tal pensamento encontra ressonância na obra em recorte nesta dissertação. O discurso de Ferrari é o da inclusão: documento e arte – tudo junto e com sentido. Ou apenas “fotografia”, para nos referir a sua forma de definir o seu trabalho. Compreendemos que a escolha por esse *status* – fotografia –, e não por esse ou aquele gênero, é o que permite a livre expressão de sua poética, enfatizando ora a condição de registro, ora o apuro estético, senão o valor documental como memória ou como material etno-fotográfico.

Essas ponderações salientam nosso esforço no sentido de compreender *Ciganos* (2011) e seu autor, um artista que se expressa num nível de sensível profundidade capaz de nos mobilizar. Compreendemos a fotografia de Ferrari como proposta de ação que ele compartilha com o espectador, através de sua obra; busca uma representação que se abre a uma interpretação. Propõe, assim, a ideia de um documental que o permite travar diálogos com a arte e a antropologia, bem como outras áreas do conhecimento.

O diálogo, em Ferrari, tende a se expandir em diferentes sentidos. Assim, entendemos que, para o autor, fotografar é um meio de estabelecer relações com seus retratados e também com os espectadores, a quem pretende comunicar os conteúdos fotografados. Nessa relação sensível que busca a “intercorporalidade” de que nos fala Merleau-Ponty, o fotógrafo foca sua câmera na força da alteridade, a fim de abordar temas suspensos, a exemplo do que orienta a obra tomada por nós como objeto de estudo: o que sabemos sobre os ciganos além do que vem sendo expressado num imaginário contaminado pelos estereótipos? Consideramos que, ao se imbuir do propósito de fotografar os ciganos na Bahia, o autor perseguiu a meta de abordar o tema com a seriedade que merece, ressaltando um lugar de resistência frente a estereotipação que marca esse povo desde a chegada dos primeiros Calons à Bahia, ainda no século XVI – bem como seus ancestrais, num histórico secular de perseguições, como procuramos enfocar nesta dissertação.

Nas 87 fotografias que apresentam cenas cotidianas de ciganos e ciganas de variadas faixas etárias que compõem diferentes grupos fotografados em 40 municípios da Bahia, entre 2010/2011, vemos traços dessa resistência, seja através de um *ethos* cigano no olhar – emblema

estético da obra –; ou por meio da preservação de princípios calons transmitidos de geração a geração, e que demarcam comportamentos singulares nos universos masculino e feminino. Ferrari nos dá a conhecer eventos de um mundo cigano que se encarregam de demonstrar aspectos comportamentais orientados por valores e por uma cosmovisão que os particulariza.

Assim, as imagens nos iniciam nesse meio onde seus personagens valorizam o tempo presente, a vida privada e as relações entre parentes; a liberdade na ocupação dos espaços; e a preservação dos princípios que regem o masculino e o feminino. Ciente de que não é possível apreender o conjunto, o autor nos permite apreciar aspectos fragmentados desse “mosaico étnico” (TEIXEIRA, 2008) e sua fascinante complexidade. De outro lado, a narrativa visual de *Ciganos* (2011), enquanto testemunha de eventos vivenciados pelos Calons na Bahia, também nos permite questionar mitos como o nomadismo cigano, e, de um ponto de vista mais subjetivo, nos confrontar face à alteridade.

Anotamos ainda que, em dados momentos, Ferrari opta por falar das experiências vividas com os ciganos de uma forma mais simbólica e subjetiva, sublinhando os valores que constituem a ciganidade. Desse modo, vai articulando documento e arte, antropologia e poesia. Tudo isso se traduz por meio de uma sensibilidade estética apurada, fazendo com que o autor transgrida o meramente documental e o essencialmente etnográfico.

Contudo, é importante frisar que a arte se insere nesta obra como forma de expressão de uma ideologia. O elemento estético é intrínseco ao trabalho documental; mas o autor não parte de uma preocupação de ordem estética. Seu objetivo é comunicar, buscando, para isso, formas sofisticadas de apresentar sua antropologia visual.

Por fim, é preciso enfatizar que optamos por Cultura e Arte como linha de pesquisa, por considerarmos que, se a arte propõe caminhos para a desconstrução de fronteiras, então, encontramos aqui um ponto de convergência com o gesto e a poética de Ferrari. Decerto que concordamos com Susan Sontag (2013, p. 27), quando afirma que uma fotografia não é capaz de marcar a opinião pública “a menos que exista um contexto apropriado de sentimentos e de atitude”. São estas qualidades que aqui representam a obra deste autor.

Embora tenhamos visto indicativos para sondar o lugar onde reside a força da imagem em Ferrari, postergamos a questão para uma futura investigação. Estamos cientes, no entanto, de que a obra deste autor tem potencial para dialogar com a política, a sociologia, a comunicação e a filosofia, entre outros campos do conhecimento, o que nos dá a convicção de que a pesquisa pode ser retomada por outros vieses.

Sobre a nossa experiência, é preciso dizer que essa narrativa visual aponta caminhos para uma maior compreensão de uma atitude de resistência. Vimos que o olhar do artista ocupa o

lugar do observador sensível, que reage à tragédia criando seu próprio símbolo de resistência: a publicação dos livros, suas “pedras de papel”, como ele mesmo diz, a fim de que permaneçam circulando entre novos fruidores.

Desse modo, é importante dizer que, assim como Rogério Ferrari, que se dispôs a compor uma obra movido por uma questão – “O que faria com aquilo que entrava pelos meus olhos?” – nos sentimos instigadas a fazer o mesmo: partimos de sua indagação para compreender a obra, o fotógrafo e as lutas dessa humanidade que tanto o inquietam. Percebemos que essa “humanidade” somos nós e que suas lutas também são nossas. Vivenciar esta experiência estética de tamanha densidade não nos silencia, ao contrário, percebemos que o questionamento de Ferrari, que apresentamos à Academia por meio desta dissertação, permanece vivo em nossos sentidos. A partir deste diálogo que agora iniciamos, propomos um desdobramento do gesto do fotógrafo Rogério Ferrari: o que faremos com esta obra que entra pelos nossos olhos, mobiliza os nossos sentidos e instiga o nosso pensamento?

Se os ciganos de Ferrari nos fizeram “sair da poltrona”, do lugar tantas vezes passivo do fruidor, esperamos que, através desta dissertação, seja possível reverberar tal provocação.

REFERÊNCIAS

1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 2005.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7ª edição. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. – [E. especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas, v. 1, 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996a, p. 165-196.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. (et al.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 65-87.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto. (et al.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 347-365.

CELEGUIM, Cristiane R. Jorge; ROESLER, Heloísa, M. Kiehl Noronha. A invisibilidade social no âmbito do trabalho. In: **Revista Interação**, São Paulo, Ano III, n. 1, p. 12-23, 1º semestre de 2009. Disponível em: http://vemprafam.com.br/wp-content/uploads/2016/11/2_A-Invisibilidade-Social-no-ambiente-de-trabalho.pdf. Acesso em: 25 abr. 2016

CONTRERAS DOMINGO, J.; PÉREZ DE LARA FERRÉ, N. La experiencia y la investigación educativa. In: J. Contreras Domingo e N. Pérez de Lara Ferré (Orgs.). **Investigar La experiencia educativa**. Madrid: Ediciones Morata, 2010, p. 21-86.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. 2ª edição. Trad. Maria Silvia Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2ª reimpressão. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2013.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan.-jun. 2008. Disponível em: http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32329/art_FABRIS_Arte_conceitual_e_2008.pdf?sequence=1. Acesso em: 1 nov. 2015

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Revista Facom**, São Paulo, n. 16, p. 10-19, 2º semestre de 2006. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 8 jul. 2016.

FERRARI, Florencia. **Um olhar oblíquo** – contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-02082010.../FlorenciaFerrari_2010.pdf. Acesso em: 16 dez. 2015.

_____. **O mundo passa** – uma etnografia dos Calon e suas relações com os brasileiros. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-02082010-191204/publico/FlorenciaFerrari_2010.pdf. Acesso em: 14 mar. 2015.

_____. Ciganos, incapturáveis (prefácio). In: FERRARI, Rogério. **Ciganos**. Salvador: Editorial Movimento Contínuo, 2011.

FERRARI, Rogério. **Palestina**: a eloquência do sangue. Salvador: edição do autor, 2004.

_____. **Curdos uma nação esquecida**. Salvador: edição do autor, 2007.

_____. **Palestine**. Paris: Le Passager Clandestin, 2008.

_____. **Saharouis**. Paris: Le Passager Clandestin, 2010.

_____. **Ciganos**. Salvador: Editorial Movimento Contínuo, 2011a.

_____. Vida cigana. Entrevistadora: Tatiana Mendonça. **Muito** (Revista semanal do Grupo A Tarde), n. 170, Salvador, 3 de jul. 2011b, p. 20-27.

_____. Rogério Ferrari: “Na Palestina, a câmera era a minha pedra”. Entrevistador: Eduardo Maretti. **Observatório da Imprensa**, edição 662, São Paulo, 4 de out. 2011c. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/na-palestina-a-camera-era-a-minha-pedra/>. Acesso em: 30 abr. 2016.

_____. Território Guarani Kaiowá. Setembro de 2015. **Existências-Resistências** (Medium, plataforma eletrônica). Disponível em: <https://medium.com/@existenciasresistencias/territ%C3%B3rio-guarani-kaiow%C3%A1-setembro-de-2015-f4a82a9db591#.o48xltulp>. Acesso em: 30 set. 2015

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. São Paulo: Vega, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Tradução do autor. São Paulo: Hucitec, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GONÇALVES, Fernando. Imagens em trânsito: fotografia contemporânea e experiência estética em “Gambiarra” de Cao Guimarães Poétique. In: **Revista Contracampo**, v. 27, n.2, ed. ago-nov, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013, p. 49-70. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/334/367>. Acesso em: 8 dez. 2015.

GROSS, Frederick. Contemporary photography: between the global and the local. In: JEFFERY, Celina; MINISSALE, Gregory. **Global and local art histories**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. Disponível em: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58960>. Acesso em: 11 mar. 2016.

GUERRA, Miriam. Vida cigana. Entrevistadora: Tatiana Mendonça. **Muito** (Revista semanal do Grupo A Tarde), n. 170, Salvador, 3 de jul. 2011, p. 25.

GUIMARAIS, Marcos Toyansk Silva. **O associativismo transnacional cigano: identidades, diásporas e territórios**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-22022013-124150/>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Fotografia & história**. 3ª ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2009.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário**: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>. Acesso em: 11 set. 2016.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MATOS, Edilene. **O imaginário na literatura de cordel**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Baianos, Edições Macunaíma, 1986.

_____. Corpo e voz: teatralidade das poéticas orais. In: CORDEIRO, Verbena Maria Rocha; LIMA, Elizabeth Gonzaga (org.). **Modos de ler** – oralidades, escritas e mídias. Curitiba: Arte & Letras, 2015, p. 95.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação. **Nicolau**, Curitiba, n. 49, p. 14-15, 1993. Disponível em: http://www.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/af_nicolau49.pdf. Acesso em: 29 jan. 2016.

_____. A fotografia como expressão do conceito. **Studium**, Campinas, n. 2, 2000. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em: 31 out. 2015.

MAGALHÃES, Paulo Andrade. Rogério Ferrari, guerrilheiro de imagens. **O Olho da História**, n. 12, julho/2009. Salvador: 2009, p. 1-4. Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/n12/artigos/ferrari.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Mauad.pdf. Acesso em: 16 fev. 2015.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 9. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Conversas, 1948**. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. **O olho e o espírito**; seguido de **A linguagem indireta e as vozes do silêncio** e **A dúvida de Cézanne**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2004b.

MONTEIRO, Charles; SCHIAVINATO, Iara Lis Franco. A importância do olhar - Dossiê

História & Fotografia. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 7-8, jan-jun, 2008. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3746>. Acesso em: 14 fev. 2015.

NEUMANN, Gerson Roberto. A América Latina em Diário de Motocicleta, de Walter Salles e o gênero *road movie*. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS, n. 23, jan.-jun., 2014.

Disponível em: <http://cascavel.cpd.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/article/view/15318>. Acesso em: 27 abr. 2016

NOVAES, Adauto. (et al.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

ORTIZ, Pedro; BRIGE, Marco; FERRARI, Rogério. **Zapatistas: a velocidade do sonho**. Brasília: Entrelivros – Thesaurus, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad.: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto. (et al.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 149-165.

QUINTAS, Georgia. **Inquietações fotográficas: narrativas poéticas e crítica visual**. 1. ed. Fortaleza, CE: Tempo d'Imagem, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007.

ROCHA, Simone. **Interfaces entre meios: o processo de criação de Joseph Beuys**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/1/TDE-2008-12-05T12:34:18Z-6883/Publico/Simone%20Sobral%20Rocha.pdf. Acesso em: 1 jan. 2015.

RODRIGUES, Mariana Leal. Entre receitas e simpatias, doces e venenos: o uso do vídeo na pesquisa com mulheres de 60 anos ou mais. In: PEIXOTO, C. E. (org.). **Antropologia e imagem, volume 1: narrativas diversas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 27-43.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constanca Egrejas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

_____. Foto-evento: entrevista com André Rouillé. Entrevistadora: Susana Dobal. **Studium**, (Revista eletrônica do Instituto de Arte da Unicamp). Campinas, n. 31, 2010.

Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/31/2.html>. Acesso em: 14 mar. 2015.

SÁ, Roger dos Anjos de. **A Revolução Sandinista: do triunfo à derrota (1979-1990)**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/4063/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Roger%20dos%20Anjos%20de%20S%C3%A1%20-%202014.pdf>

Acesso em: 26 abr. 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 3. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SANTIAGO, P.; MEYEREWICZ, A. B. Considerações peircianas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.83-91. Disponível em:http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/20/num20_cap_09.pdf. Acesso em: 10 abr. 2016.

SANTOS, Ana Carolina Lima. **A produção de sentidos na imagem fotográfica**: o caso da foto-ilustração no jornalismo de revista. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.

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

SHEIKH, Fazal. Interview with Fazal Sheikh. Entrevistador: Eric Gottesman. **Fazal Sheikh On Line Editions Artwurl**, fev. 2003. Disponível em: http://www.fazalshikh.org/download/selected_reviews/2003_artwurl_gottesman.pdf. Acesso em: 10 mar. 2016.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 7ª reimp. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. **História dos ciganos no Brasil**. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2008. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/sos/ciganos/a_pdf/rct_historiaciganosbrasil2008.pdf. Acesso em: 29 jul. 2016.

TIBURI, Márcia; ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Diálogo/Fotografia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

VALVERDE, Monclar. **Estética da comunicação (Sentido, forma e valor nas cenas da cultura)**. Salvador: Quarteto Editora, 2007.

WELLS, Liz. Curatorial strategy as critical intervention: the genesis of facing East. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle. **Issues in curating contemporary art and performance**. Bristol (UK)/Chicago (USA): Intellect Books, 2007, p. 29-43.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

2. REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Figura 1 - Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372>. Acesso em: 15 mar. 2015

Figura 2 - Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/10/foto-comprada-por-us-2-passa-valer-milhoes-por-ter-bandido-billy-kid.html>. Acesso em: 17 out. 2015.

Figura 3 – Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2421068/Photographer-Joni-Sternbach-captures-modern-day-surfers-using-Civil-War-era-camera.html>. Acesso em: 17 out. 2015.

Figura 4 – Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>. Acesso em: 18 out. 2015.

Figura 5 – Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1996/newphoto12/sophie.ristelhueber.html>. Acesso em: 19 out. 2015.

Figura 10 – Disponível em: http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/frank-am-58.html#slide_4. Acesso em: 23 mar. 2016.

Figura 11 – Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/news-video/slideshows/2015/the-anatomy-of-an-artwork--double-exposure.html#slideshow/2015.the-anatomy-of-an-artwork--double-exposure>. Acesso em: 28 mar. 2016.

Figura 12 – Disponível em: http://www.berkeley.edu/news/media/releases/2002/01/18_salgado.html. Acesso em: 3 abr. 2016.

Figura 13 – Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/william-klein-candy-store-new-york-city-new-york>. Acesso em 3 abr. 2016.

Figura 15 – Disponível em: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/27/duchamp.php>. Acesso em: 2 jan. 2016.

Figura 16 - Disponível em: <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/laszlo-moholy-nagy-untitled-1923-1925-5657842-details.aspx>. Acesso em: 22 jan. 2016.

Figura 17 – Disponível em:
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/contemporary-art-n09010/lot.4.html>.
Acesso em: 22 de jan. 2016.

Figura 18 – Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/61240?locale=pt>. Acesso em: 24 jan. 2016.

Figura 19 – Disponível em: <http://artobserved.com/2010/07/go-see-denmark-sophie-calle-at-the-louisiana-museum-of-modern-art-through-october-24th-2010/>. Acesso em: 31 dez. 2015.

Figura 20 – Disponível em: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965. Acesso em: 2 jan. 2016.

Figura 21 – Disponível em:
[http://jessicabradleyinc.com/artist/jessica-eaton#postImage\[post-3599\]/2/](http://jessicabradleyinc.com/artist/jessica-eaton#postImage[post-3599]/2/). Acesso em: 27 fev. 2016.

Figura 23 – Disponível em: https://www.galerieimtaxispalais.at/fileadmin/archiv_1999-2008/ausstellungen/arbeit/arbeit_rg_ufoyer_02.htm. Acesso em: 11 mar. 2016.

Figura 25 – Disponível em: <http://collection.whitney.org/object/35523>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Figura 27 – Disponível em:
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork-search/results/Fazal+Sheikh>. Acesso em: 12 mar. 2016.

Figura 28 – Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mccullin-near-checkpoint-charlie-berlin-p80144>. Acesso em: 16 mar. 2016.

APÊNDICE – Entrevista com Rogério Ferrari

Figura 64 – Fotógrafo e antropólogo Rogério Ferrari



Fotógrafa: A autora (23 jan. 2016)

Pergunta – Desde o princípio seu objetivo principal foi esse, a fotografia como atitude política?

Resposta – Não. A fotografia foi um processo. Comecei a fotografar, mas a minha prática política sempre [...]. Isso que se convencionou a chamar de militância é anterior. A princípio não pertencia a nenhuma organização, depois, no ano de 1984, salvo engano, ingressei no Partido Comunista Brasileiro. Uma militância partidária paralela à atividade de solidariedade internacional, especificamente aos movimentos guerrilheiros na América Central, que, na época, era muito forte – meados e final dos anos 80. Também atuava no movimento cultural, especificamente na minha cidade, Ipiaú. A fotografia foi um processo a longo prazo que só assumiu essa conotação mais clara, politicamente definida, pelo que retrato e como retrato, do que abordo, há relativamente pouco tempo, há 15 anos, aproximadamente, quando fui para a Palestina e quando, em seguida, fiz um livro e exposição sobre o tema. Assim, comecei a configurar o que hoje é o meu projeto fotográfico, *Existências-Resistências*. É algo que eu começo a delinear mais claramente com o primeiro trabalho, Palestina [*Palestina, a eloquência do sangue* (2004)]. Isso, em certa medida, porque eu tinha saído do MST, que foi o meu segundo âmbito de militância, no final dos anos 90, do século passado, e início do ano 2000. Eu fiquei “solto”, sem espaço de militância, então a fotografia passou a constituir-se enquanto âmbito de militância, através dos temas que abordo, entende? Enfatizo a minha posição, através da fotografia. Anterior à definição do projeto *Existências Resistências*, eu tive uma experiência com fotojornalismo, trabalhando em dois jornais de Salvador. No entanto, um trabalho fotográfico de maneira mais definida, a ponto de me assumir como fotógrafo, foi ao longo do tempo, como disse, um processo, e o trabalho sobre a Palestina pode ser um ponto de referência

inicial. Eu não me assumia como fotógrafo, apesar de ser ou de fazer. Não foi uma relação tão permanente, tão continuada, tão definida. Mas quando eu defini um tema, quando eu concluí que, através da fotografia, eu poderia me expressar e, ao mesmo tempo, me relacionar com aqueles movimentos com os quais me identificava, aí, sim, ficou mais claro.

Pergunta – Quando você diz que “a fotografia nos pega pela mão para mostrar a realidade, a fim de propor uma ação”, você revela uma intencionalidade no gesto fotográfico. Como você define “ação” nesse contexto?

Resposta – Essa frase é do subcomandante Marcos¹. A expressão, o mostrar, o falar, sugere uma ação, uma reflexão, por mais que ela seja, digamos, discreta, metafórica ou não tão declarada. Digo não tão declarada, porque, por mais que a gente não tenha uma intenção deliberada, pode, e deve, ter algo que motive um pensamento e sugira uma prática. No meu caso, é isso, ser tão evidente. Quando digo *Existências-Resistências*, me remeto à realidade de povos e movimentos que lutam por transformação e, assim, trato de enfatizar uma posição política, uma luta por autodeterminação; luta por terra, por uma pátria, contra o neocolonialismo e à imposição de um modo de ser sobre outros. Aí a posição é muito clara e muito definida. Talvez, para alguns, passível de enquadrar no que se define como fotografia social, fotografia documental ou até um panfleto. Mas eu não entendo assim; não é isso. A diferença é o recorte: essas situações de luta, no sentido de que os palestinos, os curdos, os saarauís lutam por uma autodeterminação; de que os zapatistas lutam por uma justiça verdadeira, por terra e dignidade; de que os Kaiowá lutam por recuperar suas terras e suas vidas. Isso é transcendental, não é panfleto, é a vida. Não é uma foto aleatória; são temas e uma posição, e isso, por si, não significa um panfleto, ou propaganda, tampouco exclui plasticidade, se quisermos falar de “arte fotográfica”, ou de estética, ou de fotógrafo artista, enfim, essas contingências sem importância. Mostra uma dimensão mais ampla da realidade de luz e sombra; vai além do esteticismo, da objetificação do outro; é a realidade humana onde tudo está relacionado. Por isso, afirmo, se enquadra e não se enquadra no que é definido como fotografia social, documental, etc. Saliento isso para rechaçar a convenção do rótulo e da classificação. A discussão sobre se é foto artística ou documental já foi superada, não foi?

Pergunta – Ainda não foi...

Resposta – Se ainda não foi terá sido mais por pretextos do que por razões concretas, e também por conceitualizações arbitrárias, imposição de limites na maneira de ver e perceber. E, claro, além do limite de cada trabalho que pode estar reduzido a ser um mero conceito ou a um mero panfleto, porque não contém a síntese.

Pergunta – Na verdade, está sendo superada, porque a cada dia vai-se entendendo a fotografia como um terreno muito ambíguo, híbrido...

Resposta – É. No entanto tem ocorrido a sobreposição de conceitos. Quando um ensaio, uma imagem não é capaz, no sentido de expressar-se por si só, e o fotógrafo ancora-se no texto e no conceito para se fazer entender, ou não.

Pergunta – Ao propor uma ação, você estabelece um diálogo, que, ao nosso ver, envolve 3 dimensões: 1 - a esfera de produção da obra, onde se dá a relação fotógrafo/objeto; 2 – a

¹ Desde 2014 utilizando o codinome subcomandante Galeano, Marcos ficou conhecido como principal porta-voz do Exército Zapatista de Libertação Nacional – ELZN, que Ferrari conheceu na década de 1990, período em que militou no movimento zapatista no México.

esfera da obra, onde se dá a relação fotógrafo/objeto/obra; 3- a esfera de recepção, onde se dá a relação obra/fruidor. Ao propor uma ação, você se torna um facilitador nesse processo, visando alcançar uma dimensão de interação recepção/ (obra/fruidor) produção (fotógrafo/objeto). Como surgiu essa dinâmica que perpassa todo o projeto *Existências-Resistências*, e, portanto, a obra *Ciganos*?

Resposta – Surgiu justamente porque concluí que o trabalho, em suas diferentes dimensões e abrangências, não se fragmenta. Eu sou o fotógrafo, “o produtor”, o carregador de caixas, o todo; uma integralidade não por opção centralizadora, mas porque, primeiro, se eu ficar esperando por produções alheias ou ideais, não acontece; depois, porque essa dimensão política do trabalho não permite fragmentar. Eu busco as pessoas e os lugares, eu forjo e viabilizo as relações; eu, *a priori*, edito as fotos baseado naquilo que quero enfatizar, de modo a dar lugar a certas imagens em detrimento de outras. A fotografia – a escrita, a música, o que for – suscita, mas por si só não é suficiente para efetivar uma ação. Ela suscita, e através do diálogo pode, sim, articular a realização de outras práticas. A arte, se quisermos adotar esse nome para esse tipo de expressão, pode ter, sim, um papel mobilizador. É isso que busco fazer, por exemplo. Os temas que retrato não podem se limitar a uma exposição fotográfica, devem incluir outras atividades como debates, além da publicação dos livros, como um meio de formatar e dar permanência à narrativa. Por mais que, através das imagens, seja possível ter uma informação sobre o assunto, eu trato de não prescindir discutir o assunto; suscitar o tema, discutir, refletir, articular. Ainda que restrito à mim, como fotógrafo, trato de esboçar esse fazer como uma ação político-cultural. Por isso que a ideia de propor uma ação tem uma relação, no sentido de que, uma vez que a foto, acontecendo como exposição, como diálogo, e o livro como uma ferramenta, é buscar, nessa iniciativa, um algo mais do que ver, do que o momento da exposição. A ideia é informar e suscitar. Claro que sou consciente do limite da fotografia ou de qualquer expressão artística, mais ainda se ela não estiver conectada com um movimento cultural ou com outras iniciativas capazes de dar amplitude à interlocução; se isso não tem uma costura, uma conexão, pra mim fica mutilada no propósito, é efêmera, fortuita, serviria ao ego, se fosse o caso, entende? Só um detalhe, que para mim é importante – embora nem sempre eu consiga – é também saber que, pelo menos, enquanto compreensão, é dizer com quem eu quero me comunicar, para quem eu quero falar. E aí é que já entra um contexto, ou uma possibilidade ou impossibilidade, em função da realidade do país, porque eu vivo numa cidade, num estado, numa capital, onde a possibilidade de eu chegar a todos os lugares, por conta da dinâmica cultural, da possibilidade de apresentar o trabalho – isso como fotógrafo, como qualquer artista – ela é maior ou menor em função também desse contexto. Não basta falar com os amigos ou com os parceiros, no sentido de que um determinado âmbito, pessoas, que já pelo menos do ponto de vista do discurso, da opinião, já são críticas... Por isso, digo que o trabalho individual pode ser mais ou menos efetivo em função do contexto; para além do indivíduo, do fotógrafo ali isolado; mas do fotógrafo no meio de uma conspiração... Entende?

Pergunta – **Ao contar a história do outro, você vive sua própria história nesse outro? Em certa medida, até que ponto poderíamos entender a sua obra como uma obra autobiográfica?**

Resposta – Em certa medida, sim, é autobiográfica, esses outros sou eu. É autobiográfica por conta do que eu falei, ou seja, que aquilo que eu fotografo e aquilo que eu relaciono não são simplesmente temas fotográficos, são lutas com as quais eu me identifico e dentro do possível me insiro. E a fotografia é a maneira de eu contribuir com essas lutas. Então, tem essa dimensão.

Ou seja, é autobiográfica na medida em que o meu fazer como fotógrafo representa o que eu penso e o que vivo. Absorve uma existência, não um momento onde vou atrás de objetos, do outro.

Pergunta – E do seu envolvimento...

Resposta – É, e do meu envolvimento.

Pergunta – Você afirma, em uma de suas obras, que a fotografia torna-se um “pretexto” para estar com o outro.

Resposta – É a ponte. Vou para fotografar, mas isso é o meio para estar entre e na situação.

Pergunta – Podemos dizer que, na busca pelo outro, o “eu” (fotógrafo/artista) se expande a ponto de transformar-se em “nós” (fotógrafo/objeto de representação)?

Resposta – Esse projeto *Existências-Resistências* poderia se chamar também “Nosoutros”, assim como estou chamando a minha dissertação², me referindo ao ciganos, que, na verdade, são os outros “nós”, com toda a diferença que pode haver na particularidade de cada povo e geografia, mas o entendimento é da condição comum que me toca ou nos toca de igual maneira: o fato de ser brasileiro, de ser palestino – e o filme³ que agora se projeta, dá essa dimensão. Então, fazer essas conexões e perceber essa condição mais geral, eu acho que... suprime um pouco esse “eu”, que seria um “eu” restrito a uma região, a um município, a uma nacionalidade. E aí perceber essa dimensão da luta e das questões, das suas equivalências. No final das contas, tudo isso é consequência de um poder que rege o mundo. Então, entendendo assim, é possível lutar, ou ter essa compreensão de que esse poder que rege o mundo, tem esse tipo de consequência, seja no Brasil, no Curdistão ou na Palestina. Então, é um “nós outros”, um “eu” entre os outros; os outros que somos nós.

Pergunta – No momento em que você fala dos curdos – já que muitos nunca ouviram falar no povo curdo – você derruba uma fronteira entre eu e o outro, de alguma maneira...

Resposta – Sim, em termos de informação... de fazer chegar uma informação, através da compreensão da luta do outro, saber que essa luta é a mesma que ele tem, guardadas as diferenças. É também um trabalho jornalístico. Um contraponto.

Pergunta – Como você poderia definir sua obra fotográfica?

Resposta – É um pouco do que eu já disse... é a maneira através da qual eu me posiciono diante da vida, mostrando a luta e a necessidade por uma sociedade sob outros parâmetros.

Pergunta – Como se deu a seleção dos povos, culturas e movimentos retratados no projeto *Existências-Resistências*?

Resposta – A Palestina foi um desencadeador. Há muito que tratava de reagir ao que via e ouvia sobre a situação do povo palestino. Diante da covardia invasora dos sionistas, e de como a grande imprensa abordava o assunto. E os outros temas estavam pairando, assim eu fui

² No período em que foi realizada esta entrevista, estava em curso seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia.

³ Referência ao curta-metragem *Muros* (25 min, HD, Brasil, 2015) de Camele Queiroz e Fabrício Ramos, que relaciona Brasil e Palestina pelo olhar do fotógrafo Rogério Ferrari, fazendo uma analogia entre a vida em favelas de Salvador e os campos de refugiados palestinos.

definindo, fazendo, ao tempo em que já tinha intenções e conhecimentos prévios. O recorte foi necessário, porque são várias lutas. A partir do meu alcance e da afinidade imediata, delimitar. Eu me conectei com os curdos, mas já sabia dos saarauís. Foi e vai sendo, é um gerúndio.

Pergunta – A fotografia é também uma forma de você pensar antropologia?

Resposta – É.

Pergunta – Podemos falar em “etno-fotografias”?

Resposta – Não sei. Eu senti um incômodo com a prática etnográfica. Ainda estava na graduação e já não me parecia possível exercer a antropologia vendo que predominava muito a relação e a noção de sujeito/objeto. Eu não vislumbrava a ideia de me relacionar com o outro nesses termos. No caso da fotografia, isso, a depender da tensão, da relação, também pode representar essa mesma relação: eu retrato o outro e o outro é o meu objeto a ser retratado. Em definitivo é, porque eu estou retratando, mas isso pode acontecer sob outro tipo de relação, logo, com base em outros, sem objetificar e instrumentalizar o outro em nome de uma boa intenção. Então, a fotografia e a antropologia trazem questões a serem criticadas, autocriticadas e pensadas, questões parecidas, não? Eu vou lá, fotografo o outro e depois volto; ou tomo outro como objeto das minhas fotos... Mas, então, a diferença – e aí a antropologia faz esse processo – é de como você se relaciona com o outro. Tanto assim que a antropologia, a partir de um determinado período, passou a ter também um papel de articulação das lutas desses “outros” frente ao colonialismo, ou de contribuir um pouco com a articulação política. Mas acaba sendo o “outro”, porque, no final das contas sou eu quem está falando dos palestinos ou está mostrando os palestinos. Mas, enfim, isso aí também não é um problema, porque eu estou me propondo a falar e enfatizar um aspecto, uma situação que contribui. Falo dos, e não pelos outros, tratando de potencializar a mensagem, fazendo brechas.

Pergunta – Como o fotógrafo/antropólogo pensou *Ciganos*?

Resposta – São temas que têm o *a priori* antropológico, pensando a antropologia nesses termos que acabei de falar, uma compreensão sobre maneiras de viver, pensar, organizar o cotidiano. Os ciganos aparecem no *Existências Resistências* pelo critério político, o de saber que é um povo que, a partir de uma identidade cultural própria (fazendo as devidas ressalvas a esses conceitos de identidade e cultura), resiste e existe com base nisso, no direito e decisão de viver como é. Então, a ênfase é muito mais de pensar a identidade cultural dos ciganos como uma afirmação política, mais do que um estudo etnográfico, digamos.

Pergunta – Então, sua ideia foi exatamente fazer um contraponto ao estereótipo?

Resposta – Sim, ao estigma. O trabalho tem esse objetivo.

Pergunta – No sentido de mostrar quem são eles, seu modo de vida...

Resposta – Exato. Desmitificar também, sabendo que muito do estigma está pautado no desconhecimento.

Pergunta – Você saiu com a ideia de mapear?

Resposta – Não. Eu saí com a ideia de fazer um registro na Bahia inteira. Então, os contatos foram sendo buscados e acontecendo.

Pergunta – Acabou resultando em um mapeamento, o que é um trabalho fantástico, porque ainda não havia algo assim.

Resposta – É, não havia.

Pergunta – Como você pensa sua presença/intervenção na memória das culturas que escolheu/selecionou para fotografar? Como pensa esta relação especificamente com a cultura cigana, a partir do contato com seus representantes no interior da Bahia?

Resposta – Não penso.

Pergunta – Mas, de alguma maneira você participa desse processo...

Resposta – Em parte. Memória física, digamos, porque ali estão retratadas pessoas que vão morrer ou que eles não viam há algum tempo. Mais nesse sentido. Memória pela própria imagem fotográfica, de alguém que está ali e que eles não veem ou que não vão ver, que ficou registrado. Além desse sentido, não sei.

Pergunta – Você está contando a história deles, então de alguma maneira, isso fica...

Resposta – É, mas é um contar visual, restrito ao momento desses anos que informa sobre um contexto. Da ambiência e situação deles nas cidades do interior da Bahia.

Pergunta – Nessa obra você representa os ciganos da Bahia...

Resposta – É, a atualidade. Talvez tenha um valor histórico daqui a uns 20, 30 anos quando as pessoas, olhando as fotos, terão uma ideia de como eram hoje.

Pergunta – Susan Sontag (2013) diz que fotografar é participar da mortalidade das pessoas.

Resposta – Sim e não. Eu concordo, mas depende de como se entende isso.

Pergunta – Você se autodefine como um fotógrafo documentarista?

Resposta – Não. Me defino como fotógrafo.

Pergunta – Mas, você parte do documental.

Resposta – Sim. Mas faço ressalvas quando definem isso como algo estritamente descritivo. É algo mais amplo

Pergunta – Qual sua ideia de documental?

Resposta – Contar uma história, descrever uma situação, mostrar um momento, provocar sensações, pensamentos, inquietações.

Pergunta – Tem a ver com a coisa do registro, então?

Resposta – É.

Pergunta – Em que medida há intencionalidade artística no seu trabalho documental?

Resposta – Não há intencionalidade artística ou não intencionalidade artística. É nesse sentido que trato de fazer a ressalva do que pode significar o documental como algo estritamente retrativo; como tão objetivo que não caiba uma plasticidade, uma dimensão outra que suscite

essa emoção que supostamente está no artístico. Como é que eu trato? Eu trato simplesmente da maneira que a fotografia permite olhar, com o meu olhar. Toda maneira de compor e se relacionar com a cena inclui o conhecimento da fotografia como linguagem e o sua posição diante da vida. Como vejo e olho, define o que quero ver e olhar. A luz, o enquadramento, a composição; por saber que determinadas linhas e composições, e perspectivas e texturas suscitam algo além do meramente palpável ou objetivo, inclui as formigas que mordem o meu pensamento, inclui a música que ouço. A minha possibilidade de desconsiderar convenções, padrões, etc.

Pergunta – Seu foco é a expressão...

Resposta – O meu foco é a inquietação.

Pergunta – E a poesia está ali.

Resposta – Deve.

Pergunta – Como se posiciona no debate acerca da crise da fotografia-documento (na qual se sobressaem seus usos práticos)?

Resposta – Tem crise de tudo. Nessa crise eu ainda não me posicionei. Não penso nela.

Pergunta – Então, há espaço para todas as formas expressões?

Resposta – Nem sempre, não é?

Pergunta – Manter-se fiel à fotografia em modo analógico seria uma forma de *subversão* na sociedade tecnológica da era da informação?

Resposta – Já estou experimentando o modo digital, por uma questão prática (por uma questão de grana, o filme está muito caro), mas não estou realizado ainda. O projeto *Existências-Resistências*, até o ponto onde está, foi feito em modo analógico. Mas não considero subversão, isso por si só, não. Considero apenas um entendimento de que o filme, para mim, ainda é algo que gosto. No digital não consegui encontrar ainda. Aspectos que, no caso da imagem, para mim, interessam, eu não vejo no digital: o grão, a profundidade de campo, o tom da foto, por um lado; o outro lado, é a própria relação com a tecnologia, de maneira que o digital, inevitavelmente, apesar de toda a atenção que possamos ter; a relação com a falta de limite, até certo ponto, é algo que também define o fazer.

ANEXO

Lista de municípios percorridos por Rogério Ferrari durante o projeto *Ciganos* (2011)¹.

1. Camaçari
2. Dias D'Ávila
3. Monte Gordo (Camaçari)
4. Candeias
5. Santo Amaro
6. Cruz das Almas
7. Santo Antônio de Jesus
8. Laje
9. Tancredo Neves
10. Ipiaú
11. Barra do Rocha
12. Itaparica
13. Boa Vista do Tupim
14. Utinga
15. Itabuna
16. Ilhéus
17. Japumirim (Itagibá)
18. Ibirataia
19. Eunápolis
20. Vitória da Conquista
21. Boninal
22. Miguel Calmon
23. Jacobina
24. João Dourado
25. Irecê
26. Santa Luz
27. Retirolândia
28. Conceição do Coité
29. Serrinha
30. Ribeira do Pombal
31. Boa Hora (Nova Soure)
32. Acajutiba
33. Entre Rios
34. Alagoinhas
35. Marcionílio Souza
36. Capim Grosso
37. Rui Barbosa
38. Tapiramutá
39. Porto Seguro
40. Jitaúna

¹ Lista informada pelo autor via e-mail.