



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
Habilitação em Jornalismo

Rodrigo Fiusa Wanderley

RETRATOS IMAGINADOS
Memória do Livro Fotográfico

Salvador

2011

RODRIGO FIUSA WANDERLEY

RETRATOS IMAGINADOS
Memória do Livro Fotográfico

Memória do Trabalho de Conclusão de Curso
de Graduação em Jornalismo, Faculdade de
Comunicação, Universidade Federal da Bahia

Orientador: Prof. José Mamede

Salvador 2011

Agradecimentos

Este projeto é fruto de um esforço conjunto. Cada um a seu modo, muitos parceiros foram fundamentais para que este projeto tomasse corpo e não poderia deixar de citá-los:

Agradeço primeiramente a comunidade do Arco-verde que abriu as portas de suas casas e de suas cozinhas pra mim com tamanha boa vontade.

Aos amigos Dimas Novais, Valter Almeida, Rafael Martins, Julien Karl, Lorena Vinturini e Bruna Avelar por toda a amizade e ajuda no processo e na “correria” dos últimos dias.

A Iêda Marques que me inspirou tanto com seu trabalho tão belo e verdadeiro.

A Valéria Simões pelas observações sinceras e pelas belas palavras que abrem o nosso livro.

Aos colegas-amigos do Labfoto que ajudaram na conformação do projeto desde as reuniões em que apresentei as primeiras imagens.

A Edgard Oliva, Hirosuke Kitamura e Alvaro Villela que contribuíram bastante com seus olhares experientes.

A Rodrigo Rossoni pelas aulas e discussões tão importantes para o esclarecimento e enriquecimento dos fundamentos teóricos.

A José Mamede que tem o dom de despertar o amor pela fotografia e por ter sido, muito mais que um bom orientador, um grande parceiro.

E finalmente, a meus queridos e amados pais (Fred e Ana) e irmãos (Leo e Mila) por serem a base de onde ensaio este primeiro vôo.

Resumo

Este trabalho é a memória descritiva do projeto *Retratos Imaginados, um registro dialógico da comunidade do Arco-verde*. Um projeto que tem como produto um livro de retratos que mostra o ser humano em simbiose com o meio onde habita. As imagens são fruto do diálogo e da relação que foi se constituindo entre o fotógrafo e as pessoas. O trajeto teórico percorrido remonta os cânones da fotografia documental clássica, transcorre pela conformação do gênero do retrato e aporta numa fotografia ligada ao campo do imaginário e da subjetividade.

Palavras chave: *fotografia documental, livro fotográfico, comunidade, imaginário, dialogismo.*

“Tinha um perfume de jasmim num beiral de um sobrado. Fotografei o perfume.

Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra. Fotografei a existência dela.”

Manoel de Barros

SUMÁRIO

1. Introdução	8
2. O Arco-verde.....	9
3. O Projeto.....	10
3.1 Fotografia Documental.....	10
3.2 O imaginário	15
3.3 O retrato	18
3.4 O Retrato Imaginário	22
4. A expedição	25
5. O Livro.....	27
6. Referências	28
7. Anexos	30

Lista de Figuras

Figura 1- Rodrigo Wanderley, Alambique, São Miguel das Matas, 2010.

Figura 2 - Rodrigo Wanderley, Fazenda antiga da Família Nery, São Miguel das Matas, 2010.

Figura 3 - Jacob Riis, Children sleeping in Mulberry Street, Estados Unidos, 1890.

Figura 4 - Lewis Hine, Trabalho infantil numa fiação de algodão, Estados Unidos, 1908.

Figura 5 - Robert Capa, em a morte do soldado republicano, Espanha, 1936.

Figura 6 - Dorothea Lange, foto de mãe imigrante, Califórnia, 1938.

Figura 7 - Eugene Smith, Tomoko Uemura in her bath, Minamata, 1972

Figura 8 - Robert Frank, The Americans, 1958.

Figura 9 - Daguerreótipos da coleção de Dom Pedro de Orleans e Bragança.

Figura 10 - Renan Cepeda, *Retrato de Zé Pereira*.

Figura 11 - O povo cigano, *Márcio Lima, 2011*

Figura 12 - Retratos do Êxodo, Sebastião Salgado, 2000.

Figura 13 - Faces, Alvaro Villela, 2011.

Figura 14 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

Figura 15 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

Figura 16 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

Figura 17 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

Foto 18 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

1. Introdução

Este Projeto foi realizado na Comunidade do Arco-Verde, Zona Rural de São Miguel das Matas, em 2010 e 2011. Os retratos do livro, produto desta pesquisa, mostram os indivíduos em simbiose com os espaços que habitam. As pessoas retratadas são vizinhas do sítio de minha família, local que frequento desde os cinco anos de idade. Por ter uma ligação afetiva com o lugar, resolvi dedicar-me a conhecê-lo mais profundamente.

A ideia inicial era fazer um livro que resgatasse a história desse povoado que é habitado, em sua maioria, por afrodescendentes. Parti, então, ao encontro das pessoas mais idosas para que me contassem sobre suas infâncias e do que ouviram de seus pais sobre o período em que a escravidão vigorava. Contudo, pouco pude resgatar dessas histórias, pois o passado que fui à busca não estava mais acessível em palavras, mas estava estampado em cada cômodo, nas rugas de cada rosto. Dessa forma, tudo adquiriu um novo sentido e descobri casas muito ricas em personalidade e que falavam sobre a individualidade de seus donos. O jeito de arrumar a sala, as paredes marcadas repletas de santos, relógios antigos (muitas vezes quebrados) e calendários velhos transformados em finos artigos de decoração.

O diálogo foi o instrumento principal deste projeto. Saber da história da região passou a ser apenas a forma de iniciar as conversas que seguiam por caminhos inesperados até a intimidade de pedir para voltar em outro momento para que pudesse fazer algumas fotos. No meu retorno, alguns me recebiam bastante arrumados, enquanto outros, como seu Zica (Isaac Oliveira), faziam questão de serem registrados da forma como estavam no momento. “O sujeito tem que ser original, se é pra fazer foto tem que ser do jeito que eu sou mesmo”, afirmou sem pestanejar. Deste modo, as fotos surgiram da união entre a minha proposta de trabalho, da relação que construí com as pessoas e do modo como elas queriam ser fotografadas.

O registro fotográfico que apresento não visa ser objetivo nem imparcial, como os projetos documentais clássicos, mas carregado de verdade e de compromisso construído com cada um dos sujeitos que com tanta boa vontade abriram as portas de suas casas e de suas vidas para mim.

2. O Arco-verde

O Arco-verde é uma região da Zona rural de São Miguel das Matas (ver anexo1) - cidade do recôncavo Sul da Bahia localizada a cerca de 200 Km de Salvador, constituído, em sua maioria, por descendentes dos africanos escravizados, que guarda semelhanças e disparidades referentes ao modo como o processo do fim da escravidão se deu no Brasil. O local possui uma história peculiar porque, em geral, todos possuem seu próprio pedaço de terra. Antes pertencente unicamente à família Nery, hoje está dividida também entre os familiares daqueles que trabalharam nessas terras e proprietários oriundos de outras regiões.

A história da agricultura do lugar remonta à história do Brasil e seus diferentes ciclos de monocultura: primeiro o açúcar, depois o café e posteriormente, o cacau: este último, atualmente, dividindo espaço com a laranja, a mandioca, a tangerina e a criação de gado. Ainda hoje é possível ver fazendas de cana e até mesmo um alambique (figura 1) remanescente do período bem como as casas grandes dos antigos barões.



Figura 1- Rodrigo F. Wanderley, Alambique, São Miguel das Matas, 2010.



Figura 2 - Rodrigo Wanderley, Fazenda antiga da Família Nery, São Miguel das Matas, 2010.

Em entrevista com Carmelita Nery, que herdou parte das terras de seu avô Elzo Nery junto com esta casa (figura 2), pude conhecer partes da história da região e de como se desenrolou a situação dos escravos após a abolição. Diferente do que ocorreu em grande parte do país, onde os negros foram substituídos pelos imigrantes, no arco verde esses continuaram trabalhando nas propriedades, mas em um regime conhecido como “meia”: O trabalhador, deste modo, tinha o dever de trabalhar três dias produzindo para o patrão e três dias produzindo para eles mesmos em terras cedidas para este fim. Seguido deste método veio o regime de diárias. Sobre este modelo, José de Souza, caucaicultor residente na região, conta que ouviu de seu pai relatos do tempo em que ele amarrava a enxada na cintura, pois se a deixa-se cair durante a capinação não receberia o dia de trabalho. Carmelindo, também agricultor, contou do tempo em que “trabalhava com a corrente no pé”; modo como ele define as péssimas condições que teve de suportar. “Se o sujeito ficasse doente e faltasse o dia de trabalho, no outro dia seu lugar de dormida já estava tomado”, afirma.

3. O Projeto

3.1 Fotografia Documental

Para compreender os rumos que toma a fotografia contemporânea e melhor localizar meu projeto neste cenário, é imprescindível rever os caminhos que a fotografia documental vem percorrendo desde o seu surgimento em meados do século XIX até os dias atuais.

Um dos primeiros gêneros da fotografia a se conformar foi a fotografia documental, que em seu princípio, volta suas lentes para os problemas sociais. A crença era que se poderia mudar a sociedade

por meio da denúncia. Com o advento da televisão e outros meios imagéticos mais difundidos e dotados de maior valor de verdade, a fotografia perde muito deste espaço e tem que se reinventar. Buscando expressar um modo de ver o mundo, muito mais do que registrar uma dada realidade, fotodocumentaristas contemporâneos investem na expressão de sua subjetividade no momento de fazer os registros: o olhar "especial" e a subjetividade do fotógrafo, mais do que a imparcialidade e objetividade, ganham território.

O princípio do que se entende hoje por fotografia documental tem o ano de 1840 como um marco, quando David Hill fotografa uma vendedora de peixe da cidade de New Haven. Seus registros sobre a figura "comum", numa época em que o normal eram os retratos encomendados, seriam um dos primeiros a serem reconhecidos dentro da abordagem documental (LOMBARDE, 2007). Daí em diante, muitos fotógrafos se engajariam em registrar não só momentos cômicos do cotidiano, como também lugares exóticos, problemas sociais, culturas marginalizadas e etc.

Em 1808, com Jacob Riis, a fotografia é usada como arma de denúncia das desigualdades sociais nos grandes centros urbanos. Segundo Pedro Karp Vasquez (PRADO, 1999), quem pode reivindicar a primazia da fotografia engajada, não é outro se não Riis, imigrante dinamarquês que retratou com conhecimento de causa as dificuldades do estrangeiro em território americano (figura 3).

Ao ver esta obra, [How the other half lives, 1890] o chefe de polícia de Nova Iorque, Theodore Roosevelt (1858-1919), que viria a se tornar mais tarde presidente da república, escreveu para o autor oferecendo ajuda. Graças a este apoio, a campanha deflagrada por Jacob Riis pôde obter espetaculares resultados concretos, motivando o saneamento na região e construção de imóveis mais seguros e salubres para os imigrantes. (VASQUEZ in Os Carvoeiros, 1999: 14)



Figura 3 - Jacob Riis, Children sleeping in Mulberry Street, Estados Unidos, 1890.

Sucedendo ao trabalho de Riis, Lewis Hine fotografa crianças (figura 4) trabalhando nas fábricas de algodão americanas, o que contribui de forma decisiva para a criação da lei contra o trabalho infantil na constituição americana (SOUZA, 2002).

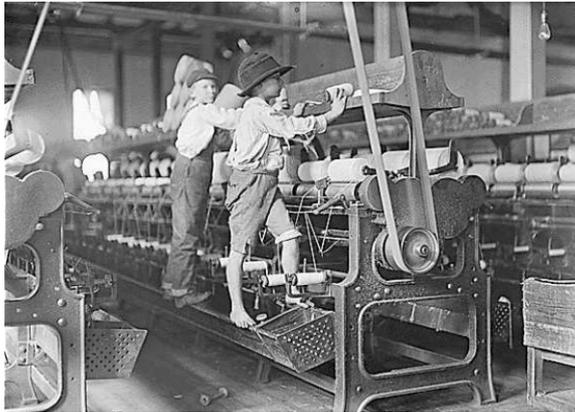


Figura 4 - Lewis Hine, Trabalho infantil numa fiação de algodão, Estados Unidos, 1908.

No Brasil, um dos fotógrafos que se destacou nos primórdios da fotografia foi Victor Frond, com as imagens que retratavam o trabalho escravo ainda em 1850, naquilo que é reconhecido como o primeiro registro de cunho social brasileiro. Apesar de não ter conseguido registrar os maus tratos por conta das restrições impostas pelos barões (ou senhores), o texto que acompanhava seus trabalhos dava conta daquilo que as imagens não conseguiram registrar:

As penas disciplinares infligidas aos negros são o chicote, a palmatória, o tronco, a prisão e a golilha, nos casos de falta grave ou deserção[...] Nas cidades a lei intervém, regula e fiscaliza. Nas fazendas, porém, a vontade do senhor decide e os feitores executam. Que cenas terríveis não se passaram nestas solidões. (FROND E RIBEIROLES, apud Vasquez in Os carvoeiros, 1999: 114)

Outros fotógrafos importantes desta fase inicial da fotografia documental são Robert Capa (figura 5), símbolo da fotografia de guerra, Dorothea Lange (figura 6) e seus registros das condições de vida dos imigrantes americanos nos anos 1930, década marcante na história da fotografia documental.

Outro exemplo de resultados efetivos oriundo do engajamento de um fotógrafo é a obra de Edward Sheriff Curtis (1868-1954), em seu trabalho de mais de trinta anos de documentação da vida dos indígenas americanos, “que muito contribuiu para que a opinião publica trocasse o temor e a repulsa que sentiam por aqueles selvagens pela admiração e o respeito pelos hoje denominados – The Native American Indian. (VASQUEZ in Os Carvoeiros, 1999: 14)



Figura 5 - Robert Capa, em a morte do soldado republicano, Espanha, 1936.



Figura 6 - Dorothea Lange, foto de mãe imigrante, Califórnia, 1938.

Trabalho de denúncia que também mobilizou a opinião pública foi o realizado por Eugene Smith chamado *Minamata*, que denunciou as consequências da poluição industrial gerada por uma grande empresa japonesa na aldeia de pescadores homônima. Entre as imagens mais marcantes encontra-se aquela que é considerada a *Pietá* contemporânea (figura 7).



Figura 7 - Eugene Smith, Tomoko Uemura in her bath, Minamata, 1972

Até então, a fotografia documental, assim como o jornalismo, seu principal meio de difusão, deveria ser objetiva, imparcial e verdadeira. A presença subjetiva do fotógrafo deveria ser a todo preço evitada.

Os anos 50 do Século XX foram uma época de ruptura das fronteiras temáticas e de desenvolvimento da fotorreportagem. A partir de meados dos anos 50, nota-se uma importante evolução estética em alguns fotógrafos da “imprensa” – documentaristas ou fotojornalistas – que cada vez mais fazem confundir a sua obra com a arte e a expressão. (SOUZA, 2002: 21)

As fotos como as de crianças trabalhando em fábricas, de Lewis Hine (1874-1940), podem ter ajudado na criação de uma lei e na melhoria da qualidade de vida de milhares de pessoas, o que é um grande feito. Porém, não haviam conseguido transformar a humanidade, como muitos chegaram a acreditar. Nos anos 50, os novos fotógrafos documentaristas já não tinham o mesmo interesse pela tarefa de reformar a sociedade (LOMBARDE, 2007: 14).

Comentando o trabalho de Robert Frank, Lombarde (2007) apresenta um fotógrafo que rompe com o clássico registro documentarista e com a idéia do instante decisivo de Bresson. Frank busca os momentos comuns, sem um significado propriamente dito, mas aberto a várias interpretações:

[...] não estava em busca de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos. Ele estava em busca do imprevisível, que rendeu ao seu trabalho o caráter próximo do absurdo, com imagens quase sem sentido e, ao mesmo tempo, abertas a qualquer tipo de significação. A partir da banalidade do cotidiano, Frank procurava ressaltar exatamente essa ausência suposta de significado do objeto ou pessoa fotografados, oferecendo ao olhar um leque de interpretações.” (LOMBARDE, 2007: 15)

Para realizar o livro “The Americans”, Robert Frank (figura 8) parte pelas estradas do Oeste americano sem a necessidade de cumprir com qualquer expectativa pré-determinada, já que ele teve toda a liberdade criativa proporcionada pela fundação Guggenheim. Deste modo, Frank vai colocar a “sua subjetividade no centro de sua abordagem. Resumindo, vai transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar que prevaleceram, até então, com a fotografia documento. (ROUILLÉ, 2009: 170)



Figura 8 - Robert Frank, *The Americans*, 1958.

Diane Arbus e Willian Klein são outros exemplos de fotógrafos que romperam com os regimes de objetividade e imparcialidade (caros ao fotojornalismo) ao retratar realidades não mais de maneira linear, mas com imagens, tal qual as de Frank, polissêmicas, abertas a muitas interpretações. Esses fotógrafos vão demarcar uma fronteira importante para os novos rumos que a fotografia contemporânea vai assumir a partir de então.

3.2 O imaginário

Um observador desatento ou não iniciado nos estudos da arte tenderia a pensar que o retrato é um mero espelho do objeto fotografado. Contudo, em um estudo histórico e estético mais apurado percebe-se que o retrato é também uma construção cultural que vem se conformando há milênios.

O retrato é um dos gêneros mais poderosos das artes visuais, com a presença e influência constantes na história da arte, dos tempos mais remotos à contemporaneidade mais ousada. Há 27.000 anos já se faziam retratos, como ficou evidente com a descoberta, em 2006, de um rosto humano desenhado nas paredes da de Villonner, França [...] (COELHO, 2008 :11)

Contudo, os primeiros retratos independentes da arquitetura datam do século XIII e desde então, seja na pintura ou na fotografia, vêm passando por diversas modificações estilísticas e conceituais de acordo com a época que foram produzidos. A história traçada por Texeira Coelho no catálogo da exposição *Olhar e Ser Visto* (MASP-SP), reconstrói o processo histórico ao qual o retrato está inserido. Coelho faz referência ao *Retrato de Pompa*, muito

comum no século XVI em que a modelo era apresentada de forma autônoma em uma composição atemporal que dava um tom de angelitude quase que divina ao modelo. Passa pelos retratos que já usavam a cena como recurso em que objetos e outras pessoas já apareciam na composição. Segue pelos *Retratos Modernos*, em que as modelos eram vistas com estranheza, pois eram pintadas com técnicas pictóricas diferenciadas. E, finalmente, apresenta a *Desconstrução* em que as figuras sofrem interferência de elementos que desfazem a identidade do objeto.

O retrato como história enfaixa boa parte da produção do século XIX, seja sob forma de daguerreotipo, seja sob forma de fotografia em papel. Do mesmo modo que o romance, o retrato como história inspira-se nos modelos pictóricos anteriores e contemporâneos, dos quais derivam suas principais modalidades de representação (formato, pose, atributos, entre outros). (FABRIS, 2004: 15).

O retrato tem papel importante para a consolidação da cultura imagética ocidental que, diferente da oriental, sempre manteve resistência à iconolatria. O racionalismo herdado de Aristóteles e do empirismo de David Hume e Isaac Newton, segundo Durand (2004), definiu as bases de uma lógica binária que manteve o iconoclasmo ocidental avesso ao que seria uma abertura ao imaginário; sempre relegado ao sonho e à loucura.

A imagem pode se desenvolver dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada”, quanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença”. (DURAND, 2004: 10).

Rompendo em pequena medida com o iconoclasmo, a igreja católica teve na imagem de Jesus uma materialização do que até então era insondável e irrepresentável ao homem racional: a figura que cristalizava o divino.

Platão [em desacordo com Aristóteles] admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor [...] ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma. (DURAND, 2004: 17)

Fato este que ia de encontro a toda uma tradição judaica, de onde se origina o monoteísmo cristão, de negação de qualquer imagem representativa da divindade: “graças à encarnação do Cristo em face da antiga tradição iconoclasta do monoteísmo judeu, estava criada uma das primeiras reabilitações das imagens no ocidente cristão.” (DURAND, 2004: 17).

Imagens que materializavam a presença da divindade. Uma imagem de Santo, ainda hoje para algumas beatas, é a própria presença dele. Na fotografia, tal qual na pintura, é o retrato

que evoca esta presença com maior propriedade, independente de ser a imagem de Santo Antônio ou mesmo da figura paterna:

Foram sempre os retratos, porém, que exerceram um fascínio inegável sobre a imaginação humana – antes de mais nada, por uma condição peculiar: eles nos olham tanto quanto os olhamos. Os olhos dos retratos nos seguem pela sala, onde quer que nos coloquemos eles nos veem para nos examinar, nos proteger ou nos acusar. (COELHO, 2008: 11)

Por este e por outros motivos, o retrato traz a tona uma das questões centrais da arte e da fotografia: *representação x expressão*. O referente é sempre o ponto de partida, mas na arte contemporânea, deixou de ser a muito o objeto de culto.

De que serve um retrato se ele não se parece com o representado? A arte moderna deu a essa pergunta uma resposta que seria impensável em momentos anteriores, como a renascença e o barroco. [...] quando um retrato não se parece com o retratado, ele serve para fornecer um retrato do retratante, pelo menos seu retrato intelectual, conceitual, estético – e também retrato espiritual. (COELHO, 2008: 12).

No que se refere ao retrato fotográfico, André Rouillé defende um outro modo de se aproximar da realidade do referente que não a simples fixação dos raios luminosos que este reflete; principal argumento dos defensores da teoria do espelho.

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços principais. (ROUILLÉ, 2009: 161)

Neste percurso traçado até aqui, percebo que a história do retrato está intimamente ligada com o modo como a humanidade constrói seu imaginário e como a arte se desenvolveu nos últimos séculos. Busco com isso ter uma base sólida para sustentar enfrentar o desafio de representar com o meu imaginário e minhas experiências dialógicas, a comunidade rural da região do Arco Verde.

3.3 O retrato

Na fotografia, o retrato é o primeiro gênero a ganhar forma. Ainda sob influência da pintura, fotógrafos como Louis Daguerre e Felix Nadar são os principais nomes desta fotografia incipiente (foto 10). Neste momento, meados do século XIX, os retratos tinham um intuito claramente comercial e, tal qual as primeiras pinturas, serviam ao propósito de exaltar a figura representada, já que neste momento, ter uma imagem de si era um símbolo de status e abastança.



Figura 9: Daguerreótipos da coleção de Dom Pedro de Orleans e Bragança.

Na contemporaneidade - diferente de um fotojornalista a serviço de um jornal, ou de um fotógrafo publicitário a serviço de seu cliente - o fotógrafo que se coloca única e exclusivamente ao encargo de sua criação está apto a criar uma relação diferente não só com sua imagem, mas também com o lugar ou com as pessoas envolvidas no processo (Rouillé, 2009). Deste modo, a subjetividade do fotógrafo se encontra presente na imagem na medida em que este se coloca enquanto sujeito criador e propositor de sua ideia, de um conceito. Nestes casos, o *tempo* é um fator fundamental, pois a criação de uma relação de confiança com a comunidade, ou de familiaridade com o objeto não se constrói em uma ou duas visitas.

Os trabalhos documentais contemporâneos nos mostram que as fronteiras entre o real e o abstrato tendem a se borrar. Renan Cepeda, por exemplo, com a técnica do *light paint*, registra comunidades quilombolas (figura 10) fazendo uma ligação estreita entre a arte da pintura com o documento.



Figura 10 - Renan Cepeda, *Retrato de Zé Pereira*.

Trabalhos deste tipo pressupõem uma aproximação e a criação de uma relação íntima com a comunidade retratada. Pressupõe um estudo cultural e histórico da região e as imagens são montadas de maneira a conseguir retratar da melhor forma aquilo que o fotógrafo consegue apreender e sentir.

Nesta direção, o trabalho de Marcio Lima (figura 11) também aponta para uma relação com o motivo fotografado de maneira mais próxima, criativa e expressiva:



Figura 11 - O povo cigano, *Marcio Lima, 2011*

Percebe-se na imagem que o motivo ainda é o centro de interesse, o referente adere, mas há muito mais em questão; a aproximação com as pessoas, as escolhas estéticas e técnicas acionadas pelo fotógrafo, o conquistar e o deixar-se conquistar pelo objeto de sua objetiva.

“A chegada do Outro e do diálogo ao centro do processo fotográfico constitui uma nova etapa na dinâmica que, há quase um quarto de século, conduz a fotografia do estrito documento à expressão. (ROUILLÉ, 2009: 168)

Sebastião Salgado, famoso por suas reportagens fotográficas objetivas e imparciais, tem um série de retratos que contrasta com os trabalhos que lhe tornaram conhecido:



Figura 12 - Retratos do Êxodo, Sebastião Salgado, 2000.

Extrapolando as imagens, o livro *Retratos do Êxodo* (figura 12) de Sebastião Salgado ganha um significado que vai muito além das imagens capturadas. O próprio modo como as imagens surgiram traz uma significação especial. Na introdução do livro, ele conta que essas imagens se originam de uma estratégia que ele criou para que as crianças, eufóricas com a presença da máquina fotográfica, o deixassem trabalhar tranquilo.

Crianças que estavam rindo e gritando, de repente haviam ficado sérias. O grupo ruidoso se transformara em indivíduos que, por meio da roupa, da pose, da expressão e do olhar, contavam suas histórias com franqueza e dignidade desarmantes. Os olhos daquelas crianças, mais do que qualquer outra coisa, eram como janelas de sua alma. E, através deles, a tristeza e o sofrimento que elas haviam encontrado em suas curtas vidas eram dolorosamente visíveis. (Salgado, 2000: 8)

O projeto *Faces*, de Alvaro Villela (figura 13), é mais um exemplo de trabalhos que extrapolam as imagens capturadas: se constrói no próprio ato de fotografar e se torna

possível pela relação de confiança criada com a comunidade.

Diante desse quadro de quase apagamento da memória, a solução foi buscar na simplicidade do retrato a essência de toda a ancestralidade distante. Eu já havia feito alguns retratos da comunidade, e mantínhamos uma relação de respeito e carinho, o que contribuiu, e muito, para uma maior entrega durante a sessão das fotos que estão aqui expostas. (VILELLA, 2011)

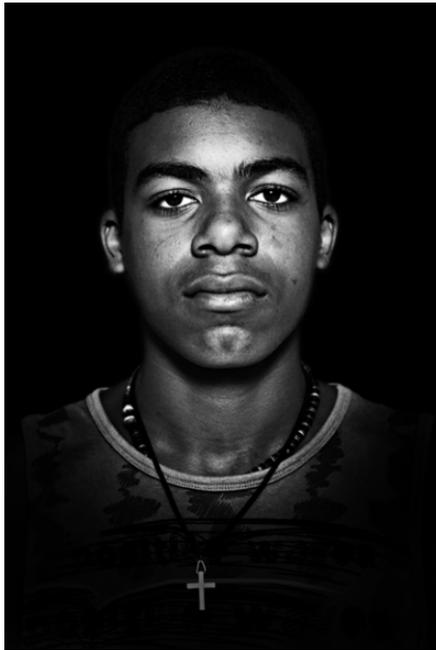


Figura 13 - Faces, Alvaro Villela, 2011.

Como relata na apresentação de seu trabalho, a ideia dos retratos surge ao notar que não estava encontrando os traços da ancestralidade negra que povoavam seu imaginário e que já não estavam mais presentes;

Com uma identidade cultural bastante rarefeita, o que resta da própria ancestralidade desse povo é a força das suas faces. Os retratos aqui apresentados seguem uma estrutura de trabalho que sugere uma metáfora de um povo e sua cultura, que tendem a desaparecer, ou se reinventarem, só restando uma memória distante. (VILELLA, 2011)

Atualmente, muitos fotógrafos buscam a semelhança espiritual mais do que a concreta e exterior. Deste modo, a fotografia vislumbra uma aproximação com o mundo da arte, da expressão, do que com o da reportagem. Assim como a fotografia libertou a pintura da

obrigação de representar o mundo, atualmente, a televisão e os vídeos amadores (difundidos pelas redes) estão ocupando este lugar de “fieis espelhos da realidade”, o que abre à fotografia o direito e a liberdade de se reinventar e seguir seu próprio caminho.

3.4 O Retrato Imaginário

Este trabalho é o resultado de uma busca pessoal e na medida em que buscava conhecer um pouco da história da comunidade rural do Arco-verde (que visitei por toda a vida), me encantei com o jeito simples e tão sábio daquela gente. Esse jeito particular de ser e viver, para mim, não estaria bem representado apenas nas atividades que realizam; o que poderia documentar com uma reportagem. Esta particularidade se concretiza no modo como organizam o ambiente em que vivem; no fogão a lenha, no oratório, nas torres de panelas bem ariadas e tão bem organizadas (figura 14). Não tinha como fotografar o passado que fui ali buscar, mas este teimava em se fazer presente em cada detalhe das casas que fui adentrando.



Figura 14 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

“o sujeito anteriormente era observador central, o operador técnico, o avalista da unidade estética da imagem e de sua fidelidade às leis da representação perspectiva – basta lembrar de Cartier Bresson. Com Robert Frank, o “eu” ganha em humanidade e em subjetividade. É um “eu” fotográfico disposto de maneira plenamente assumida, com uma vivência pessoal, sentimental, até mesmo íntima.” (ROUILLÉ 2009: 172)

Não há aqui um fotógrafo a serviço de um editor ou de um cliente: o propósito é a vivência; captar (e não capturar) o melhor modo de exprimir o que me tocou enquanto o trabalho se realizava. A idéia surge de uma demanda particular e por isso aberta a infinitas

possibilidades, o que se difere de trabalho encomendado ou enquadrado em uma pauta. Neste projeto, as pessoas estão no centro de um processo que vai além do que está registrado pela objetiva: (experimentar aquilo que Rouillé chama de postura dialógica)

Seguramente menos submetida à dominação do mercado, a postura dialógica procura, ao contrário, produzir o verdadeiro de maneira muitas vezes coletiva e interdisciplinar. Atento às pessoas, preocupado em nunca lhes trair a confiança, e preocupado em colocá-las no centro do processo, tal procedimento vai contra reportagens onde o Outro é quase apenas um objeto, onde a imagem prevalece sobre as pessoas. (ROUILLÉ, 2009: 183)

Neste projeto, as imagens não fogem ao referente: as pessoas e os espaços são o foco do trabalho (figura 15). Ele se enquadra no gênero da Fotografia Documental por tratar de um objeto específico, por tratar da realidade de pessoas, e por ser um projeto de longo período. Não se enquadra também nas definições retrato imaginário de Lombarde, já que o conceito não se sobrepõe às imagens e tampouco o referente é apagado por borrões, desfoques ou granulados. Fujo, no entanto, aos cânones do documentário clássico na medida em que conto uma história sem roteiros, por interferir nas cenas e por colocar o objeto fotografado como co-criador de sua representação. Não há uma preocupação em fazer uma reportagem linear, objetiva e imparcial que abarque todos os elementos da vida desta comunidade. Viso representá-la através desta construção imagética que extrapola os objetos e ganha significado também no modo como as imagens são construídas, organizadas e apresentadas.

A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à da fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estado de coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências. Produzir ou registrar? De um lado, o sentido seria apenas desalojado e registrado; do outro, ele é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real. (ROUILLÉ, 2009: 168)



Figura 15 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

No desenvolvimento do trabalho, pude perceber nos mais idosos um desconforto diante da câmera similar ao que sentimos ao adentrar numa cabine de 3x4; muitas vezes o único referencial de fotografia que estes tiveram (figura 16). Nestas cabines, não é permitido sorrir, não se pode mexer a cabeça e os braços devem ficar devidamente paralelos ao corpo. Notei este comportamento muitas vezes nas pessoas que fotografei. Contudo, no mesmo instante em que se rendiam a certas regras oriundas do hermetismo dos documentos de identidade e das carteiras de trabalho, modelos que inconscientemente se fazem presentes, não se colocavam passivos às minhas vontades.

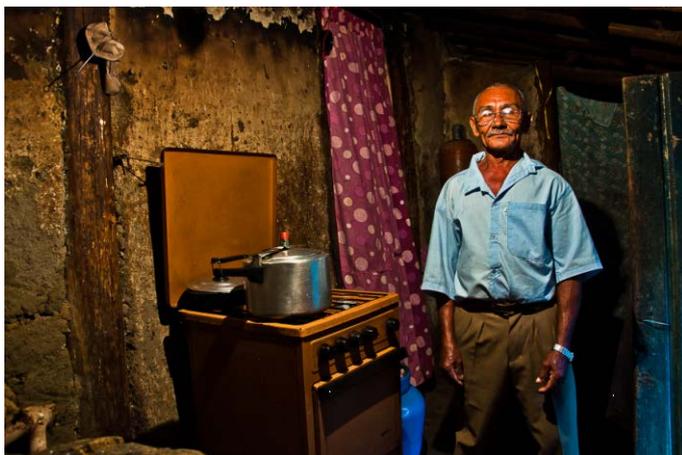


Figura 16 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

Localizo, portanto, minha busca no campo do *imaginário* que construí diante daquele mundo que fui adentrando pela porta da cozinha. Longe de ser o mundo real, que é intangível (impossível de ser retratado), tão pouco é a concretização deste imaginário que vive em

minhas ideias: é o mundo que consigo construir através das escritas que o meu objeto técnico me permitiu expressar. Junte-se a isso o imaginário que povoa a mente daqueles que estou retratando. Seu modo de se portar diante da câmera é fruto do modo como concebem sua identidade, no modo como se permitem e desejam ser fotografados.

4. A expedição

Comecei a pesquisar um pouco sobre a história da região do Arco-verde, que visito desde os cinco anos de idade. Apesar de ter ido por tanto tempo ao lugar, nunca tive um contato mais próximo com a comunidade. O desejo de conhecer um pouco mais a fundo a vida destes vizinhos que sempre vi, mas que nunca estreitei relação foi também um bom motivo para escolher o lugar.

Depois de conversar com Carmelita Nery, descendente direta da família que foi dona das terras de toda a região, parti para o campo em busca de registrar os espaços históricos do lugar. Ainda no ano passado, enquanto realizava o pré-projeto, visitei um antigo alambique que continua a produzir cachaça. Essas primeiras imagens que realizei do alambique tinham a arquitetura como foco. Dali surge uma primeira proposta de abordagem do tema: fotografias sem pessoas, mas trazendo elementos que fizessem a sugestão de tais presenças. Foi quando me atentei para as diferentes possibilidades de registro documental que fui amadurecendo enquanto avançávamos nos estudos em nosso Grupo de Pesquisa em Fotografia na Facom.

Durante os três semestres em que estive desenvolvendo este trabalho, mensalmente apresentei as imagens nas reuniões do Labfoto. Essas reuniões foram muito importantes para definir o rumo que iria dar ao projeto. Nos primeiras encontros em que trouxe imagens do Arco-verde, os colegas me questionaram sobre em que momento eu me fazia presente naquelas imagens. Perceberam que ainda estava muito tímido e afastado do lugar e das pessoas. O fotógrafo estava ausente do processo.

Na segunda viagem, visitei uma casa de farinha e fiz alguns retratos, como este de Zacarias (figura 17). Fotografei também sua casa que me chamou atenção pela textura das paredes marcadas e o sofá velho em contraste com o som e a televisão de tela plana.



Figura 17 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

Durante a semana santa deste ano (2011), acompanhei as festividades da igreja católica quando fotografei a procissão e a cerimônia do beija-pés do Cristo (figura 18). Com este registro, vislumbrei a possibilidade de documentar os diferentes hábitos da comunidade em conjunto com os retratos e os ambientes domésticos.



Foto 18 - Rodrigo Wanderley, São Miguel das Matas, 2011.

Contudo, ao mostrar aos colegas do Labfoto e ao professor Mamede, percebemos que aquela não seria uma boa solução. A força do trabalho não estava no registro dos fatos corriqueiros, mas sim nos retratos que estávamos construindo.

Os primeiros retratos de fato foram mais tímidos, pois as fotos eram feitas na porta das casa tendo as paredes e portas como plano de fundo. A medida que me sentia mais a vontade com as pessoas e elas comigo, a relação foi se estreitando e ficando mais natural. O segundo passo foi adentrar nas casas e fazer imagens nas salas das pessoas até chegarmos às cozinhas; o modo como ordenamos as fotos no livro seguem este roteiro.

A partir da segunda visita, a entrega das fotos aos retratados foi um procedimento que se repetiu em todas as outras. Além de criarmos um laço de confiança, esse procedimento nos aproximava bastante. Antes de fazer imagens de uma pessoa, mostrar as imagens que já tinha feito de seus vizinhos facilitava o contato. Apesar de toda a difusão e popularidade que a fotografia goza atualmente, foi interessante notar como a fotografia mexeu com aquelas pessoas.

Nos últimos contatos, já mais íntimo e a vontade, aproveitei pra colher as autorizações de uso de imagem. Para tal, tive que colher os dados de CPF e identidade e a assinatura das pessoas que fotografei. Alguns ficaram desconfiados, mas o fato de nossa família já ser conhecida na região facilitou bastante.

Para realizar os registros, utilizei uma câmera Nikon D90 munida de uma lente 18-105 mm que me acompanhou em todos os registros. Com os primeiros registros dos espaços interiores, senti a necessidade do uso de um tripé que se mostrou fundamental para conseguir fazer fotografias nítidas mesmo com baixas luzes. Nestes casos, a velocidade do obturador chegava a 1/8 segundos. Dei preferência a utilizar ISOs baixos, sempre que possível, para evitar ruídos nas imagens e utilizei de aberturas de diafragma menores, que variavam entre 5.6 e 8, para conseguir uma profundidade de campo razoável, apesar das baixas luzes dificultarem este procedimento.

5. O Livro

Por já ter alguma experiência na área de design gráfico no período em que coordenei o núcleo de criação gráfica da Produtora Junior, decidi encarar o desafio de conceber a arte e a diagramação de meu primeiro livro. Como ainda não dominava a software Adobe In-Design, ferramenta mais recomendada para este tipo de trabalho, fui em busca de tutoriais para poder ter as condições mínimas de realizar o trabalho.

Antes de começar a criar o projeto gráfico, pesquisei diversos livros de fotografia para conseguir boas referências tanto de arte quanto de disposição das fotos e dos textos; os livros dos colegas que fizeram seus Trabalhos de Conclusão anteriormente e de fotógrafos consagrados, foram referências importantes. Durante a conformação do livro, fui mostrando os resultados parciais a fotógrafos e designers para obter mais opiniões que foram de fundamental importância para o resultado final.

O tratamento escolhido para as fotografias tem como objetivo ressaltar cada elemento da imagem para que o leitor possa perscrutar com o olhar cada detalhe (objeto) das cenas registradas. Associa-se a isto a saturação das cores que escolhi acentuar devido a riqueza de tons tão presentes em cada casa, o que ajuda a descolar as imagens da realidade.

A sequência das imagens remonta ao processo de aproximação gradual que fui construindo com a comunidade. A narrativa inicia-se no exterior, na porta das casas, e faz o leitor pouco a pouco adentrar na intimidade de cada um dos sujeitos até chegar no máximo da intimidade que logrei alcançar: a cozinha, espaço. Nos intervalos de cada sessão, as imagens escolhidas introduzem o novo cômodo que estamos adentrando. Elas ganham folha dupla e um *back ground* cinza tanto para dar destaque a imagem quanto para demarcar estas transições.

6. REFERÊNCIAS

COELHO, Texeira. Livro catálogo da exposição Olhar e Ser Visto, 2008.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**; tradução Marina Apenzeller – Campinas,SP: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico** - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GURAND, Gilbert. **O imaginário, Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**; tradução René Eve Levié. – Editora Difel, 2004

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário – Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007.

PRADO, Marcos. **Os Carvoeiros**; Editora Amilcare Pizzi Arti Grafiche – Milão: Itália, 1999.

Starte, Programa. Banco de dados da Golbo News. Disponível em:

<<http://www.globonews.com.br>> . Acesso em: 10 out. 2011.

RAMOS, Vanessa. **Trens do Subúrbio**. Memória de Conclusão de Curso apresentado a Faculdade de Comunicação – UFBA. Salvador, 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**; tradução Constancia Egreja. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALGADO, Sebastião. ; Editora Europa, 2000.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**; tradução Rubens Figueiredo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma historia critica do fotojornalismo ocidental** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

VILLELA, Alvaro. **Faces**. Disponível em http://www.alvarovillela.com.br/alvaroVillela/index.php?option=com_joomgallery&view=category&catid=8&Itemid=21&lang=pt&linkname=Faces#. Acesso em 05 out. de 2011.

WAGNER, Wendell. **Martim em Cena**. Memória de Conclusão de Curso apresentado a Faculdade de Comunicação – UFBA. Salvador, 2009.

7. Anexos

Anexo 1 - Dados Geográficos e Históricos de São Miguel das Matas.

Aspectos Geográficos

O município de São Miguel das Matas está localizado no Recôncavo Sul da Bahia, limitando-se com os municípios de Laje (ao Sul), Amargosa e Elísio Medrado (ao Norte), Varzedo (ao leste) e Santo Antonio de Jesus (ao oeste), tendo população estimada em 2005 de 10.464 habitantes e uma densidade demográfica de 50,55 hab/km², segundo projeção do IBGE de 2005.

A sede municipal está a uma altitude média de 293m ao nível do mar, possui as coordenadas geográficas de 13° 03' de latitude sul e 29° 28' de longitude oeste, com área de 207,45 km². A sede do município fica a uma distância de 224 km da Capital, cujo acesso se faz por pelas vias BR 116 e 324, pela BA 045 via Santo Antonio de Jesus - ferry-boat - Bom Despacho.

O Município de São Miguel das Matas está localizado na Microrregião Homogênea de Jequié, na Região de Planejamento do Paraguaçu, faz parte da região administrativa de amargosa, bem como da região Econômica do Recôncavo Sul Possui relevo formado por tabuleiros pré-litorâneos e o tipo climático é de úmido a subúmido, com temperatura média de 23,4°C que varia entre 28,6°C e 19,6°C. O período chuvoso é entre abril e junho tendo uma pluviosidade anual mínima de 360 mm , média de 989 mm e máxima de 1.579 mm com tem risco de seca média.

Aspectos Históricos

Em 1557, D. João III doou a D. Álvaro da Costa, filho do então governador-geral do Brasil D. Duarte da Costa, “as terras que então se achavam incultas e não povoadas, entre os dois rios do braço do mar: Jaguaripe e Paraguaçu, em 4 léguas de costa na largura e de comprimento, 10 léguas para o sertão e pelos ditos rios acima, que fica tudo em distancia de 15 e 16 léguas dessa cidade (Salvador) que lhe passou carta em 16 de janeiro de 1557” . Analisando geograficamente essa faixa de terra, entende-se que as atuais terras do município de São Miguel das Matas localizam-se dentro dessa dimensão.

Na segunda metade do século XVII o rei de Portugal, através de Carta Régia mandou que se criasse no fundo da Vila de Maragogipe a Vila de Jaguaripe, no mesmo local da Freguesia de Nossa Senhora D'Ajuda que já existia desde o ano de 1613. Formou-se então um povoado com o nome de Freguesia de Nossa Senhora D'Ajuda, que somente 80 anos mais tarde, em 27 de dezembro de 1693, foi elevado à categoria de município, o primeiro do Recôncavo Baiano, denominado Vila de Nossa Senhora D'Ajuda de Jaguaripe. Em 1931 foi extinto e

anexado ao município de Aratuípe, mas devido aos protestos dos moradores, foi restaurada sua condição neste mesmo ano. Nos limites mais distantes da vila supracitada, ano depois surgiria a Vila de São Miguel da Aldeia.

A denominação do nome Vila de São Miguel da Aldeia está ligado à visita de um “caboclo” que passara pela região pedindo ajuda para festejar o Santo São Miguel Arcanjo, na Vila de Jaguaripe. Por ser uma pessoa desconhecida, os moradores da Vila não ofertaram suas ajudas, sugerindo que o “Caboclo” retornasse à sua Vila e trouxesse a imagem do referido santo, a fim de que pudesse confirmar a veracidade da “promessa”. Durante o retorno à Vila de Jaguaripe, o “Caboclo” foi acometido do vírus da varíola, o que o levou a óbito .

A partir desse fato o “lugarajo” passou a ser chamado de São Miguel da Aldeia, a partir de 1765, São Miguel em referencia ao Arcanjo Miguel e Aldeias em referencia as leis de proteção às Aldeias. As primeiras casas, sedes de fazendas, localizavam-se na antiga Rua de Telha, onde hoje se localiza o Clube Social, outras se localizavam próximo à estação ferroviária e na entrada principal da cidade, hoje chamado baixa de areia. Existem também, referências de um casarão situado ao lado de onde hoje é a Igreja Matriz.

Em decorrência de uma grande epidemia de varíola que assolou a pequena Vila de São Miguel da Aldeia, na década de 1790, deixando grande número de mortos. Os moradores das Fazendas da Baixinha, conhecida como triângulo, fizeram uma promessa a São Roque, protetor das pestes, construindo posteriormente, em 1802, uma pequena Capela em frente ao local onde fora enterrados os óbitos, que a partir do fim da peste passou a ser o principal local das celebrações religiosas realizadas pelos Padres Franciscanos de Acaju ou Cajueiro. Os Franciscanos utilizavam-se de sermões educativos sobre o modo de plantar, de colher e de beneficiar o cultivo do café, bem como distribuíam sementes aos colonos miguelenses. Com o desenvolvimento da cultura da mandioca, do café, da cana-de-açúcar, do fumo e da criação de gado, o lugarajo se desenvolvia com pequenas casas comerciais e algumas moradias em torno da Capela de São Roque, fatos que influenciaram a coroa portuguesa a elevar de Vila a Freguesia de São Miguel da Aldeia. Ato feito através de Alvará de 24 de novembro de 1823, quando o Imperador D. Pedro I cria a primeira Freguesia do Império. O arraial de Nova Laje passou a fazer parte da Freguesia de São Miguel da Aldeia, que por integrar ao seu território o novo arraial, passou a ser chamado de São Miguel da Nova Laje, sendo este o quinto distrito da Vila de jaguaripe, localizado nos “fundos das roças de Nazareth”.

As questões de posse de terras eram freqüentes e ceifou a vida de muitos colonos. As leis

eram feitas de acordo com a conveniência e influência que cada um tinha perante o governador da província, mesmo sobre a égide da “Justiça de Jaguaripe.” O representante legal da justiça em São Miguel da Nova Laje, era exercido pelo Juiz de Paz, que era uma figura respeitada e autoridade com prestígio tamanho que as suas correspondências eram entregues diretamente ao Governador da Província, que sempre a respondia com total prontidão. Na inexistência de alguém que residisse no local e atendesse a todos os requisitos exigidos pelo posto, o vigário assumia a tal função. É importante ressaltar que nesse período o vigário, o professor e o juiz de paz eram as pessoas mais respeitadas do lugar.

Em 29 outubro de 1829, o juiz de paz João Fernandes de Castro, filho do Capitão Antonio Fernandes de Castro, trouxe a cópia da Lei da Câmara de Jaguaripe, Vila da qual São Miguel da Nova Laje pertencia como 5º distrito, onde se tratava dos cuidados que os moradores da Vila deveriam ter para com as matas, como descreve o artigo 30 do edital da Câmara Municipal de 9 de outubro de 1829:

Apesar do município de São Miguel ter sido emancipado no dia 1º de junho de 1891, somente no dia 8 de junho começou a sua administração autônoma com o nome de São Miguel das Matas.*

Anexo 2 - Texto de Valéria Simões sobre o livro.

É sempre particular quando se escolhe contar um pouco da história de um lugar, de um povo. Por mais que a temática, o enfoque tenha sido explorado, é único e mágico o momento em que se fixa o olhar numa fotografia.

* Wikipedia, 2011.

A narrativa proposta por Rodrigo traz essa marca peculiar de uma química que acontece entre fotógrafo e seus personagens. Ele chega como um bom visitante e com calma e respeito vai conquistando a confiança e estabelecendo uma parceria para a construção dos seus retratos. Primeiro o fora, o espaço aberto do entorno das moradias, depois, como se cumprindo etapas de um ritual de doação, adentra-se a sala onde estão abrigados objetos de culto e apreço, como santos nos seus oratórios, fotos de familiares, folhinhas – velhas contadoras do tempo sempre presentes nesses espaços – entre outros apetrechos.

De uma forma quase que solene seus personagens vão se colocando no cenário como maestros seguros de cada posicionamento de seus instrumentos. E num passo mais ousado e definitivo, Rodrigo chega à cozinha, lugar de comunhão e alimento. Nesse momento, atenta com muita delicadeza e perspicácia para o acolhimento da luz que envolve o ambiente e seus atores, imprimindo nos seus registros traços que os tornam de uma poética única.

Por fim, depois de bem ter olhado as imagens produzidas nesse ensaio, fico certa de que esse trabalho vai muito além de uma simples documentação fotográfica, ele reitera a relação do homem simples com a sua localidade, terra, lugar no mundo. Temática universal e atemporal da qual sempre poderá desembocar uma bela história a ser contada.