

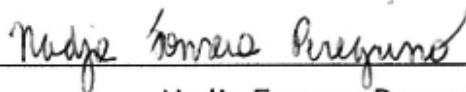
AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra palestra *Fotografia Documental no Brasil* para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

Rio de Janeiro, 02 de maio de 2011.



Nadja Fonseca Peregrino

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NO BRASIL

Antes de tudo, gostaria de parabenizar o amigo latã Canabrava e o Itaú Cultural pela iniciativa em organizar este Fórum Latino Americano. Considero, em particular, um privilégio participar deste evento, já que aqui poderemos perceber como a fotografia documental ressoa em direções inéditas no cenário contemporâneo. Não poderia deixar de mencionar, também, que as reflexões aqui apresentadas fazem parte de um diálogo mais permanente com minha parceira, Ângela Magalhães, com quem trabalho há 30 anos. Gostaria de agradecer, ainda, a generosa contribuição da fotógrafa brasileira Lucia Guanaes, radicada em Paris, que, como interlocutora, nos ajudou a repensar a fotografia documental em direção a um mundo cada vez mais dominado pela imagem e pelo crescente progresso das tecnologias digitais.

Neste curto tempo de apresentação e atendendo a uma sugestão de latã, optei por partir de uma breve abordagem histórica para tecer conexões dos paradigmas da fotografia documental com os campos social, cultural, ideológico e artístico. Como se sabe, o anúncio oficial da fotografia em 1839, na França, abre novas janelas para o mundo. Sua invenção correspondia plenamente ao desejo do homem que, diante da realidade fugidia e da fluidez da experiência, procurava preservar sua história pública e privada. Nada mais natural, portanto, que os fotógrafos pioneiros acreditassem na veracidade do discurso fotográfico como noção fundadora do fotodocumentarismo e fotojornalismo. Nesse momento inaugural, o valor da fotografia documental era incomensurável pois, como imagem técnica, conseguia apreender, sem concorrentes, o processo veloz das transformações pautadas pela modernidade.

Sob esta perspectiva, a fotografia documental tornou-se uma linguagem primordial para a identificação de uma determinada cultura. Em nosso país, o repertório fotográfico acumulado em torno de uma constelação de assuntos, mantém uma relação significativa com o modo como apreendemos a realidade e nela nos situamos. Não por acaso, o sertão, um tema definitivamente brasileiro, aparece **(1)** numa das primeiras reportagens fotográficas sobre a grande seca no Ceará, publicada a partir de fotos de J. Corrêa no **(2)** Semanário Carioca Besouro, em 1878, que trouxe o quadro da fome e da miséria da região nordestina para um público mais amplo. Sua retomada, durante nosso debate, nos convida a refletir sobre o valor da fotografia documental na construção de uma memória pessoal, social e política brasileira.

(3) Já a documentação de Flávio de Barros sobre a lendária Guerra de Canudos, ocorrida no interior da Bahia, em 1897, se sobressai na iconografia brasileira por representar o registro oficial do primeiro conflito místico-político do país. Suas impactantes imagens mostram, além de casas e igrejas destruídas, um grupo de 400 prisioneiros, em sua maioria mulheres, amontoados em estado miserável, **(4)** visão só superada pelo cadáver do beato Antonio Conselheiro, líder emblemático do movimento, exaltado pelos sertanejos como figura messiânica. Esta documentação reveste-se de uma importância singular pois se constitui num único registro sobre aqueles personagens que, mesmo aniquilados, não puderam ser apagados da história.

(5) Tal como a reportagem publicada em 1938, na revista Noite Ilustrada, que mostra sem rodeios a barbárie praticada contra o bando de Lampião. A violência da polícia e a sua legitimação pela imprensa foram corroboradas, não só pelo ato em si mas, especialmente, pela espetacularização da cena ressaltada pela exibição das cabeças cortadas dos cangaceiros, dispostas como se estivessem numa vitrine. São imagens que permanecem na nossa memória como uma cicatriz arcaica no presente.

Ao longo de tantas décadas, temos a impressão que essa postura documental permaneceu no inconsciente coletivo de nossa sociedade, senão como explicar **(6)** essa violenta imagem de Severino Araújo, produzida na década de 90 na Baixada Fluminense – diversas crianças jogam bola, indiferentes a presença do homem morto. Sem dúvida, nesta fotografia, a banalização da morte é moeda corrente e porta de entrada para uma realidade que sempre existiu tão próxima de nós. Nessa perspectiva, **(7)** Marialdo Araújo simboliza a tragédia humana pelo seu lado mais obscuro e perverso. Sua foto publicada no Jornal do Brasil em 1994, exibe de uma maneira absolutamente crua, o desespero de uma mãe que, reagindo a uma ação policial entrega seu filho adético em troca do outro filho procurado como marginal. Mas, além de tudo, essa própria representação do fato, nos remete a um modelo recorrente da história da pintura - a Madona - e pode ser colocado lado a lado **(8)** com a famosa imagem de Eugene Smith que mostra, em 1972, uma mãe com seu filho deformado pelos efeitos do mercúrio jogado na Baía de Minamata, no Japão. Em cada uma delas, podemos evocar a inspiração cristã, a compaixão ética, a ostentação da miséria do mundo diante das catástrofes e diásporas do século XX.

(9) Nota-se por outro lado, a importância da produção das revistas O Cruzeiro e Realidade, **(10)** ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970 como um marco do fotojornalismo moderno. Pontos de vistas oblíquos, perspectivas aberrantes e composições radicais são exemplos de subversões que expressavam o desejo do fotógrafo de se afastar do mundo das aparências. É o que podemos ver **(11)** nas anamorfoses de Jean Manzon, **(12)** no experimentalismo surrealista de Indalécio Wanderley, nas **(13)** perspectivas insólitas de Luigi Mamprin e **(14)** nas montagens oníricas de Zé Pinto. Cindia-se, assim, a objetividade e a trama da linguagem será o principal significado aludido pela imagem.

(15) Igualmente importante é o entrelaçamento desse fotojornalismo moderno com os fios tecidos por uma especulação formal orientada, sobretudo, para a fotografia em preto e branco. **(16)** Um exemplo marcante dessa questão pode ser visto na obra de José Medeiros, repórter fotográfico da Revista O Cruzeiro que sempre buscou uma ligação com a arte mediante a exploração de primorosas composições e **(17)** do *chiaroscuro*, já delineada por inúmeros fotógrafos como o grande mestre paisagista Marc Ferrez. A trajetória fotográfica de Medeiros mostra, ainda, como um mesmo fotógrafo pôde transitar entre fronteiras diversas: do fotojornalismo para o fotodocumentarismo; do fotodocumentarismo para a fotografia expressão, da fotografia expressão para o cinema onde se tornou o grande poeta da luz do Cinema Novo.

Não é à toa, então, que as fotos de Medeiros suscitem outras obras, puxem referências da memória ligadas, esteticamente, com a produção de fotógrafos contemporâneos, como Tiago Santana, que procura divulgar seu trabalho, em edições primorosas, fora do circuito da imprensa brasileira. **(18)** Não podemos deixar de dizer que o nordeste é o fio que entrelaça toda a trajetória de Tiago Santana profundamente enraizada num fotojornalismo clássico. Seu recente livro “*O chão de Graciliano*”, publicado em 2007” é um mergulho interior no universo do escritor Graciliano Ramos. **(19)** O ponto de partida do artista é o mapa fixado no antológico livro *Vidas Secas*, de Alagoas a Pernambuco, lugar onde Graciliano fez a sua dolorosa descoberta do mundo. **(20)** Pelo sertão adentro, em suas fotografias panorâmicas, inspiradas num trabalho anterior produzido por Josef Kouldelka, Tiago capta imagens do povo nordestino em meio à paisagem árida, **(21)** repleta de signos locais e **(22)** encoberta por nuvens densas. Sua busca estética passa principalmente pelo campo da expressão **(23)** e pela preocupação com a montagem de seus trabalhos, como podemos ver, nesta bela instalação apresentada no Sesc Pompéia em 2001.

As respostas a estas questões não são tão simples como parece. A observação de outros trabalhos, **(24)** como o de Lúcia Gaunaes, pode nos levar à outras fronteiras ligadas ao campo da realidade, ficção e simulação. Sua estratégia de aproximação do real nos traz de volta o poder ilusionista da imagem. **(25)** No caso destas fotos, mal podemos imaginar a interferência da fotógrafa, que controla rigorosamente o registro da entrada destes personagens na cena. O momento de espera, do qual ela parte, nos faz pensar sobre a visão como processo e não como resultado. **(26)** Essa construção imaginada põe a prova a veracidade da fotografia em torno de seus referentes icônicos.

De alguns anos para cá, alguns teóricos têm procurado discutir a crise da fotografia documento, como o francês André Rouillé, que assinala como a fotografia, numa era de grandes mudanças, passou a não encarnar mais o registro de verdade tal como proposto na época da industrialização e do advento da modernidade. Hoje nosso arquivo de imagens tomou outras proporções. A fotografia é um meio, entre tantos outros recursos, de gerar novas significações. Talvez por isso a filósofa francesa Dominique Baqué discuta a renovação do fotodocumentarismo por um olhar mais oblíquo, mais indireto, menos explícito. Escapar do óbvio, mostrar o menos para dizer o mais, fotografar numa justa medida graças a uma fotografia que funciona como uma verdadeira escritura de pensamento.

(27) O livro *Caldeirão do Diabo*, publicado em 2001, por André Cypriano descortina, por exemplo, visões pouco comuns sobre o presídio da Ilha Grande, em Angra dos Reis, no Rio de Janeiro. **(28)** Não vemos presos atrás das grades, nem revólveres apontados sobre as cabeças, sequer mortos amontoados pelas celas. **(29)** Ali, em meio à decadência do prédio da penitenciária, prestes a ser demolido pelo governo, **(30)** Cypriano descobre um universo marginal cheio de códigos e hierarquias, onde a confiança entre fotógrafo e retratado é determinante, tanto para a sobrevivência do autor como de seu projeto. Ou seja, além de recusar o olhar piegas, o fotógrafo articula o conteúdo estético de suas fotos para mostrar que existe uma abordagem

pessoal que vai além das grades. Além disso, texto e imagem se complementam para que as fotos não sejam apenas objetos estéticos.

(31) Numa análise comparativa, Pedro Lobo fotografa em 2002 a penitenciária de Carandiru um pouco antes de sua demolição, determinada pelo trágico massacre de 111 presos após uma rebelião. **(32)** Ao contrário de André Cypriano, Pedro não traz o retrato do detento mas mostra, metaforicamente, **(33)** vestígios da auto-expressão, como pinturas, grafites e cartazes colocados nas celas, constantemente negados num regime de exclusão. Ademais, a fotografia compartilhada faz parte do seu processo de criação, **(34)** o que fica claro quando Pedro propõe registrar o presídio de Itaguy, em Medellín, em 2006, em conjunto com os estudantes de arte e prisioneiros colombianos. Após o processo, **(35)** Pedro apresentou seu trabalho numa galeria local, enquanto o **(36)** grupo mostrou o resultado da oficina no próprio presídio com a montagem de narrativas visuais e a **(37)** criação de uma cela-dormitório - como símbolo do espaço habitado pelos detentos - numa galeria de arte em Medellín. Aqui, o que me parece importante discutir no campo da fotografia documental não é mais uma luta para comprovar sua pertinência ou perda de soberania, mas o seu vigor numa teia intrincada de abordagens e significados propostos em novas estruturas de produção.

Em outras experiências, **(38)** a fotografia documental se mescla com o campo da arte de uma maneira mais ampla. Exemplar é a exposição “*O olhar viajante*” do fotógrafo francês Pierre Fatumbi Verger, apresentada em 2005, no Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro, idealizada por Lídia Kossovsky. **(39)** Soluções cênicas múltiplas passavam pela montagem da cópia em papel, esticada, dobrada, pendurada não mais enquadrada; **(40)** pela exploração de efeitos de luz e sombra sobre numerosos retratos como uma tônica de toda a exposição; **(41)** pela criação de uma sala de leitura, **(42)** de um espaço África Brasil e de **(43)** instalação multimídia, concebida em conjunto com o curador Marcelo Dantas, com a apresentação de slides e vídeos realizados sobre o fotógrafo. É importante frisar que o emprego de todos esses recursos, além de trazer uma maior articulação da obra de Verger, reforçava a contingência social e política do trabalho do fotógrafo.

Neste campo ampliado, a apropriação de imagens documentais surge também como um ponto importante de análise. Este é bem o caso da fotógrafa brasileira Rosângela Rennó que se apropria de imagens da mídia, de arquivos públicos e privados e de textos do seu arquivo universal (coleção de notícias envolvendo fotografias) para trabalhar a amnésia social e a perda da substância simbólica das imagens. **(44)** Sob a forma de instalações, a exemplo daquela apresentada na Eco 92, “Atentado ao poder”, a artista reproduz imagens de violência estampadas nas primeiras páginas de jornais populares, como instrumento de denúncia social. Apropriação, deslocamento e recontextualização são questões fundamentais na constituição deste trabalho que lança a fotografia documental em um campo sem fronteiras.

(45) Finalmente, o projeto sócio-pedagógico do Observatório das Favelas, no Rio de Janeiro, idealizado há 4 anos por João Roberto Ripper, surge nesse

contexto como uma experiência marcante no cenário da produção documental brasileira. **(46)** Através do centro de documentação visual e formação de fotodocumentaristas, jovens e adultos da comunidade recebem orientação para desenvolver seus temas que, via de regra, renegam a noção de cidade partida, numa linha distinta daquela visão sombria estampada pela mídia brasileira. **(47)** As milhares de fotografias produzidas constituem hoje **(48)** um grande banco de dados construído a partir de um olhar internalizado e não estereotipado sobre si mesmo e **(49)** abrem a perspectiva de relações mais solidárias, num pleno exercício de cidadania. Ponto para a fotografia documental e **(50)** para aqueles que através de seu engajamento têm possibilitado a inserção de outros discursos em circuitos artísticos mais consagrados. **(51)** A fotografia documental se transforma, se desloca e se transterritorializa pelos caminhos mais diversos.