



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**EM CAMPO: A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE
CUIDADO NO PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO**

BRENO CRISPINO LIMA

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**EM CAMPO - A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE CUIDADO NO
PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO**

Projeto prático submetido à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

BRENO CRISPINO LIMA

Orientador: Prof. Me. Dante Gastaldoni

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia o Projeto Prático **Em Campo - A fotografia como ferramenta de cuidado no processo de documentação**, elaborado por Breno Crispino Lima.

Projeto Prático examinado:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Me. Dante Gastaldoni

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense - UFF

Professor da Escola de Comunicação - UFRJ

Jornalista e fotógrafo

Profa. Beatriz Juana Isabel Bissio Staricco Neiva Moreira. Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF

Professora do departamento de Ciências Políticas da UFRJ

Jornalista e fundadora da Revista Cadernos do Terceiro Mundo

Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos

Doutora em Letras/Estudos da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio

Pós-doutora em Comunicação e Cultural pela Escola de Comunicação - UFRJ

Professora da ECO - UFRJ e do curso de Pós-Graduação em Artes da Cena

RIO DE JANEIRO

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

LIMA, Breno Crispino.

Em Campo: a fotografia como ferramenta de cuidado no processo de documentação. Rio de Janeiro, 2017.

Projeto Prático (Graduação em Comunicação Social/
Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ,
Escola de Comunicação – ECO.

Orientador: Dante Gastaldoni

LIMA, Breno Crispino. **Em Campo: a fotografia como ferramenta de cuidado no processo de documentação.** Orientador: Dante Gastaldoni: UFRJ/ECO. Projeto prático em Jornalismo.

RESUMO

Este projeto explora aspectos do fazer fotográfico na documentação de situações de violência, evidenciando a relação da história da fotografia documental e do fotojornalismo com o tema e propondo diferentes formas de abordagem. Em sua ordem prática, baseia-se na experiência do autor na documentação da atuação da primeira Residência Multiprofissional de Saúde da Família com Ênfase na População do Campo, em Caruaru - PE. O trabalho pretende trazer reflexões sobre a atuação na documentação, tanto fotográfica quanto em outras esferas, de situações de privação. Traz também provocações sobre o impacto do uso da câmera, compreendendo a produção coletiva da imagem como uma forma de produção, também, de cuidado.

Agradecimentos

Agradeço a todas e todos que trouxeram o acaso para meu caminho.

A todas e todos que me receberam com o coração e portas abertas.

A todas e todos que construíram e construirão este e muitos outros projetos.

Em especial:

Aos meus pais, Leilá e Valter, pelo apoio e amor incondicional.

Às companheiras e companheiros de Caruaru, todos vocês tornaram toda essa experiência absolutamente acolhedora e deliciosa.

A Nath e Rafa, pelos anos de acolhimento e carinho.

Ao mestre Dante Gastaldoni, por todas as portas abertas e todo o conhecimento passado.

À professora Janine Justen, por todo o incentivo e pelas lições dentro e fora da academia.

A João Roberto Ripper, Marizilda Cruppe, Ração Diniz, Nana Moraes e todos os fotógrafos e profissionais da imagem que trabalham pela sensibilidade, luta e humanidade. Obrigado pela inspiração.

A todos os trabalhadores do campo e da Saúde que acreditam que uma forma de cuidado humanizada é possível e necessária.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. CONTEXTUALIZANDO.....	9
2.1. O CAMPO.....	9
2.2 EQUIPAMENTOS E INTENÇÕES.....	13
3. A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA E SEUS FAZERES.....	14
3.1 BERÇO E DISPUTA DA NARRATIVA FOTOGRÁFICA.....	14
3.2 O BATISMO DE SANGUE DO FOTOJORNALISMO.....	20
4. A VIOLÊNCIA E O CUIDADO NA FOTOGRAFIA.....	23
4.1 A FOTOGRAFIA DE VIOLÊNCIA.....	23
4.2 A FOTOGRAFIA DE CUIDADO.....	25
4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRÁTICA NA EXPERIÊNCIA DE CAMPO..	27
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
6. BIBLIOGRAFIA.....	32



1. INTRODUÇÃO

A fotografia tem uma história relativamente recente dentre os dispositivos de representação do mundo. Recente, mas extremamente densa. A quantidade de sentido que lhe foi dada desde a formalização de sua invenção é enorme. A fotografia surge numa era de transições e nascimentos. Surgiam as massas, as indústrias, um proletariado mais definido, as grandes cidades urbanas, a ciência enquanto centro de um pensamento ocidental. Eram questionadas a subjetividade e a ação do homem, sempre imperfeito, em detrimento de uma objetividade ideal vista na natureza e na observação de seus fenômenos. Neste contexto, a câmera, que funcionava com princípios físico-químicos (a reação de certos compostos químicos à luz) e a intervenção mínima do homem (o pressionar de um botão) colocaram a fotografia como forma ideal de representação daquela sociedade que surgia. Sua aparente objetividade em conformidade com os fenômenos da natureza a fazia parecer como uma janela para o real. O que era produzido através de seu processo era entendido como prova incontestável de uma realidade inalterada.

O desenvolvimento tecnológico que culminou em câmeras mais ágeis e menores, a popularização e facilitação da operação fotográfica e a crescente demanda por imagens inevitavelmente fizeram nascer uma forma embrionária de fotojornalismo. Ainda sem a eloquência estética e versatilidade que um Robert Capa teria com sua Leica, as primeiras fotografias derivadas de incursões para a cobertura de eventos foram fotografias de guerra. A Guerra da Criméia de Roger Fenton e a Guerra de Secessão americana de Mathew Brady apresentavam universos completamente distintos, ainda que tocassem no mesmo tema. Seus trabalhos nestes respectivos contextos trazem à luz algumas questões que nos são importantes aqui. A primeira sendo a relevância da guerra e da violência para a fotografia de registro, algo que busca ser analisado neste trabalho. A segunda, a inevitável construção imagética presente na fotografia, o que André Rouillé (2009) chamará de *produção de mundos*. A guerra de Fenton é vazia e melancólica, quase pacífica, enquanto a de Brady se apresenta como um mar de cadáveres. Não é tanto as diferenças entre as guerras quanto as intenções dos fotógrafos diante do que é fotografado. O mundo produzido pelo clique da câmera coaduna com as vontades daqueles que o clicam. O *fazer* se apresenta aqui como definidor.

Um dos pontos centrais deste trabalho é a análise deste fazer e do tipo de imagem que ele produz. Para isso, duas categorias serão propostas. A primeira, é o que chamarei de *fotografia de violência* e a outra uma *fotografia de cuidado*, baseada em princípios

estabelecidos, sobretudo, por fotógrafos como João Roberto Ripper e que busco aplicar em meu próprio trabalho.

Com tudo isso em mente, produzi o fotolivro *Em Campo*, um relato de uma experiência de campo de um mês e uma semana acompanhando a primeira Residência Multiprofissional de Saúde da Família com Ênfase na População do Campo, em Caruaru - PE. O livro é uma inserção no contexto rural das comunidades de Caruaru, além de acampamentos e assentamentos organizados sob o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, no contexto do trabalho na Saúde, onde precisei entender minha fotografia como parte deste processo de cuidado, para além da documentação imagética. As imagens que compõem a narrativa expressa no livro foram produzidas com o que João Roberto Ripper descreve como uma fotografia coletiva, de autoria mista entre fotógrafo e fotografado. Os textos que acompanham as imagens são fundamentalmente meus relatos pessoais do convívio com as pessoas fotografados e que compõem o contexto do trabalho. Para além da informação, busquei produzir algo semelhante a uma contação de histórias, abraçando minha própria subjetividade e me aproximando do que Benjamin (1985) descreve como *narração*. Meu propósito, com isso, foi o de contextualizar meu fazer, descrevê-lo processualmente e humanizar os fotografados e nossas interações, coletivizando as *experiências vividas* (BENJAMIN, 1985) que pude ter neste período.

Este trabalho está, por fim, dividido em três partes. Na primeira parte, será apresentado o campo onde foi realizado o trabalho, o contexto do trabalho da residência, seus antecedentes e os equipamentos por mim utilizados. No segundo capítulo, cobrirei o início da fotografia e sua análise enquanto dispositivo de comunicação e linguagem, abarcando as mudanças de sentido pelo qual passou desde sua formalização aos dias mais recentes. Posteriormente, no mesmo capítulo, abordarei a introdução da linguagem fotográfica no jornalismo e suas consequências para o dispositivo. Por último, será feita uma reflexão da ambivalência do fazer fotográfico, entendido como potencial ferramenta de violência ou de cuidado, sobretudo na documentação de pessoas em situação de marginalidade. No contexto da Saúde, trago reflexões sobre o tema a partir de uma experiência conduzida em um Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS) em Tocantins, além da análise de minha própria experiência de campo enquanto fotógrafo e pesquisador. Este último capítulo conversa diretamente com o livro produzido.

2. CONTEXTUALIZANDO

A convite da terapeuta ocupacional Nathália Gontijo, passei o mês de agosto e início de setembro de 2016 realizando o registro do trabalho da Residência Multiprofissional de Saúde da Família com Ênfase na População do Campo, na zona rural de Caruaru, agreste pernambucano. Retornei ao campo por uma semana, no final de março e início de abril de 2017.

2.1 O CAMPO

A residência é um esforço conjunto do SUS com a Universidade de Pernambuco – UPE e, no caso de Caruaru, com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST. A residência também está presente em Garanhuns, cidade próxima, em parceria com o Movimento Quilombola. Trata-se da primeira residência de saúde da família com foco na saúde da população do campo no Brasil e integra profissionais das áreas de educação física, enfermagem, farmácia, fisioterapia, medicina veterinária, nutrição, odontologia, psicologia, serviço social e terapia ocupacional. Os 20 residentes que chegaram em 2015, ficaram até abril de 2017, quando a primeira turma da residência foi concluída. Eles se dividiram entre Caruaru e Garanhuns e receberam formação pela Escola Nacional Florestan Fernandes para compreender a situação histórica, social e cultural das populações do campo, assim como conhecer os valores e a história dos movimentos envolvidos.

Em Caruaru, a área de atuação da residência é na zona rural do município, que transcorre nas margens da BR-104 e abarca comunidades, assentamentos e acampamentos do MST. A zona rural conta com quatro postos de saúde, localizados nas comunidades de Rafael, Cachoeira Seca, Lages e Malhadas/Santa Maria. Em minha estadia, conheci junto da residência os quatro postos e as comunidades a eles vinculadas, assim como os assentamentos Normandia (assentamento referência para os sem-terra no Nordeste), sob a jurisdição do posto da comunidade de Rafael; e Veada Morta que, assim como o acampamento Novo Amanhecer, estão vinculados ao posto de saúde da comunidade de Cachoeira Seca. Um acampamento é uma ocupação organizada pelo Movimento para chamar a atenção para a luta pela terra e reivindicar a propriedade ociosa. Geralmente são feitos de forma improvisada. Novo Amanhecer era predominantemente formado por barracões de pedaços de madeira, lona, papelão e outros materiais precarizados. O assentamento se dá quando a terra já foi

reconhecida e direcionada à reforma agrária, recebendo sua homologação na justiça e o direito de uso aos assentados. Tem, portanto, uma estrutura já consolidada, com casas, reservatórios de água, hortas comunitárias, etc.

O município de Caruaru é conhecido (ou se autoproclama ser) por ter a maior festa de São João do mundo e, de acordo com último censo feito pelo IBGE na cidade, em 2010, tem 314.912 habitantes¹. Destes, 35.323 moram na zona rural, com números praticamente iguais de homens e mulheres: 17.836 homens e 17.487 mulheres. Da população total da cidade, 32% ganham até meio salário mínimo, enquanto apenas 3% recebem mais de 5 salários mínimos. Ao todo, cerca de 88% da população de Caruaru recebe até 2 salários mínimos.

Um dos maiores problemas que pude constatar em minha breve estadia foi a questão da água. Alguns diziam que não chovia (o suficiente para plantar) há 5 anos, em 2016. Consequência disso, a maior parte da produção que vi era de palma, um tipo de cacto que serve de ração para animais. Vi pouco gado também. A maior parte da pequena pecuária do agreste é de bode. Sem água da chuva, os rios secaram, como pude constatar, e a água consumida era, em sua maior parte, privatizada. Não era raro faltar água na casa de Nathália e de seu companheiro Rafael, onde morei por minha estadia. Isso ocorre mesmo na zona urbana da cidade, com maior infraestrutura e serviços. É claro, para as pequenas comunidades da zona rural, a situação era bem mais grave. Ouvi reclamações de moradores dizendo que compraram água infestada de bactérias ou girinos. Denúncias de fazendeiros bloqueando ou desviando a água dos rios que ainda estavam correndo também não eram raras. Outro grande problema na zona rural é a questão da mobilidade. Para os próprios residentes era difícil chegar aos territórios. O transporte público é precário ou ausente e a população conta com o transporte alternativo, na forma de uma frota Toyotas que levam carga e passageiros do centro urbano às comunidades à margem da BR.

Por conta da impossibilidade ou extrema dificuldade de cultivar a terra, uma boa parte da comunidade rural de Caruaru trabalha como mão-de-obra na confecção de roupas, principalmente calças jeans. Não por acaso, além de Caruaru, também Toritama, cidade vizinha, é um polo de confecções, lavanderias e feiras de roupas, ostentando, em sua entrada, uma estátua de calça jeans. Se trata de um trabalho extremamente precário, com baixos

¹ Ainda de acordo com o IBGE, Caruaru tem uma população estimada em 356.128 pessoas em 2017.

salários e pouca salubridade. Geralmente se configura de duas formas: os fabricos e as facções. Os fabricos são formados por pessoas das comunidades que levam para dentro de casa as máquinas de costura e, uma vez acumuladas as peças de roupas, são levadas aos montes para as lojas. Já as facções são galpões onde vários trabalhadores costuram ao mesmo tempo. Não é difícil ver pedaços de pano nos chãos do campo em Caruaru, especialmente na comunidade de Malhadas, a mais próxima de Toritama. Em suas ruas de barro, grandes tapetes coloridos são formados pelos fiapos e rasgos de tecido que caem das motocicletas carregando os produtos. Por ser um trabalho majoritariamente informal, os trabalhadores da confecção recebem por peça feita. A remuneração varia de acordo com o cargo e tipo de trabalho, podendo ir de alguns centavos, caso seja um reparo de roupa defeituosa, a cerca de R\$ 4,00 por peça quase completa. A lógica do trabalho implica em mais dinheiro, se mais horas e velocidade forem empregadas na produção. Não há garantia de estabilidade ou de direitos trabalhistas. O cenário de muitas famílias, sobretudo das mulheres, é o de conciliar o trabalho de ritmo intenso com a saúde, a criação dos filhos (muitas vezes sem assistência) e a gestão da casa.

Também em Malhadas ficam quatro grande lavanderias, que jogam seus despejos e dejetos, oriundos da tintura e lavagem das roupas, no Capibaribe, um dos poucos rios ainda correntes da região, e que demarca a fronteira entre Caruaru e Toritama. O posto de saúde de Malhadas, nos dias em que o visitei, não tinha água para nada. Nem mesmo para o consumo. Quando o visitei, a agente comunitária de saúde fazia incursões com baldes ao rio poluído para ter água para usar no banheiro.

Minha chegada a campo foi no dia 8 de agosto de 2016, quando fui recebido por Nathália e seu companheiro, Rafael, que moram na parte urbanizada de Caruaru. Moraria com eles até o dia 3 de setembro, quando voltei para Recife para, então, pegar meu voo de volta ao Rio de Janeiro. Durante o período descrito, acompanhei as atividades da residência e de seus membros, de segunda a sexta e alguns sábados. Dormi, por alguns dias, na casa dos residentes, no coração do Assentamento Normandia e pude criar e cultivar laços de amizade e afeto. Através do trabalho realizado por eles, encontrei uma concepção de saúde global. Meu registro fotográfico inclui o trabalho dos profissionais de saúde com cerca de 19 famílias, assim como as atividades realizadas pela Residência de Saúde no Campo, como um projeto de cineclube e debate em Normandia, um grupo de gestantes de Cachoeira Seca, um grupo de

saúde mental em Lages, um grupo de mulheres que desejavam levar uma vida mais saudável em Queimados de Uruçu, uma das comunidades do Rafael, e um projeto de cinedebate sobre questões sociais contemporâneas, realizado em uma das escolas municipais na zona rural de Caruaru. Entendi, através deles, a saúde como algo de transformação e de contínuo cuidado, podendo ser expressado através do tratamento em si, mas também do debate, da troca, do lazer, do riso e do afeto.

No início de 2017, voltei para Caruaru para entregar as fotos que não havia devolvido, assim como rever as pessoas que conheci em minha primeira estadia pela cidade. Esta volta aconteceu no período de apenas uma semana, entre os dias 26 de março e 2 de abril. Neste período ocorreu também a formatura da primeira turma da residência, da qual Nathália faz parte, e pude acompanhar a cerimônia de encerramento de seu trabalho em Caruaru.

Para a produção do livro, criei um recorte menor de minha experiência vivida, selecionando quatro famílias que me marcaram por motivos diferentes e atividades que demonstram o alcance do trabalho na residência para além do entendimento tradicional do campo da saúde. O recorte tenta construir uma narrativa de empoderamento dos moradores em seu espaço, reconhecendo as limitações e restrições que os cercam, assim como os desafios diários enfrentados. É uma proposta de alternativas, de linhas de fuga, numa realidade dura, imersa em uma estética de cumplicidade e cuidado. Para contextualizar a realidade vivida, produzi um capítulo sobre os desafios da luta pela terra, pela água e pelo trabalho. Este capítulo situaria o leitor no mundo dos personagens retratados, no mundo em que vivi por este tempo de campo.

Acompanhar e registrar o trabalho dos profissionais da saúde, entrar em contato com as famílias, conversar, rir, brincar, abraçar e, sobretudo, ouvir – ouvir suas histórias, demandas, sonhos e medos – me fizeram encarar a câmera de forma diferente do mero registro. Passei a usá-la, então, como o que eu possuía de ferramenta, não tendo formação na saúde, para exercer o cuidado. Através da fotografia, pudemos, eu e os fotografados, criar narrativas do possível, produzir mundos de sonhos.

Objetivamente, no entanto, a análise presente no trabalho será a das relações entre fotógrafo e fotografado, e como, a partir dela, o fazer fotográfico pode ser uma produção de cuidado. Todo o arcabouço teórico, experimental ou empírico acima citado, assim como a

seleção das fotografias do registro realizado em Caruaru, com os relatos de vivência de sua produção, servirá para mediar e pontuar questionamentos e proposições acerca do tema referido.

Os preceitos do trabalho seguem no entendimento da fotografia como *ferramenta*, podendo assim ser utilizada pelo fim que lhe for destinado. E da possibilidade como um fim em si.

2.2. EQUIPAMENTOS E INTENÇÕES

Para a realização do trabalho, levei duas câmeras. Uma Nikon D3100, com lente de fábrica 24-55mm e uma Nikon D610 com lente fixa 50mm. Para o tratamento das imagens usei o Adobe Photoshop e para a diagramação do livro, usei o programa Adobe InDesign. Ao criar as narrativas imagéticas e textuais, procurei compreender imagem e texto como linguagens diferentes e autônomas, embora complementares. O texto comunica com a imagem na medida em que abordam um mesmo tema. Não há, no entanto, interdependência entre as formas de linguagem. Isto significa que nem o texto é uma mera legenda para as fotografias, nem as fotos são ilustrações do que está descrito no texto. Há, também, o esforço para que, entre a subjetividade intrínseca do relato e os dados apresentados, exista uma coesão não meramente informacional, em busca de um sentido amplo e aberto, a ser completado pelo leitor.

3. A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA E SEUS FAZERES

“Antes de mais nada, tudo”². É como o dramaturgo, ator, poeta e apresentador Michel Melamed começa sua primeira peça, o monólogo *Regurgitofagia*. No caso do espetáculo, Michel buscava uma exploração crítica sobre o conceito da antropofagia cultural, cunhado por Oswald de Andrade e os modernistas no início do século XX, e pensada por Michel no contexto da contemporaneidade de fluxos fluidos e abundantes de informação. Sem a feliz pretensão de uma performance literária, o presente relatório é, ainda assim, uma verborragia com pinceladas de imagens, que precisa pensar o tudo que já existe e que veio antes. O tudo, embora seja muito maior do que a história da fotografia, precisa de uma delimitação que o torne palpável para a produção de um trabalho analítico sobre o fazer fotográfico. Começamos, então, pelo que é alcançável diante do tema, começamos pela história do fotojornalismo e da fotografia como forma de documentação e pretensa descrição do mundo.

3.1 BERÇO E DISPUTAS DA NARRATIVA FOTOGRÁFICA

Antes da sistematização da fotografia, a técnica que lhe deu origem, a câmara escura (isto é, a perfuração de um orifício em uma câmara vedada à luz, que causava a projeção invertida da imagem, presente no lado de fora do orifício, na parede da câmara), já vinha sendo usada há muito tempo por pintores. Isto é verdade sobretudo no período do Renascimento, quando os artistas, buscando uma aproximação com a realidade óptica, valorizaram e aperfeiçoaram, em suas obras, o uso da perspectiva enquanto técnica na arte. Isto é, o uso de linhas de fuga em busca de uma sensação de profundidade, para citar um de seus artifícios. No entanto, foi apenas recentemente que a tecnologia para a apreensão desta imagem projetada foi desenvolvida. Não é à toa que cito a perspectiva, um flerte com a ciência, que seria consolidada com toda força na Europa com as Revoluções Industriais nos séculos XVIII e XIX. A técnica e a arte parecem refletir as demandas de um tempo. A retomada europeia dos estudos gregos e romanos no Renascimento condiz com os estudos de perspectiva, anatomia e luz de seus artistas. De forma semelhante, como aponta Rouillé (2009), a fotografia, isto é, o processo químico e físico de apreensão e produção de imagens, condiz com um *Zeitgeist*, ou espírito de um tempo, próprio do século XIX. A modernidade,

² Primeira fala do espetáculo *Regurgitofagia*, estreado em 2004, no Rio de Janeiro e que deu luz a livro homônimo com transcrição do monólogo.

com suas urbes, multidões, fábricas, etc.. Isto é, toda sua reestruturação de relações sociais, econômicas, políticas e ideológicas, carecia de uma nova forma de representação. A fotografia, ou daguerreótipo em seu momento inicial, fruto de um longo processo de descobertas, experimentos, vitórias e derrotas, que fazem parte do tudo antes mencionado e inevitavelmente não dito, parece ser a ferramenta de representação ideal àquele mundo que surgia. De fortes aspirações positivistas, a modernidade aparece baseada sobre a crença na possibilidade de anulação do ser humano enquanto interventor ou mediador do real. De fato, o historiador e teórico da fotografia André Rouillé pondera:

Na realidade, ser moderno talvez seja isto: primeiramente acreditar que, em qualquer matéria, o humano e o não humano se distinguem de maneira radical, que nenhuma zona os religa, que entre eles não é possível nenhuma interferência, nenhuma composição, nenhuma hibridação. (ROUILLÉ, 2009, p. 33).

A fé na ciência, na observação imparcial e nos processos distanciadores oriundos de uma razão instrumental (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) vê a fotografia como espelho do real e o fotógrafo ou fotógrafa como um operador da câmera, que não influencia o processo natural e técnico que produz a imagem. A técnica, neste caso, é química e física. É a ação da luz na superfície quimicamente sensibilizada, supostamente sem a intervenção do homem ou mulher, que produz, ou melhor, reproduz a imagem externa à câmera. Fotografia-espelho; fotografia que apreende, captura, um referente que é, em si, realidade. Não uma mera imagem, mas uma janela para o mundo. Ou ainda, outra forma de enxergar: não uma imagem, mas uma mera janela para o mundo. Em sua Filosofia da Caixa Preta, o filósofo Vilém Flusser sintetiza:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. (FLUSSER, 1985, p. 10).

Simultaneamente, na Europa, vai surgindo um novo tipo de artista. Segundo Gombrich (1998), as novas relações sociais e de trabalho que marcam a ruptura com a tradição feudal alteram profundamente a forma como o artista faz e entende a arte. A ascensão da burguesia, do pensamento liberal e revolucionário, bem como a falência ou perda de poder das instituições que, antes, regiam um monopólio do conhecimento (sobretudo, a nobreza e o clero), ao mesmo tempo em que desamparam o artista, por destituir de poder parte de quem o pagava por seu trabalho, o coloca em outra posição. Antes da industrialização, os artistas europeus eram colocados como ferramenta de representação de

um mundo e de uma subjetividade coletiva segundo a ótica das instituições dominantes. No entanto, com a chegada da modernidade, os artistas tradicionais e sua obra de arte, que dependia de sua maestria, passam de um certo desamparo para um momento de maior expressividade individual. A esse processo no mundo da arte, Gombrich dá o nome de *ruptura na tradição*:

Aquilo que chamei a ruptura na tradição, a qual marca o período da Grande Revolução na França, iria mudar toda a situação em que os artistas viviam e trabalhavam. [...] Agora, os alicerces em que a arte assentara durante toda a sua existência estavam sendo abalados de outro lado. A Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica, a oficina à fábrica. (GOMBRICH, 1998, p. 395).

Não surpreende, portanto, que a câmera tenha substituído a pintura em seu papel representativo, semelhante à fábrica que substitui a oficina, o vapor que substitui o cavalo. A técnica industrial, a ciência, os conhecimentos de química e física, substituindo a proeza manual e o virtuosismo, a tradição e a ação direta do homem. No entanto, se isso pode parecer desesperador para alguns, Gombrich argumenta que este contexto vai significar o início da ideia de artista como conhecemos hoje: “Pela primeira vez, tornou-se verdade que a arte era um perfeito meio para se expressar a individualidade” (GOMBRICH, 1998, p. 398). E, embora a subjetividade e a transformação da realidade sempre tenham estado presentes na história da arte, essa, de acordo com Gombrich, parece ser a primeira vez em que a elas partiam de um indivíduo — “artista”, com toda a concepção moderna que tal termo carrega — e não de uma coletividade ou de uma instituição que a representa.

E é nesta era de transformações profundas e de exploração embrionária da expressão da individualidade na obra de arte que a fotografia cresce rapidamente enquanto forma de representação da realidade. Em 1826 ou 1827, a imagem “fotográfica” mais antiga conhecida³ é produzida por Joseph Niépce, ao deixar exposta à luz solar por oito horas uma placa de estanho coberta com betume branco da Judeia. Mas não demorou para que os tempos de exposição necessários para fixação da imagem diminuíssem vertiginosamente, demonstrando o interesse na pesquisa e aprimoramento do processo fotográfico:

³ Embora a fotografia citada, retratando a vista da janela do apartamento de Niépce, seja a mais famosa, o pesquisador Dante Gastaldoni indica a já existência de outra imagem: “Uma fotografia ainda mais antiga, produzida em 1825 pelo próprio Niépce e descoberta apenas no ano passado, desloca a origem da fotografia para um passado ainda mais distante, embora não tenha a mesma importância histórica da “Vista da janela”, pois trata-se da reprodução fotográfica de uma tapeçaria holandesa, onde se vê a imagem de um menino e um cavalo.” (GASTALDONI, 2007, p. 2)

Em 1839, o tempo necessário para produzir uma fotografia era de aproximadamente 15 minutos de exposição à luz do sol. Um ano depois, bastavam 13 minutos à sombra para sensibilizar uma chapa e, transcorrido mais um ano, o tempo de exposição estava reduzido a dois ou três minutos. As emulsões evoluíam a olhos vistos e, em 1842, já se conseguia fotografar com exposições de 20 segundos. No ano seguinte, o tempo de exposição não era mais objeção para o retrato (GASTALDONI, 2007, p. 2).

Foi pouco tempo depois de Niépce produzir a imagem de sua vista na placa de estanho, através do processo que ele denominou heliografia, que outro entusiasta mais jovem, de nome Louis-Jacques-Mandé Daguerre, o enviou uma carta, começando uma troca de correspondências que resultaria, em 1839, na publicização (embora sem ineditismo) do processo fotográfico na Academia de Ciências e Belas-Artes de Paris. Com Niépce já falecido, Daguerre batizou o processo de daguerreotipia. Embora a fotografia (ou o daguerreótipo) recebesse o já citado cargo de documentar e servir de janela para o novo mundo moderno que surgia (e, mais para frente, de janela para outros mundos, mais distantes), não deixou também de ter seu uso ligado a uma vertente mais “expressiva”. Rouillé (2009) entende que, apesar da modernidade estar intrinsecamente ligada ao surgimento e ao desenvolvimento do processo fotográfico, sua prática nunca foi apenas moderna, como, já extrapolando as palavras de Rouillé, nenhuma ferramenta carrega em si um valor ideológico, mas é moldada ao uso feito dela. Citando o autor:

Não bastam, entretanto, o dispositivo mecânico e as ligações com a sociedade industrial para garantir a modernidade das imagens e das práticas fotográficas. A fotografia não é intrinsecamente moderna. De imediato, ela é plural; e nunca deixará de sê-lo. Seu dispositivo sempre vai dar pretexto a práticas tanto modernas quanto antimodernas. (ROUILLÉ, 2009, p. 30).

De fato, Rouillé aponta que desde o surgimento formal da fotografia há esse atrito. Com a patente de Daguerre e o subsequente acolhimento do daguerreótipo pela Academia de Ciências, a obra de Hippolyte Bayard, composta por positivos diretos sobre papel, foi defendida diante da Academia de Belas Artes. A dialética entre documento e ciência e a obra de arte. Entre o registro e a expressão. Como coloca Rouillé:

O antagonismo entre o procedimento de Daguerre e o de Bayard, entre metal e o papel, em breve fomentará os defensores do nítido e os adeptos do indefinido dos contornos; os partidários do negativo de vidro e os calotipistas; os artistas e as ‘pessoas do ofício’. Na esteira dessa alternativa, delineiam-se oposições entre a ciência e a arte, o ofício e a criação, a ‘utilidade’ e a ‘curiosidade’. [...] Tudo isso resulta na coexistência e na oposição de práticas e formas diferentes ao longo de toda a história da fotografia. (ROUILLÉ, 2009, p. 30).

Neste momento inicial do fazer fotográfico, portanto, Rouillé identifica duas formas

aparentemente antagônicas de pensar a foto. Uma, voltada para o registro ideal do mundo, a qual ele chamará de fotografia-documento, e uma outra, voltada para o campo das artes e da experimentação. Tal separação é também evidenciada por Gombrich (1998) sobre a arte, de uma forma mais geral. O historiador da arte afirma que é neste momento que a noção de Arte, com A maiúsculo, é criada, pensando numa hierarquização e, por que não, fetichização do valor e do trabalho do artista. O fotógrafo seria mais identificado como um mero operador. Enquanto o artista de belas artes, em oposição, estaria mais próximo da concepção idealizada de Arte. Os discursos da arte olhavam com desconfiança para a fotografia por considerar que não haveria maestria na produção da imagem técnica. Isto, é claro, trazia dificuldade para o reconhecimento da fotografia como objeto de arte. Ao mesmo tempo, a fotografia-documento demandava — e foi assim por muito tempo — a abolição da expressão e da subjetividade, conseguida através de fotografias com traços nítidos e a instantaneidade. Ou seja, com o congelamento do movimento, que logo chegou ao processo fotográfico, com a redução exponencial dos tempos de exposição necessários para que a imagem se fixasse na superfície sensibilizada.

A fotografia enquanto meio surge e se desenvolve nesta dicotomia que a estagnava enquanto forma e estética. Mais que isto, para alguns críticos, como aponta Rouillé:

A maneira fotográfica de ver e de fazer ver as coisas do mundo contrapõe-se à tradição artística, à famosa teoria dos sacrifícios, que convida a “negligenciar certos acessórios de um quadro para melhor salientar as partes principais” (Littre). [...] A fotografia é, então, acusada de não omitir nada, de nada sacrificar; em face da arte, reputada livre para “escolher o que lhe convém e rejeitar o que não lhe convém” (LITTRÉ apud ROUILLÉ, 2009, p. 41).

Se os entusiastas da fotografia-documento a entendiam como representação perfeita da realidade, os entendidos dos discursos da Arte, com A maiúsculo, como salienta Gombrich, a encaravam como ferramenta de uma visão superficial sobre o mundo, cujo sentido mais implícito estaria alcançável mediante a mão do artista. Tal debate dicotômico parece marca da Europa oitocentista, chegando aos movimentos na pintura, na poesia, na prosa e assim por diante. O embate da ciência com a expressão, da razão (ou de um tipo de razão) com a emoção e as sensações. E a fotografia, como nova forma de expressão, mas também de documentação, é alvo constante de ambos os lados. Para Rouillé, ambos os extremos caem no mesmo erro, o de não considerar que a fotografia não mostra nem menos nem mais, mas “alguma coisa diferente, faz surgir novas evidências, por propor novos

procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens” (ROUILLÉ, 2009, p. 41).

O teórico considera que precisou mais de um século para que a ideia de uma, como chama, fotografia-expressão fosse concebida para os discursos vigentes, hoje em dia associada tanto com a arte contemporânea quanto com os discursos jornalísticos e documentais, que foram penetrados com conceitos estéticos subjetivos. Isso passa por uma profunda alteração na forma como se faz e enxerga a fotografia, bem como nos critérios de verdade.

De fato, a questão do real na fotografia é ampla. Se, por um lado, para Rouillé, “em si, a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem)” (ROUILLÉ, 2009, p. 19), ela é também “provida de um valor documental” (ROUILLÉ, 2009, p. 19). Para toda foto é preciso que haja algo que a precede, um referente ou um rastro daquilo que foi fotografado. No entanto, Rouillé é taxativo:

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. [...] o importante é explorar como a imagem produz o real. (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

São inúmeras variáveis que se colocam entre os autores e dentro do próprio processo de produção de uma imagem para que ela seja constituída. Para pensar algumas destas variáveis, da mais geral à mais específica, relativas ao tipo de fotografia que será analisada neste trabalho: a cultura, em seu sentido antropológico, ou a visão coletiva de mundo e de verdade que os atores (fotógrafos, fotografados e quem mais interferir no processo de produção da imagem) dividem; a visão ideológica própria dos atores; as relações dos fotógrafos com o meio em que estão fotografando, assim como as relações dos fotografados com o meio em que estão sendo registrados; a relação entre atores, isto é, a forma como se dá a interação precedente, durante e após o clique da câmera; a intenção do registro, a estética escolhida e/ou construída para o registro, tudo o que cada sujeito traz consigo para aquela imagem acontecer.

Há uma intrincada interação entre objetividades e subjetividades que alteram profundamente a produção de uma imagem. Flusser comenta:

O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 1985, p. 10).

Ou seja, o real, o referente ou o mundo em si, não são alcançáveis pela imagem, apesar da impressão que se tem do dispositivo fotográfico como capturador. Este capítulo, em suma, parte de um começo, de certa forma arbitrário, do fazer fotográfico para pensar na fotografia, primeiro, como ferramenta de comunicação. E segundo, como inevitável forma de expressão, submetida a um tempo-espaço e a um ou mais autores, com intenções, ideologias e assim por diante. Através disso, propõe pensar a imagem derivada do processo fotográfico (assim como qualquer outra) como construção discursiva sujeita às variáveis partes do processo de produção da mesma. Ressalto o conceito de fotografia como *produção de mundos* de Rouillé como fundamental, uma vez que nos permite pensar na imagem como coisa autônoma de seu referente, e, simultaneamente, reflexo do fazer fotográfico e das variáveis infinitas presentes no mesmo. É importante notar que, apesar de as estarmos datando no tempo, as primeiras interpretações e imposições múltiplas sobre a fotografia continuaram e continuam permanecendo e coexistindo com tantas outras que surgem com os discursos que são desenvolvidos com o passar dos tempos e das experiências, teóricas e práticas, relacionadas à imagem. Mesmo com a desconfiança da verdade, típica da contemporaneidade, a crença na fotografia como espelho do real ainda é presente. Não à toa, é corrente a crença semelhante de que uma foto é uma prova irrefutável.

3.2 O BATISMO DE SANGUE DO FOTOJORNALISMO

“Eu vi!”⁴, exclama Goya, ao nomear sua obra em água-forte, da série Os Desastres da Guerra. A obra remonta uma cena de camponeses fugindo da guerra, os rostos estampados com horror e desespero. Embora o trabalho de Goya valha a pena ser comentado, o que nos é mais interessante aqui é o nome que o artista resolveu dar à obra. Goya está afirmando que viu aquilo acontecer. E, com isso, o que está dizendo é que a cena aconteceu *de fato* e que a obra, evidência de seu *testemunho*, é *prova* do fato.

Quando falamos de fotografia e do surgimento do que viria a ser o fotojornalismo, tanto o aspecto do testemunho quanto, mais especificamente, o testemunho da guerra — e sua documentação —, se tornam absolutamente relevantes. A câmera já havia adquirido, então, a

⁴ “Yo lo vi”, obra de 1810 e publicada em 1863, sendo o 44º dos Desastres da Guerra do artista espanhol Francisco de Goya.

portabilidade e versatilidade necessária para a realização de incursões fotográficas. Ademais, ainda continha em si o sentido de janela para o real, de prova, de testemunho da verdade. Agora, não seria mais um artista como Goya que diria que viu a guerra e que a demonstraria através de imagens. Um outro momento da história já havia chegado e caberia aos operadores de câmera essa função. Jorge Pedro Sousa (2000) comenta esta relação da imagem e do início da fotoreportagem com a guerra:

Por um lado, a herança cultural consagrava-lhe atenção artística, pois a guerra sempre foi um tema sedutor e de sucesso junto das pessoas; por outro lado, na segunda metade do século passado⁵, ocorreram numerosos conflitos em que se viram envolvidas as potências mais industrializadas. Há ainda acrescentar que se ia formando um público para a “reportagem ilustrada”. (SOUSA, 2000, p. 33).

É assim que o fotógrafo oficial do Museu Britânico, Roger Fenton, é convocado para a documentação da participação britânica na Guerra da Criméia (1854-55). No entanto, a primeira documentação fotográfica da guerra se mostra quase literalmente como um retrato vazio, não evidenciando o combate, a dor ou o sofrimento. “Os cerca de 300 negativos que restam são antes imagens de soldados e oficiais, por vezes sorridentes, posando para o fotógrafo, ou imagens dos campos de batalha, limpos de cadáveres, embora juncados de balas de canhão” (SOUSA, 2000, pp. 33-34). Os motivos para isso vão das restrições tecnológicas das câmeras na época à censura aplicada pelo contratante de Fenton.

De toda forma, se Fenton é reconhecido como o primeiro repórter fotográfico⁶, pelo menos duas questões são evidenciadas no surgimento do fotojornalismo. A primeira, a flexibilidade da produção de sentido na fotografia, imediatamente se descolando do sentido que ainda lhe era conferido, de janela do real, inclusive quando imersa na dupla objetividade do clique da câmera e do testemunho. A segunda, que o fotojornalismo surge com um grande interesse pela violência. Não será apenas um fato isolado em sua gênese, como veremos com o passar dos tempos. A começar pela Guerra Civil Estadunidense, documentada por Mathew Brady e associados, que mostrava uma guerra diametralmente oposta à de Roger Fenton. Cadáveres, armas e destruição causada pela guerra são proeminentes aqui. Apesar das disparidades, Sousa (2000) afirma que Brady, como Fenton, construiu ativamente as cenas fotografadas com corpos sendo movidos para os cliques.

A guerra e o fotojornalismo estão tão próximos que Susan Sontag (2003) afirma que:

O fotojornalismo conquistou o reconhecimento que lhe era devido no início

⁵ Aqui, o autor fala do século XIX

⁶ SOUGEZ, Marie-Loup apud SOUSA, Jorge Pedro, 2000.

da década de 1940 — tempo de guerra. Esta que foi a menos controversa das guerras modernas, cuja justiça foi ratificada pela revelação cabal do mal nazista quando a guerra terminou, em 1945, conferiu aos fotojornalistas uma nova legitimidade. (SONTAG, 2003, p. 32).

Mas não se trata apenas da guerra. A projeção da fotografia e dos relatos fotográficos cresce, na história do fotojornalismo, com os temas de violência. A atuação dos fotógrafos da Farm Security Administration durante a grande depressão americana de 1929; a aldeia de pescadores japoneses fotografada por Eugene Smith, envenenados por poluição causada pela empresa Chisso; a fome na África Subsaariana registrada por Salgado; a lista corre. E a permeando, estão, sim, os grandes conflitos. Das grandes guerras na Europa, passando pelas guerras e intervenções no período de Guerra Fria e pelos conflitos étnicos nos balcãs e em Ruanda, chegando às atuais crises humanitárias no Oriente Médio e Norte da África.

Foi com a fotografia destes temas de violência que nomes como Robert Capa, Margaret Bourke-White, Don McCullin, Dorothea Lange, Sebastião Salgado e Maurício Lima ganharam projeção. São estas fotografias que são normalmente celebradas nos grandes prêmios do fotojornalismo mundial. Destaco aqui o que talvez seja a principal destas premiações, o World Press Photo. Todo ano, a exposição com os ganhadores é marcada pelas inúmeras cenas de corpos mutilados, rostos em desespero e rios de sangue, com algumas fotos pontuais destoando, além das categorias de esporte e natureza. Não difere muito dos Desastres da Guerra de Goya, dois séculos depois.

É inegável a relação da história do fotojornalismo com os grandes conflitos, injustiças e situações de opressão da humanidade, seja através de um olhar de denúncia ou de exploração e mercantilização da miséria e do sofrimento. Muitas vezes, em verdade, não é possível sequer distinguir.

4. A VIOLÊNCIA E O CUIDADO NA FOTOGRAFIA

Compreendendo a relevância das documentações das situações de violência para a história do fotojornalismo, de seu berço até hoje, pretendo aqui diferenciar formas de abordar o tema, assim como as consequências que esses diferentes fazeres na fotografia têm, tanto para a imagem produzida, quanto para o fotógrafo e o fotografado. Para isto, proponho duas categorias às quais chamarei de *fotografia de violência* e *fotografia de cuidado*.

4.1 A FOTOGRAFIA DE VIOLÊNCIA

Para alcançar as diferentes práticas no fazer fotográfico, bebemos de fontes distintas, tanto em seu meio de expressão quanto em suas conclusões ou discursos, expressos em diferentes mídias, acerca do fazer fotográfico. Para exemplificar o que entendo como fotografia de violência, transcrevo, do filme *Morrendo para contar a história* (1998), relato do renomado fotógrafo de guerra britânico Don McCullin, em que descreve o momento quando deixou de fotografar conflitos:

Eu fui a Beirut [...], teve uma grande explosão, um bombardeio israelense teria destruído um bloco de condomínios. E, de repente, as pessoas estavam freneticamente cavando com as mãos para chegar ao prédio e tirar as pessoas. Era desesperançoso, de certa forma. E uma mulher veio da esquina, completamente histérica e gritando e eu julguei completamente mal a situação aquele dia e trouxe a câmera para meu olho e a fotografei. Ela me viu e veio em minha direção como um rolo compressor e começou a me socar. Eu tinha que ficar ali e apenas receber os golpes. Eu apenas os recebi. De volta para o hotel, eu estava em choque. Não em choque pelos golpes, isso eu aguentava. Eu estava em choque pela minha própria indiscrição, minha própria falta de timing e eu nunca tinha errado dessa forma antes em toda a minha vida. Senti uma culpa tremenda. Depois, um homem entrou e me disse: “Ei, sabe aquela mulher? Ela acabou de ser morta”⁷ (in *Morrendo para contar a história*, 1998, 0:37:34s - 0:38:32s).

O fazer fotográfico de McCullin, neste momento descrito, foi um fazer violento. O fotógrafo se apropria da imagem da mulher, sem seu consentimento, e explora sua dor em um momento de extrema fragilidade. Ao ser percebido, a raiva que a mulher sentia é canalizada contra seu ato de violência: uma violação da privacidade, luto e sofrimento. Cada golpe físico

⁷ Transcrição do depoimento de Don Mccullin no original, em inglês: I went to Beirut [...], there was a huge explosion, an israeli bomb would've collapsed a block of condominiums. And suddenly, they were frantically tearing around with their hands to get into this building and get the people out. It was hopeless, in a way. And a woman came out from the corner, completely hysterical and screaming and I totally misjudged that day and I brought my camera up to my eye and photographed her. She saw me and she came tearing towards me like a steam train and started punching me. I had to stand and just take it. I just took it. On the way back to the hotel, I was in a shock. Not the shock of the beating, because I could handle that. I was in shock of my own indiscretion, my own bad timing and I had never made that mistake in my whole life. I felt tremendous guilt. Then, a man came in and he said “Hey, you know that woman? She has just been killed”.

contra o fotógrafo é um atestado da violência simbólica cometida contra ela. McCullin ficou em choque porque recebeu de volta a violência que cometera. Porque, talvez, não lhe ocorrera que ele, que não portava armas, mas uma câmera, poderia ser um agente de sofrimento. Ou talvez porque esperava que sua sensibilidade lhe alertasse quando fosse sensato não fazer a fotografia. Seja como for, foi o momento derradeiro em que deixou as cenas de guerra.

No livro de ensaios “Sobre Fotografia” (2004), a filósofa americana Susan Sontag discorre sobre a linguagem fotográfica e suas práticas na contemporaneidade, destacando sua permanência na sociedade informacional ou de espetáculo (DEBORD, 2003), fazendo uma comparação do mundo mediado por imagens com a “Alegoria da Caverna”, de Platão, e entendendo que a obsessão contemporânea pelas imagens e, conseqüentemente, pela fotografia, é uma tentativa de apreensão do mundo em si. Para Sontag, o ato de fotografar “é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (SONTAG, 2004, p. 14). Ela descreve uma violência intrínseca ao uso da câmera: “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 2004, p. 25). Nas palavras de Susan Sontag (2004, p. 25), fotografar pode ser compreendido como um “assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada”.

Neste sentido, também os professores Mardônio de Menezes, Irenides Teixeira e Silvio Yasui, em artigo de 2008, pensam o fazer fotográfico, ao analisar a experiência da oficina de fotografia realizada em um Centro de Atendimento Psicossocial em Porto Nacional, Tocantins. Para eles, a agressividade intrínseca à fotografia, relacionada à apropriação do mundo por parte do fotógrafo, constrói uma relação de poder e violência. Nesta relação, os menos privilegiados social e economicamente são as vítimas. Ou seja, são eles apreendidos pela câmera, são eles possuídos e tornados objetos. São eles documentados, narrados, impostos a uma história a partir da construção subjetiva de um outro. No caso dos usuários do sistema público de saúde mental, eram eles vítimas de um olhar estigmatizante que os colocava na posição de loucos, marginalizando-os enquanto indivíduos e negando-lhes cidadania e atuação enquanto sujeitos e atores do social. A apropriação se dá nestes termos.

E, ao ensinar-lhes os fundamentos básicos e mecânicos da câmera fotográfica e

dar-lhes a máquina para o registro, os professores acreditam ter delegado aos usuários do CAPS a violência da qual eles eram vítimas.

Pessoas anteriormente vítimas de um olhar estrangeiro, paralisante e terrível (que refletem tal olhar no próprio conjunto de sintomas: ideias de perseguição e alucinações de comando, por exemplo), por meio de uma espécie de bruxaria (que envolve pozinhos, pitadas de luz, aparelhos, laboratórios, etc.), passam, repentinamente, a compartilhar esse fantástico poder paralisante e mortal do olhar de que antes foram vítimas. (MENEZES; TEIXEIRA; YASUI, 2008, p. 29).

E concluem o artigo:

Ao que parece, contudo, e pelo que foi exposto, um dos principais méritos da fotografia como instrumento terapêutico, no caso da saúde mental, é a sua capacidade de propiciar uma reapropriação do olhar por parte daqueles que dele são vítimas. (MENEZES; TEIXEIRA; YASUI, 2008, p. 30).

Portanto, mesmo utilizando a fotografia na produção de saúde mental, ela ainda é vista no artigo como violência. A câmera, tanto para os professores, quanto para Sontag, é portadora de violência e o fazer fotográfico explicita-se na apropriação do outro. Tanto no caso da fotografia de guerra analisada por Sontag, quanto na descrição da representação do louco pela fotografia, o fazer fotográfico dotado de agressão tem forte relação com a manutenção de uma história de violência e terror ou da manutenção dos estigmas e estereótipos. Não há, neste caso, uma tentativa de solidariedade, mas de apreensão, exploração e/ou manutenção da violência exposta à lente.

Em outras palavras, não é só algo como o relato descrito por McCullin que representa a violência possível da fotografia, mas a forma de representação do outro. Reduzir as pessoas fotografadas à violência que elas sofrem, sem dar espaço para a sua humanidade é, também, uma forma de entender a fotografia como arma. É estigmatizar um povo por uma situação. É reduzir a humanidade à barbárie.

4.2. A FOTOGRAFIA DE CUIDADO

Na tentativa de buscar uma outra perspectiva do fazer fotográfico, encontramos luz na obra de João Roberto Ripper. O fotógrafo tem extensa documentação no campo dos direitos humanos e das populações marginalizadas e é um conhecido e importante aliado das lutas sociais desses povos. Além de uma produção fotográfica grande, abrangente e acessível, Ripper já escreveu textos – aos quais tive acesso por intermédio do próprio – e concedeu diversas entrevistas falando de seu trabalho e da forma como é realizado. Também pude

participar e ter acesso ao conteúdo integral de seu curso sobre fotografia documental, onde ele expõe seu olhar sobre a fotografia. Para ele, o fotógrafo tem de ser um elo de bem querer entre o fotografado e a pessoa que receberá a foto. Seus registros refletem sempre a dignidade humana e estão permeados de afeto, carinho, sensualidade e beleza. Seu modo de fazer é em conjunto com o fotografado. Ripper propõe uma fotografia coletiva, em que o fotografado tenha poder tanto de construção quanto de veto diante de uma imagem que não lhe representa. Ao me deparar com sua produção, lembro o conceito de *parresia* de Foucault (2011), destacando a coragem e a escuta da verdade por parte do fotógrafo. Antes de realizar o registro, Ripper, como numa espécie de etnografia, vivencia o cotidiano do fotografado em sua comunidade; conversa e conhece sua história, suas crenças, suas vontades, desejos e sonhos. Longe de reforçar os estigmas da pobreza e da marginalidade, Ripper busca sempre dar às imagens a dignidade e beleza que enxerga nas pessoas. Sobre a *parresia* de seu processo de trabalho, embora não coloque nos mesmos termos que Foucault, Ripper comenta: “Aprendi observando, escutando e fui descobrindo, aos poucos, que o documentarista é, sobretudo, aquele que aprende e reconhece valores de quem fotografa”.

A coragem da escuta e, como consequência, o cuidado, permeiam o trabalho de Ripper e se tornam características presentes em suas imagens. Sua documentação de trabalhadores em situação análoga à escravidão contrasta com a condição da mais absoluta privação em que os fotografados se encontram. Isto porque exalam sensualidade, beleza, ternura e afeto. São características humanas básicas que, ao retirarmos dos sujeitos, os afastamos, os desumanizamos, os bestializamos. Os transformamos nas imagens que deles recebemos por intermédio de outros, os transformamos em estigmas, em concretizações do já esperado. Ripper aposta na empatia e aproximação. E isso só é possível com o contato, com a troca, com o afeto, típicos de seu *modus operandi*. Além do convívio e troca, é realizada uma construção coletiva da narrativa fotográfica a ser contada. Uma troca entre fotógrafo e fotografado no sentido de uma produção de um mundo possível e, ao mesmo tempo em que construído, real. Real, pois se refere não a uma simulação, mas a um referente real e que faz parte da representação imagética do fotografado diante do outro e diante de si. Real, pois diz respeito à forma como o fotografado se mostra ao outro e como ele mesmo deseja se ver. Se refere, portanto, a um outro ser possível de si mesmo. Real, finalmente, porque o sorriso, a dignidade e a beleza não podem ser falseados para si mesmo. E construído, posto que é

imagem e imagem, segundo Rouillé (2009), é *produção de mundo*.

Esta vivência sempre muito intensa de Ripper com o campo e com seu próprio trabalho traz a perspectiva de cuidado e de engajamento político com as lutas dos marginalizados mas, sobretudo, do engajamento social e afetivo com as pessoas com quem se relaciona. Além disso, possibilita o combate ao que ele chama, citando a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, de *história única*⁸. Para Ripper, a documentação, para além dos estigmas dos grandes meios de comunicação sobre povos marginalizados, possibilita a multiplicação de histórias contadas sobre eles. Isto quando é entendida como construção coletiva, essencialmente os colocando com voz no olhar. Usando palavras da fotógrafa e militante do coletivo de educação e fotografia Mão na Lata, Tatiana Altberg, proferidas em palestra, “Trata-se de registrar a potência e não a falta”. É o protagonismo e a beleza no lugar da violência e da vitimização. É a autonomia dos sujeitos e a fotografia – e o fotógrafo – servindo como mero mediador para que a fala, o discurso, a história dos sujeitos, atores do social, seja contada.

4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRÁTICA NA EXPERIÊNCIA DE CAMPO

Com este fazer em mente, fui a campo. Colocarei aqui alguns pontos que considero relevantes para o desenvolvimento do projeto prático. São esses, respectivamente o tempo; a não fotografia; a mediação; o colocar-me no lugar do cuidado através da fotografia.

Para mim, a longa imersão no campo foi absolutamente fundamental para a produção do trabalho. O tempo necessário para desenvolver laços de afeto e confiança com os fotografados, reconhecer pessoas e territórios e, sobretudo, o tempo de escuta das histórias e personalidades das pessoas com quem convivi foram imprescindíveis para a produção de uma fotografia que possa ser representativa. O mês em que estive em Caruaru pareceu durar anos, décadas. O que me espantou foi a constância incessante do trabalho. Mesmo quando não estava nos territórios ou acompanhando os residentes, o trabalho continuava. Nas conversas cotidianas, nas mesas de bares ou nos planejamentos, edição do material a ser devolvido, criação de agendas e demarcação de prioridades para os dias seguintes. Cada segundo despendido com outra pessoa ou sozinho era voltado para o trabalho, de uma forma ou de

⁸ É possível ter contato com a palestra da escritora sobre o tema aqui: <https://youtu.be/wQk17RPuW8>

outra. Fosse na construção dos laços já citados, na escuta das histórias de cada um, na pesquisa sobre o contexto dos territórios ou no manejo do equipamento e material já recolhido. O tempo foi meu aliado e inimigo, me dando simultaneamente a base para a construção do trabalho e me consumindo. Mas o considero imprescindível. De fato, na primeira semana pouco ou quase nada foi produzido em termos objetivos. Todo este tempo foi gasto na construção de relações, de estratégias de abordagens e na ambientação do campo.

O fotógrafo Ratão Diniz, formado pela Escola de Fotógrafos Populares do Complexo de Favelas da Maré, costuma dizer que, quando fotografa, prefere fazer amigos a fotografias. Tomei esta fala como orientação. Procurei deixar a imagem como consequência de um processo meu com as pessoas que encontraria. Não fotografei pela maior parte de minha estadia lá e, algumas das histórias mais impactantes e fortes que ouvi não ganharam corpo imagético e, portanto, ficaram ausentes do projeto, fosse pela recusa da pessoa em ser fotografada ou por outros motivos. Não fotografar foi uma escolha acertada que me permitiu dar espaço, tanto às pessoas quanto à minha própria ansiedade por produzir, e apenas levantar a câmera quando esta era bem-vinda. Algumas pessoas, como Ozana, mãe de Nicolý, personagens presentes no livro, se recusaram a serem fotografadas inicialmente e, então mudaram de ideia. Acredito que a decisão de não fotografar me permitiu priorizar outros fatores que, depois, deram mais força às imagens. Sobretudo, o respeito com o qual tratei as pessoas e a soberania de suas imagens. Penso que esta postura de não-invasão foi o que me permitiu adentrar com alguma profundidade nas intimidades dos fotografados.

Entendo que a mediação praticada pelos residentes foi um elemento definitivo na minha chegada aos territórios. Através deles, toda a relação que já havia sido construída com mais de um ano de trabalho nas comunidades me foi, de alguma forma, estendida. Sem a confiança dos residentes no meu trabalho e sua constante disposição em me guiar e me indicar histórias e personagens interessantes, o projeto apresentaria muito mais desafios a serem superados, se é que seria possível de ser realizado.

Por fim, colocar a mim e minha fotografia, ferramenta que tinha à disposição, no lugar de cuidado foi um processo elaborado e concretizado com a prática. Foi a partir de minha interação com Kátia, descrita no livro, que percebi com maior clareza a potência criadora da fotografia, no contexto da saúde. Tomando como base o conceito de Rouillé (2009) de *produção de mundos*, entendi que o mundo produzido na imagem se relaciona com

um ser possível do fotografado. Kátia, que sofria com depressão e ímpetos suicidas, pôde sorrir para a lente. Sua felicidade, ainda que momentânea, está cristalizada na foto. É esta foto que, ao receber, vai lembrar-lhe de sua beleza e sorriso. Não tenho pretensões de, com isso, mudar profundamente vidas. O trabalho de cuidado é muito maior do que uma imagem. Mas, ao dar voz na construção subjetiva de si para o fotografado, ofereço um espaço criador de si. Em Foucault (2011), a coragem da fala, de ser quem se quer e pode ser, fazem parte do processo do *cuidado de si*. Busquei me colocar na posição de intermediário entre o ser do fotografado e seu ser possível e desejado. O sorriso, muitas vezes um ato de resistência em um contexto de privações e desafios constantes, está cristalizado em um mundo produzido por desejos e sonhos, paixões e verdades.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu livro *Diante da dor dos outros* (2003), Susan Sontag faz uma análise do impacto das coberturas de guerra, enfatizando as imagens produzidas e sua recepção. Destaco um dos trechos mais marcantes da obra: “Nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros” (2003, p. 12). Sontag problematiza aí a dor e o sofrimento como elemento de consenso. Ao longo do livro, a filósofa descreve situações em que fotografias de genocídios e guerras serviram não como ferramenta de protesto e incitação à paz, mas de incentivo à vingança e a mais conflitos.

É certo que a história das incursões fotográficas é marcada pela documentação das questões violentas da humanidade. No entanto, a forma como se produz as imagens relacionadas a estas questões pode variar. Entendendo a fotografia não como espelho do real, mas como uma produção subjetiva de mundos, a narrativa fotográfica é também maleável e depende, dentre outras coisas, do olhar do fotógrafo e de sua relação com os fotografados. Há de se refletir, portanto, que, se a dor e a exposição do sofrimento não podem gerar consenso, talvez outras abordagens devessem ser pensadas, estrategicamente. E, embora possa parecer que, em situações de extrema violência, a fotografia está fadada à documentação de corpos empilhados e mutilados, destaco aqui o trabalho *Farida*, do primeiro brasileiro ganhador do Prêmio Pulitzer, Maurício Lima, em que o fotógrafo documenta a epopéia de uma família síria, de seu país em guerra à Europa, onde procuram abrigo. Maurício não esconde o contexto violento da jornada, mas o que move sua narrativa é a conexão com a família, humanizando e dando identidade aos refugiados.

Assim é também com a humanidade presente em trabalhos como o de João Roberto Ripper. Sua obra comove por não ser despida de sua ferrenha crítica social e denúncia das injustiças e atrocidades mas, também, por dar vida e personalidade a personagens que, diante de outras lentes, seriam apenas reduzidos a vítimas.

O projeto prático *Em Campo* tenta caminhar nesta linha de produção fotográfica. Ele traz uma narrativa subjetiva de relatos, que destrincham um fazer fotográfico específico de minha situação enquanto fotógrafo acompanhando a residência, ao mesmo tempo em que conta as histórias que me foram compartilhadas.

Minha esperança é de que as reflexões presentes, tanto no projeto prático quanto no relatório, possam despertar e incentivar novas experimentações na documentação de situações de privação e conflito, não só no âmbito da fotografia e da imagem, mas em toda abordagem jornalística e de descrição de uma situação.

6. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia, Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. E-Book: eBookLibris, 2003.

DEPARTAMENTO INTERSINDICAL DE ESTATÍSTICA E ESTUDOS

SOCIOECONÔMICOS (DIEESE). **Pesquisa de emprego e desemprego: o mercado de trabalho na região de Caruaru**, 2007. Disponível em:

<https://www.dieese.org.br/analiseped/2006/2006SetNovpedCaruaru.pdf>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da Verdade: O Governo de Si e dos Outros II**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GASTALDONI, Dante. **O tempo e os tempos na fotografia**. Rio de Janeiro: Senac, 2007.

GROMBRICH, E. H.. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1998.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo demográfico 2010: resultados da amostra - características da população**, 2012. Disponível em:

<http://cod.ibge.gov.br/IOD>

MENEZES, Mardônio Parente de; TEIXEIRA, Irenides; YASUI, Silvio. **O olhar fotográfico como proposta em saúde mental**. São Paulo: Arquivos Brasileiros de Psicologia, 2008.

PLATÃO. **O Mito da Caverna**. In: A República. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis:
Editora Grifos, 2000.