

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE ARTES VISUAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL - MESTRADO**

**VISUALIDADES AMAZÔNICAS:  
A FOTOGRAFIA ENTRE O DOCUMENTO E A  
EXPRESSÃO**

**RAFAEL CASTANHEIRA**

**Goiânia, Goiás**  
**2011**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)  
GPT/BC/UFG**

C346v Castanheira, Rafael.  
Visualidades Amazônicas [manuscrito]: a fotografia entre o documento e a expressão / Rafael Castanheira. – 2011.  
257 f.: il., figs, tabs.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Horio Monteiro.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2011.  
Bibliografia.  
Inclui lista de figuras  
Anexos.

1. Fotografia Documental. 2. Amazônia. 3. História da fotografia. I. Título.

CDU: 77(811.3)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE ARTES VISUAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL - MESTRADO**

**VISUALIDADES AMAZÔNICAS:  
A FOTOGRAFIA ENTRE O DOCUMENTO E A  
EXPRESSÃO**

**RAFAEL CASTANHEIRA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura Visual, sob orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Horio Monteiro.

**Goiânia, Goiás**  
**2011**

**Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações  
Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico:     Dissertação     Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Rafael Castanheira				
RG:	1946254	CPF:		E-mail:	<a href="mailto:rafaelcastanheira@hotmail.com">rafaelcastanheira@hotmail.com</a>
Afiliação:	Ronaldo Pedroso de Moraes e Ieda Ferreira Castanheira				
Título:	Visualidades Amazônicas: A fotografia entre o documento e a expressão				
Palavras-chave:	Fotografia documental, Amazônia, História da fotografia.				
Título em outra língua:	Amazon Visualities: The Photography between document and expression				
Palavras-chave em outra língua:	Documentary photography, Amazonia, history of photography				
Área de concentração:	Artes. Fotografia.				
Número de páginas:	255	Data defesa:	27/05/2011		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual				
Orientador(a):	Rosana Horio Monteiro				
CPF:	10240581822	E-mail:	<a href="mailto:rhorio@gmail.com">rhorio@gmail.com</a>		
Co-orientador(a):					
CPF:		E-mail:			
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES		
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para publicação?                     total     parcial

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: \_\_\_\_\_

Outras restrições: \_\_\_\_\_

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do(a) autor(a)

Data: 30 /06 /2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE ARTES VISUAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL - MESTRADO**

**VISUALIDADES AMAZÔNICAS:  
A FOTOGRAFIA ENTRE O DOCUMENTO E A  
EXPRESSÃO**

**RAFAEL CASTANHEIRA**

**Dissertação defendida e aprovada em 27 / 05 / 2011**

**BANCA EXAMINADORA:**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Horio Monteiro (FAV/ UFG)**

Orientadora e Presidente da Banca

**Prof. Dr. Orlando Maneschy (UFPA)**

Membro externo

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizia (FAV/ UFG)**

Membro titular

**Prof. Dr. Ronaldo Entler (FAAP/-SP)**

Suplente

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Berardo (FAV/ UFG)**

Suplente

### **Dedicado**

aos pescadores da Colônia Z-32 de Marã, no Amazonas, que tornaram possível este trabalho. Em especial, aos pescadores Luis Gonzaga Medeiros de Matos, o “Luisão”, e Ruiteir Braga que acreditaram desde o início no projeto de documentação fotográfica do manejo de pesca e abriram suas casas e seus corações para ensinar-me tudo o que sabem sobre a Colônia Z-32, a cidade de Marã e os mistérios da pesca e da natureza nesta bela e rica região da Amazônia brasileira.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais (Ronaldo e Ieda) que sempre apoiaram minhas empreitadas pessoais e profissionais, me deram educação para tornar possíveis os meus sonhos e me ensinaram a respeitar todas as formas de vida neste mundo.

A CAPES pela bolsa de apoio a esta pesquisa de mestrado.

Agradeço, especialmente, a Giorgianna de Almeida que, com muito amor e compreensão, sempre me apoiou ao longo dessa pesquisa.

A minha orientadora Rosana Horio Monteiro por ter acreditado nesta pesquisa desde o início, quando eu ainda encontrava-me perdido com milhares de negativos fotográficos e diários de campo na gaveta e um sonho de publicar meu trabalho sobre o manejo de pesca da Colônia Z-32 de Maraã, no Amazonas.

Agradeço a bióloga Dr<sup>a</sup>. Miriam Marmontel por suas sinceras críticas aos meus textos e fotografias, estimulando-me, ainda que indiretamente, aos estudos da língua portuguesa e de outros assuntos amazônicos.

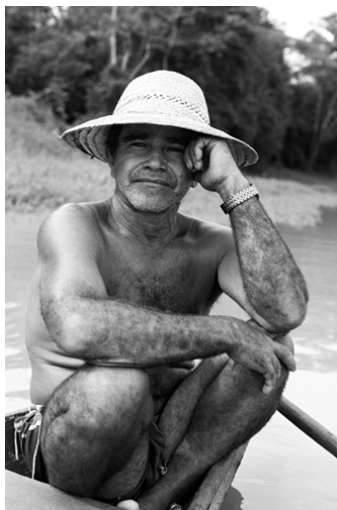
Aos amigos Thiago Antônio Figueiredo e Ellen Amaral pelo convite à vida na Amazônia.

Ao meu parceiro de trabalho Sandoval Xavier de Queiroz, o “Doval”, que me conduziu em sua canoa pelos lagos e rios amazônicos durante todos os anos da pesquisa de campo. Sou grato pela sua paciência, pois o deslocar é parte fundamental no trabalho fotográfico.

A todos os funcionários, professores e colegas do mestrado em Cultura Visual da FAV-UFG pelos importantes momentos de aprendizado, em especial a providencial Alzira, secretária do mestrado, a professora Maria Elizia e ao colega Mário com quem partilhei angústias e conquistas ao longo desta pesquisa.

Agradeço ao Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá pelo apoio à realização desta pesquisa. Meus sinceros agradecimentos a todos os seus funcionários e pesquisadores, especialmente a Helder Queiroz, João Paulo Vianna, Marco Lopes, Leandro Castello, Gabriela Carvalho, Saíde Babosa, Caroline Chaves, Nataluzo da Silva, Otacílio Brito, Edila Moura, Ana Claudeise, José Maria Damasceno e a querida Aline Storni.

E a todos que ajudaram, direta ou indiretamente, seja por meio de entrevistas, conversas informais, sugestões e críticas. São eles: Sheilla Dourado, Pedro de Castro, Daniel e Rubens Laborda, Dilmar Santos, Guilherme Crispim, Edson Siqueira, Charles Henri, Rigoberto Pontes, Geraldo Bernadino, Raimundo Romaine, Adilson Cordeiro, Julio Siqueira, Anete Amâncio, Murilo Arantes, Ana Amélia, Bárbara, Lauriano César, Raquel e Álvaro Carvalho, Maria Dorilda, Terezinha Ferber, Elsa Carneiro, Maria Célia, Jair Mendes, Paulo Santos, Thiago Barros, Alberto Maia, Carlos Cipriano, Helio Sperandio e Nancy Melo.



*... o pescador tem valor porque ele leva peixe às família que por aí, você sabe, é muito grande, né. Por toda parte tem o consumo de peixe. Quer dizer que nós dá de comer a quem não pesca.*

**Aloísio de Oliveira Veloso**, pescador, em entrevista a Rafael Castanheira.

Maraã - AM, outubro de 2009.

## **RESUMO**

Esta pesquisa tem como objetivo principal discutir o estatuto da fotografia documental contemporânea, a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema e da análise de cinco séries fotográficas produzidas por Pedro Martinelli, Claudia Andujar e por este autor, tendo a região amazônica como foco. Concluímos que nos fotodocumentários contemporâneos percebe-se um estreitamento entre a realidade e a ficção, com a fronteira cada vez mais tênue entre o registro imparcial dos fatos e a ficção construída sobre o real. Dessa forma, surgem diferentes propostas de documentação fotográfica, cujos autores vão buscar desenvolver seus trabalhos com base em sua origem, seu meio, sua formação, suas referências visuais e nas práticas culturais do seu tempo.

Palavras-chave: Fotografia documental, Amazônia, história da fotografia.

## **ABSTRACT**

This research aims at discussing the status of the contemporary documentary photography based on both a literature review and an analysis of five photographic series focused on Amazonian area. Those series were produced by three Brazilian photographers: Pedro Martinelli, Claudia Andujar and myself. We conclude that in contemporary photo documentaries a narrowing between reality and fiction can be noticed. The border between the impartial register of the facts and the fiction built over the real has become tenuous. Therefore different proposals of photo documentation have been developed based on the origins of its authors, their habitat, training, visuals references and the cultural practices of their time.

Keywords: Documentary photography, Amazonia, history of photography.

## LISTA DE FIGURAS

### Capítulo 1 – Diferentes Olhares sobre a fotografia documental

Fig. 01 – Lewis Hine. Indiana, 1908.....	28
Fig. 02 – Jacob Riis. Nova Iorque, 1889.....	29
Fig. 03 – Eugene Atget. Paris, 1925.....	29
Fig. 04 – Paul Strand. Nova Iorque, 1915.....	30
Fig. 05 – Dorothea Lange. Mãe Migrante. Califórnia, 1938.....	31
Fig. 06 – Walker Evans. Hale County, Alabama, 1936.....	31
Fig. 07 – Augusto Militão de Azevedo. Largo do Piques, São Paulo, 1862.....	32
Fig. 08 – Felipe Augusto Fidanza. Docas de Reduto, Belém do Pará, 1875.....	33
Fig. 09 – Albert Frisch. Índios Amaúas. Amazonas, 1865.....	33
Fig. 10 – Revista Life, março de 1968.....	35
Fig. 11 – Revista VU, 1930. Foto de capa de André Kertész.....	36
Fig. 12 – André Kertész. Paris, 1929.....	37
Fig. 13 – Henri Cartier-Bresson. Kashmir, 1948.....	37
Fig. 14 - Primeira edição de O Cruzeiro de 10 de novembro de 1928.....	39
Fig. 15 – Jean Manzon. Colhedora de cana-de-açúcar, Brasil, 1950.....	40
Fig. 16 – Pierre Verger. Carnaval, Embaixada Mexicana, Bahia, 1946-52.....	41
Fig. 17 – Pierre Verger. Candomblé, Iemanjá, Bahia, 1946-52.....	41
Fig. 18 – José de Medeiros. Candomblé. Salvador, Bahia, 1951.....	42
Fig. 19 – José de Medeiros. Candomblé. Salvador, Bahia, 1951.....	42
Fig. 20 – Revista Realidade, Editora Abril, 7 de abril de 1966.....	43
Fig. 21 – Maureen Bisilliat. Da série Caranguejeiras. Paraíba, 1970.....	43
Fig. 22 – Maureen Bisilliat. Da série Sertão luz e trevas. Ceará, 1970.....	44
Fig. 23 – Robert Frank. The Americans, New York, 1958.....	46
Fig. 24 – Robert Frank. The Americans, New York, 1958.....	47
Fig. 25 – Robert Frank. Elevator. Miami Beach, 1955.....	48
Fig. 26 – Diane Arbus. Nova Iorque, 1970.....	49
Fig. 27 – Diane Arbus. Roselle, New Jersey, 1967.....	49
Fig. 28 – Eugene Smith. Minamata, Japão, 1972.....	50
Fig. 29 – Eugene Smith. Minamata, Japão, 1972.....	51
Fig. 30 – Juca Martins. Garimpo. Serra Pelada, Pará, 1980.....	52

Fig. 31 – Nair Benedicto. Tesão no Forró, da série Os Dançarinos.....	52
Fig. 32 – Marcos Santilli. Parque Indígena do Aripuanã, RO, 1978.....	54
Fig. 33 – Marcos Santilli. Santo Antônio, Rondônia, 1977.....	54
Fig. 34 – Cláudia Andujar. Índio Yanomani, 1976.....	55
Fig. 35 – Cláudia Andujar. Yanomani, 1981.....	55
Fig. 36 – Pedro Martinelli. Amazonas, 1996.....	56
Fig. 37 – Pedro Martinelli. Amazonas, 1996.....	56
Fig. 38 – Milton Guran. Índios Arara. Rio Iriri, Pará, 1987.....	57
Fig. 39 – Milton Guran. Índios Yanomami. Amazonas, 1991.....	57
Fig. 40 – Sophie Ristelhueber. Tríptico. Iraque 2001.....	62
Fig. 41 – Fasal Sheikh. Dagahaley, Quênia, 2000.....	64
Fig. 42 – Zwelethu Mthethwa. Sem título, 2003.....	65
Fig. 43 – Karen Knorr. Da série Capital (1991).....	65
Fig. 44 – Nan Goldin. Paris, 1995.....	66
Fig. 45 – Antoine D´Agata. Mala Noche, 1998.....	66
Fig. 46 – Antoine D´Agata. Insomnia, México, 1999.....	67
Fig. 47 – Jane Evelyn Atwood. Mulheres na Prisão, 2000.....	67
Fig. 48 – Jane Evelyn Atwood. Mulheres na Prisão, 2000.....	68
Fig. 49 – Trent Parke. Dream Life and Beyond, Sydney, 2001.....	69
Fig. 50 – Narelle Autio. The Seventh Wave, 2001.....	69
Fig. 51 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, 1986.....	70
Fig. 52 – Sebastião Salgado. Campo de Benako, Tanzânia, 1994.....	71
Fig. 53 – Miguel Rio Branco. Calça Jeans, Minas Gerais, 1992.....	72
Fig. 54 – Miguel Rio Branco. Espelho fumaça, 1992.....	72
Fig. 55 – Tiago Santana. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992.....	74
Fig. 56 – Tiago Santana. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992.....	74
Fig. 57– Izan Petterle. Pantanal, 2010.....	76
Fig. 58– Izan Petterle. Pantanal, 2010.....	76
Fig. 59 – Luiz Braga. Babá Patchouli, 1986.....	78
Fig. 60 – Luiz Braga. Rosa no Arraial, 1990.....	78
Fig. 61 – Elza Lima. Rio das Lavadeiras. Altamira, Pará, 1989.....	79
Fig. 62 – Paula Sampaio. Sem Título, 1998.....	79
Fig. 63 – Patrick Pardini. Da Série Arborescência. Belém, 1999-2000.....	80
Fig. 64 – Patrick Pardini. Concurso Rainha das Rainhas. Belém, 1987.....	80

Fig. 65 – Guy Veloso. Da série Entre a fé e Febre, 2006.....	81
Fig. 66 – Guy Veloso. Da série Entre a fé e Febre, 2006.....	82
Fig. 67 – Paisagem Submersa, 2002-2005.....	83
Fig. 68 – Paisagem Submersa, 2002-2005.....	83
Fig. 69 – Cia de Foto. Sem data.....	84
Fig. 70 – Cia de Foto. Sem data.....	85

## **Capítulo 2 – O manejo de pesca: uma experiência de documentação**

Fig. 71 – Mapa da Reserva Mamirauá no Amazonas.....	87
Fig. 72 – Imagem de satélite do Complexo do Lago Preto.....	89
Fig. 73 – Rafael Castanheira. Reunião para a pesca. Maraã, 2006.....	97
Fig. 74 – Rafael Castanheira. Reunião para a pesca. Maraã, 2006.....	97
Fig. 75 – Rafael Castanheira. Painel de fotografias. Sede da Colônia Z-32.....	99
Fig. 76 – Rafael Castanheira. Retrato de Sandoval Xavier de Queiroz.....	100
Fig. 77 – Rafael Castanheira. Bloco de notas usado no trabalho de campo.....	105
Fig. 78 – Rafael Castanheira. Diário de campo.....	107
Fig. 79 – Ruiteir Braga. Reunião em Maraã, Amazonas, 2010.....	109
Fig. 80 – Ruiteir Braga. Reunião em Maraã, Amazonas, 2010.....	109
Fig. 81 – Rafael Castanheira. Equipamentos fotográficos.....	110
Fig. 82 – Rafael Castanheira Pranchas contato e filmes revelados.....	111
Fig. 83 – Rafael Castanheira. Pirarucu com lacre. Maraã, Amazonas, 2008.....	112

## **Capítulo 3 – O Ensaio Visual**

Fig. 84 – Rafael Castanheira. Orla da cidade de Maraã, Amazonas, 2007.....	121
Fig. 85 – Rafael Castanheira. Orla. Bairro Benedito Ramos. Maraã, 2008.....	121
Fig. 86 – Rafael Castanheira. Complexo do Lago Preto, Maraã, 2006.....	122
Fig. 87 – Rafael Castanheira. Bacia do Lago Preto, 2006.....	122
Fig. 88 – Rafael Castanheira. Lago Preto, 2006.....	123
Fig. 89 – Rafael Castanheira. Bacia do Lago Preto, 2006.....	123
Fig. 90 – Rafael Castanheira. Tambaqui. Bacia do Lago Preto, 2006.....	124
Fig. 91 – Rafael Castanheira. Pirarucu e pescador. Lago Preto, 2006.....	125
Fig. 92 – Rafael Castanheira. Contagem e pirarucu. Lago do Canivete, 2006.....	126
Fig. 93 – Rafael Castanheira. Contagem de pirarucu. Lago Fundo, 2006.....	127
Fig. 94 – Rafael Castanheira. Pedro de Souza Braga. Lago, 2006.....	128

Fig. 95 – Rafael Castanheira. Pedro de Souza Braga, 2006.....	128
Fig. 96 – Rafael Castanheira. Antônio de Souza, pescador. Maraã, 2006.....	129
Fig. 97 – Rafael Castanheira. Antônio de Souza, pescador. Maraã, 2006.....	129
Fig. 98 – Rafael Castanheira. Arpão e a arpoeira. Lago Preto, 2006.....	130
Fig. 99 – Rafael Castanheira. Arpão, haste e arpoeira. Lago Preto, 2009.....	130
Fig. 100 – Rafael Castanheira. Arpão, haste e arpoeira. Lago Preto, 2009.....	130
Fig. 101 – Rafael Castanheira. Antônio Veloso, 2006.....	131
Fig. 102 – Rafael Castanheira. Limpeza do igarapé. Lago Preto, 2006.....	132
Fig. 103 – Rafael Castanheira. Limpeza do igarapé. Lago Preto, 2006.....	132
Fig. 104 – Rafael Castanheira. Pesca do tambaqui, 2006.....	133
Fig. 105 – Rafael Castanheira. Pesca do tambaqui, 2006.....	133
Fig. 106 – Rafael Castanheira. Pesca do tambaqui, 2006.....	134
Fig. 107 – Rafael Castanheira. Pesca do tambaqui, 2006.....	134
Fig. 108 – Rafael Castanheira. Pesca do tambaqui, 2006.....	135
Fig. 109 – Rafael Castanheira. Pesca do tambaqui, 2006.....	135
Fig. 110 – Rafael Castanheira. Escoamento do tambaqui, 2006.....	136
Fig. 111 – Rafael Castanheira. Pesca do pirarucu. Lago do Canivete, 2006....	137
Fig. 112 – Rafael Castanheira. Pesca do pirarucu. Lago do Canivete, 2006....	137
Fig. 113 – Rafael Castanheira. Pesca do pirarucu com arpão, 2006.....	138
Fig. 114 – Rafael Castanheira. Marcelino Orquizes, 2006.....	139
Fig. 115 – Rafael Castanheira. Pesca do pirarucu com arpão, 2006.....	140
Fig. 116 – Rafael Castanheira. Pesca do pirarucu com arpão, 2006.....	141
Fig. 117 – Rafael Castanheira. Pirarucu arpoado, 2006.....	142
Fig. 118 – Rafael Castanheira. Pirarucu se debate. Lago Preto, 2008.....	142
Fig. 119 – Rafael Castanheira. Pescador puxa pirarucu, 2006.....	143
Fig. 120 – Rafael Castanheira. Golpe final em pirarucu, 2006.....	143
Fig. 121 – Rafael Castanheira. Pescador puxa pirarucu, 2006.....	144
Fig. 122 – Rafael Castanheira. Sociabilidade no lago, 2008.....	145
Fig. 123 – Rafael Castanheira. Almoço dos pescadores, 2007.....	145
Fig. 124 – Rafael Castanheira. Pesca sobre o capim, 2006.....	146
Fig. 125 – Rafael Castanheira. Pesca sobre o capim, 2006.....	146
Fig. 126 – Rafael Castanheira. Pesca sobre o capim, 2008.....	147
Fig. 127 – Rafael Castanheira. Pesca sobre o capim, 2007.....	147
Fig. 128 – Rafael Castanheira. Pesca sobre o capim. Lago Preto, 2008.....	

Fig. 129 – Rafael Castanheira. Pesca sobre o capim, 2008.....	148
Fig. 130 – Rafael Castanheira. Pescador golpeia pirarucu, 2008.....	149
Fig. 131 – Rafael Castanheira. Pescador embarca pirarucu, 2008.....	149
Fig. 132 – Rafael Castanheira. Pesca com malhadeira. Lago Fundo, 2006.....	150
Fig. 133 – Rafael Castanheira. Pesca com malhadeira, 2008.....	151
Fig. 134 – Rafael Castanheira. Pescador puxa pirarucu, 2008.....	151
Fig. 135 – Rafael Castanheira. Pesca com malhadeira, 2008.....	152
Fig. 136 – Rafael Castanheira. Pesca com malhadeira, 2008.....	152
Fig. 137 – Rafael Castanheira. Pré-beneficiamento. Lago Preto, 2009.....	153
Fig. 138 – Rafael Castanheira. Pré-beneficiamento. Lago Preto, 2006.....	153
Fig. 139 – Rafael Castanheira. Pré-beneficiamento. Lago Preto, 2006.....	154
Fig. 140 – Rafael Castanheira. Monitoramento da pesca. Lago Preto, 2007....	155
Fig. 141 – Rafael Castanheira. Colocação de lacre. Lago Preto, 2008.....	156
Fig. 142 – Rafael Castanheira. Medição dos pirarucus. Lago Preto, 2008.....	157
Fig. 143 – Rafael Castanheira. Pesagem dos pirarucus. Lago Preto, 2009.....	158
Fig. 144 – Rafael Castanheira. Escoamento do pescado. Lago Preto, 2006....	159
Fig. 145 – Rafael Castanheira. Escoamento do pescado. Lago Preto, 2006....	160
Fig. 146 – Rafael Castanheira. Escoamento do pescado. Lago Preto, 2006....	160
Fig. 147 – Rafael Castanheira. Empresário Rubens Laborda, 2006.....	161
Fig. 148 – Rafael Castanheira. Raimundo Romaine do IBAMA, 2006.....	161
Fig. 149 – Rafael Castanheira. Barco Magnata II. Rio Solimões (AM), 2006....	162
Fig. 150 – Rafael Castanheira. Feira da Panair. Manaus, 2006.....	163
Fig. 151 – Rafael Castanheira. Feira da Panair. Manaus, 2006.....	164
Fig. 152 – Rafael Castanheira. Feira da Panair. Manaus, 2006.....	164
Fig. 153 – Rafael Castanheira. Feira Manaus Moderna. Manaus, 2006.....	165
Fig. 154 – Rafael Castanheira. Sede da Colônia Z-32. Marañ, 2006.....	166
Fig. 155 – Rafael Castanheira. Sede da Colônia Z-32. Marañ, 2006.....	166
Fig. 156 – Rafael Castanheira. Pescadores da Colônia Z-32, (2006-2010).....	168
Fig. 157 – Rafael Castanheira. José de Souza Praiano, pescador, 2010.....	169
Fig. 158 – Rafael Castanheira. Aloísio de Oliveira, pescador, 2007.....	170
Fig. 159 – Rafael Castanheira. Raimundo Ramires, pescador, 2010.....	171
Fig. 160 – Rafael Castanheira. Paulo Sérgio, pescador, 2006.....	172
Fig. 161 – Rafael Castanheira. Wanderlan Corrêa, pescador, 2006.....	173
Fig. 162 – Rafael Castanheira. Raimundo Batista, pescador. Lago Preto, 2007....	

Fig. 163 – Rafael Castanheira. Luis Gonzaga, pescador, 2006.....	175
Fig. 164 – Rafael Castanheira. Ester Severiano, pescadora, 2007.....	177
Fig. 165 – Rafael Castanheira. Ester Severiano, pescadora, 2007.....	177
Fig. 166 – Rafael Castanheira. Maria Antônia, pescadora, 2006.....	178
Fig. 167 – Rafael Castanheira. Maria Antônia, pescadora, 2006.....	178
Fig. 168 – Rafael Castanheira. Mulheres monitoras, 2007.....	179
Fig. 169 – Rafael Castanheira. A família na pesca. Lago Preto, 2006.....	180
Fig. 170 – Rafael Castanheira. A família na pesca. Lago Preto, 2006.....	180
Fig. 171 – Rafael Castanheira. A família na pesca, 2006.....	181
Fig. 172 – Rafael Castanheira. A família na pesca, 2006.....	181
Fig. 173 – Rafael Castanheira. A família na pesca, 2006.....	182
Fig. 174 – Rafael Castanheira. A família na pesca, 2006.....	182

#### **Capítulo 4 – Diálogos Visuais: a Amazônia em três olhares**

Fig. 175 – Pedro Martinelli, Alto Rio Negro, 1998.....	187
Fig. 176 – Pedro Martinelli. Lago do Inferno, 1996.....	192
Fig. 177 – Rafael Castanheira. Lago Comprido do Canivete, 2008.....	192
Fig. 178 – Pedro Martinelli. Lago do Inferno, 1996.....	192
Fig. 179 – Rafael Castanheira. Lago do Canivete, 2006.....	192
Fig. 180 – Pedro Martinelli. Lago Paraoá, 1996.....	193
Fig. 181 – Rafael Castanheira. Lago do Canivete, 2009.....	193
Fig. 182 – Pedro Martinelli. Lago Paraoá, 1996.....	193
Fig. 183 – Rafael Castanheira. Lago Fundo, 2006.....	193
Fig. 184 – Pedro Martinelli. Lago do Inferno, 1996.....	194
Fig. 185 – Rafael Castanheira. Bacia do Lago Preto, 2008.....	194
Fig. 186 – Pedro Martinelli. Lago Paraoá, 1996.....	194
Fig. 187 – Rafael Castanheira. Lago Fundo, 2006.....	194
Fig. 188 – Pedro Martinelli. Lago do Inferno, 1996.....	196
Fig. 189 – Rafael Castanheira. Lago Preto, 2006.....	196
Fig. 190 – Pedro Martinelli. Sem legenda.....	196
Fig. 191 – Rafael Castanheira. Aloísio de Oliveira, pescador, 2007.....	196
Fig. 192 – Pedro Martinelli. Alto Rio Içana.....	197
Fig. 193 – Rafael Castanheira. Lago Baixo, 2006.....	197
Fig. 194 – Pedro Martinelli. Lago do Inferno, 1996.....	197

Fig. 195 – Rafael Castanheira. Lago Fundo, 2006.....	197
Fig. 196 – Pedro Martinelli. Mercado de Manaus, sem data.....	198
Fig. 197 – Rafael Castanheira. Feira Manaus Moderna. Manaus, 2006.....	198
Fig. 198 – Pedro Martinelli. Lago Badajós, 1995.....	199
Fig. 199 – Rafael Castanheira. Complexo do Lago Preto, 2006.....	199
Fig. 200 – Geórgia Quintas. Retrato de Claudia Andujar. São Paulo, 2010.....	202
Fig. 201 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	207
Fig. 202 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	207
Fig. 203 – Rafael Castanheira. Pescador. Lago Preto, 2007.....	207
Fig. 204 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	208
Fig. 205 – Rafael Castanheira. Igarapé, 2006.....	208
Fig. 206 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	210
Fig. 207 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	211
Fig. 208 – Rafael Castanheira. Lago Preto. Maraã, 2006.....	211
Fig. 209 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	211
Fig. 210 – Rafael Castanheira. Complexo do Lago Preto, 2006.....	211
Fig. 211 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	212
Fig. 212 – Rafael Castanheira. Lago do Canivete, 2006.....	212
Fig. 213 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	213
Fig. 214 – Rafael Castanheira. Lago Preto, 2006.....	213
Fig. 215 – Claudia Andujar. Yanomami, 1998.....	214
Fig. 216 – Claudia Andujar. Louva-a-deus, Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974.....	218
Fig. 217 – Rafael Castanheira. Do rio, 2005.....	218
Fig. 218 – Claudia Andujar. Figueira. Lago Santa, MG, 1973.....	218
Fig. 219 – Rafael Castanheira. Do rio, 2005.....	218
Fig. 220 – Rafael Castanheira. Do rio, 2006.....	219
Fig. 221 – Rafael Castanheira. Do rio, 2006.....	219
Fig. 222 – Rafael Castanheira. Do rio, 2005.....	219
Fig. 223 – Rafael Castanheira. Do rio, 2006.....	219
Fig. 224 – Rafael Castanheira. Do rio, 2006.....	219
Fig. 225 – Rafael Castanheira. Do rio, 2005.....	219
Fig. 226 – Rafael Castanheira. Do rio, 2007.....	220
Fig. 227 – Rafael Castanheira. Do rio, 2007.....	220
Fig. 228 – Claudia Andujar. Sonhos, 1974 – 2003.....	220

Fig. 229 – Claudia Andujar. Sonhos, 1974 – 2003.....	222
Fig. 230 – Rafael Castanheira. Do rio, 2006.....	222
Fig. 231 – Claudia Andujar. Sonhos, 1974 – 2003.....	223

### **Considerações Finais**

Fig. 232 – Rafael Castanheira. Do rio, 2007.....	234
Fig. 233 – Rafael Castanheira. Do rio, 2006.....	235

## SUMÁRIO

RESUMO.....	9	
ABSTRACT.....	9	
LISTA DE FIGURAS.....	10	
INTRODUÇÃO.....	20	
CAPITULO 1 – DIFERENTES OLHARES SOBRE A FOTOGRAFIA		
DOCUMENTAL.....	27	
1.1 Da origem do termo ao documentarismo moderno.....	29	
1.2. As revistas ilustradas e a fotografia documental.....	37	
1.2.1 As revistas brasileiras O Cruzeiro e Realidade.....	40	
1.3 O moderno fotodocumentarismo: rupturas na linguagem documental.....	47	
1.4 Fotografia Documental Contemporânea.....	60	
1.4.1 Fotografia documental contemporânea brasileira.....	71	
1.4.2 Os coletivos fotográficos no Brasil.....	84	
CAPITULO 2 – O MANEJO DE PESCA: UMA EXPERIÊNCIA DE		
DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA.....	88	
2.1 A documentação do manejo de pesca .....	92	
2.1.1 – Da cobertura fotojornalística para o ensaio documental..	94	
2.2 O trabalho de campo.....	98	
2.2.1 A abordagem aos pescadores.....	98	
2.2.2 O deslocamento sobre as águas e a fotografia.....	102	
2.2.3 Os tipos de registros.....	104	
2.2.3.1 As entrevistas.....	104	
2.2.3.2 Bloco de notas e diário de campo .....	107	
2.2.3.3 As fotografias.....	109	
2.3 Da edição das fotografias.....	117	
2.4 Do Ensaio Visual .....	120	
CAPITULO 3 – O ENSAIO VISUAL.....		122
Série 1 – O ambiente (Maraã e Complexo do Lago Preto).....	123	
Série 2 – Os peixes.....	126	

Série 3 – A pesca.....	128
Série 4 – Os pescadores.....	169
CAPITULO 4 – DIÁLOGOS VISUAIS: A AMAZÔNIA EM TRÊS OLHARES...	185
4.1 A escolha das obras e os diálogos visuais.....	186
4.2 Pedro Martinelli.....	189
4.2.1 Biografia .....	189
4.2.2 Amazônia: O povo das águas .....	191
4.3 Cláudia Andujar.....	203
4.3.1 Biografia .....	203
4.3.2 Yanomami .....	207
4.3.3 A Vulnerabilidade do Ser.....	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	241
ANEXO I.....	248
ANEXO II.....	254
ANEXO III.....	255
ANEXO IV.....	256
ANEXO V.....	257

## **INTRODUÇÃO**

Com o objetivo de narrar histórias por meio de uma seqüência de imagens, a fotografia documental foi usada na transição dos séculos XIX para o século XX como instrumento de luta social e representação do cotidiano de pessoas anônimas e grupos sociais marcadamente desfavorecidos. Segundo Plasencia (2008/2009), essas classes subalternas, também chamadas de vítimas da sociedade, constituem no final dos anos 1920 o tema por excelência de fotodocumentaristas, como, por exemplo, o sociólogo norte-americano Lewis Hine (1874-1940) e o repórter dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), que produziram registros visuais das questões sociais da época ao documentarem as péssimas condições de vida da classe trabalhadora e a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos.

Apesar de a carga informativa (conteúdo) ser a principal característica da fotografia documental, sua estética (expressão) é também muito almejada e valorizada por quem a produz e vê. Percebe-se, portanto, que a fotografia documental, com seus registros considerados fidedignos ao real e usados inicialmente como denúncia em defesa de ideais civis e discurso político, vem sofrendo alterações em sua linguagem, principalmente a partir dos anos 1950, quando surgem novas formas de documentação que não visavam diretamente a transformação da sociedade.

Robert Frank (1924-), Willian Klein (1928-) e Diane Arbus (1923-1971) são alguns exemplos de fotodocumentaristas que vão questionar o realismo fotográfico e propor novos paradigmas para o gênero documental ao desenvolverem diferentes formas de apresentação da realidade a partir de suas experiências visuais sobre o mundo. As primeiras rupturas na linguagem documental serão percebidas a partir de fotógrafos que enxergam que, além da carga informativa, a sugestão da interpretação e o desenvolvimento do valor estético pela linguagem pessoal dão aos seus trabalhos um caráter autoral, ao contrário das alegadas objetividade, transparência e imparcialidade perseguidas pelos pioneiros deste gênero.

Como afirma Lombardi, a fotografia documental

[...] tem como proposta narrar uma história por meio de uma seqüência de imagens. Com sua especificidade centrada na aliança do registro documental com a estética, ela assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno. É, portanto,

problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão (2007, p.10).

Na contemporaneidade, os fotodocumentaristas assumem abertamente a subjetividade do olhar, a invenção e a criação de realidades, o que permite aos espectadores de suas fotografias diferentes interpretações sobre os temas por eles abordados. A fotografia documental é um gênero fotográfico de difícil definição, pois reúne uma enorme diversidade de propostas éticas e estéticas que a torna ambivalente se analisada em sua evolução histórica.

Diante deste contexto, esta pesquisa tem como objetivo principal discutir o estatuto da fotografia documental contemporânea, com ênfase na produção brasileira centrada na Amazônia. Para isso, analiso cinco séries de fotografias produzidas por Pedro Martinelli (uma série), Cláudia Andujar (duas séries) e por mim (duas séries), tendo a região amazônica como tema. De Cláudia Andujar e dos meus trabalhos, selecionei séries distintas a fim de mostrar as transformações nas linguagens fotográficas desses dois autores.

Entre os anos 2006 e 2010 acompanhei e registrei o manejo de pirarucu (*Arapaima gigas*) e tambaqui (*Colossoma macropomum*) da Colônia de Pescadores Z-32 de Maraã, no Amazonas. Através desta documentação fotográfica procurei (re)construir a história desta pesca do ponto de vista social, econômico e ambiental, com foco nas relações sociais entre os pescadores e destes com o meio ambiente.

A Colônia Z-32 de Maraã reúne cerca de 600 pescadores associados e desenvolve com o apoio técnico do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (IDSM) o manejo de pirarucu desde 2002 no Complexo do Lago Preto, área de 18,5 quilômetros quadrados, inserida na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (RDSM). O manejo de pirarucu representa uma experiência concreta de cogestão de um recurso de importância cultural e econômica para a região (AMARAL, 2010, p. 10). É de uma atividade desenvolvida por homens e mulheres que possuem uma profunda sabedoria sobre a Amazônia e seus fenômenos naturais, cujos objetivos são o incremento em suas rendas, o resgate cultural da pesca artesanal do pirarucu e, principalmente, a conservação da espécie, outrora ameaçada de extinção.

Acompanhando os trabalhos do manejo de pesca no município de Maraã, percebi que pescador não é somente uma profissão, mas, sobretudo, uma

cultura, uma maneira de viver. Se meu olhar de fotojornalista estava focado inicialmente na pesca em si, nos anos 2007, 2008, 2009 e 2010 ele se voltará para a figura do pescador com as seguintes perguntas: O que significa para o pescador ser pescador? Qual é a sua visão sobre a pesca manejada? Além do dinheiro que o pescador obtém no manejo, qual é a importância da atividade para a preservação do meio ambiente e, sobretudo, para o resgate cultural de uma atividade (pesca artesanal) desenvolvida pelas gerações passadas? Qual é a importância das mulheres e da família no manejo? Como os pescadores enxergam o manejo para o futuro?

Tendo como ponto de partida os estudos de Sousa (2000), Lombardi (2007), Rouillé (2009), Plasencia (2008/2009), Cotton (2010), entre outros, apresento no capítulo 1, "Diferentes olhares sobre a fotografia documental", os importantes momentos da fotografia documental, que são exemplificados com trabalhos de fotógrafos que contribuíram para as expressivas alterações no gênero, como o início da atividade quando se consolida a estrutura clássica documental por volta dos 1930, seguindo pelos anos 1950 com as primeiras rupturas da linguagem clássica e o surgimento de novos paradigmas até os dias atuais marcados por projetos experimentais com novas formas de expressão e forte caráter autoral.

O objetivo do primeiro capítulo é, portando, apresentar os fotodocumentaristas e analisar as suas imagens, introduzindo alguns fotógrafos brasileiros que desenvolvem ensaios do gênero documental. A seleção dos fotodocumentaristas brasileiros deu-se a partir dos estudos de Magalhães e Peregrino (2004), Fernandes Jr (2003) e Chiarelli (2002). Analiso o contexto histórico e os aspectos técnicos e estéticos de seus trabalhos a fim de identificar as principais tendências da fotografia documental na contemporaneidade.

As experiências das revistas ilustradas e dos jornais brasileiros em meados do século XX contribuíram para o desenvolvimento da linguagem fotográfica no Brasil. É também por meio das agências independentes, tais como a *F4*, em São Paulo, e a *Ágil*, em Brasília, que os fotógrafos irão desenvolver com mais intensidade, no final dos anos 70 e começo dos anos 80, a fotografia documental no país já que a relação entre eles e o mercado vai mudar "e o resultado é o aparecimento de uma produção comprometida com uma visão

autoral e politicamente engajada com os principais problemas sociais do Brasil” (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p.89).

O segundo capítulo desta pesquisa, intitulado “O Manejo de Pesca: uma experiência de documentação fotográfica”, constitui-se na descrição dos diferentes momentos do meu trabalho junto aos pescadores da Colônia Z-32 de Maraã e de como ocorreu a mudança de objetivo da cobertura fotojornalística para o ensaio documental, com destaque para a pesquisa de campo: minha abordagem dos pescadores, o deslocamento sobre as águas, os tipos de registros utilizados e o processo de edição dos mesmos (o caderno de campo, o gravador de voz e, sobretudo, a fotografia).

No que diz respeito à produção e edição das fotografias deste trabalho, descrevo ainda no capítulo 2 como se deu a identificação dos filmes que possibilitou, posteriormente, o intercâmbio de informações entre imagens, entrevistas e cadernos de campo que contêm minhas impressões sobre as cenas fotografadas. Por fim, enumero os equipamentos usados neste trabalho e justifico minha escolha pelos filmes preto-e-branco. Como meu objetivo era mostrar os pescadores e suas técnicas de pesca, a cor não representava uma informação tão importante nesta documentação.

Apresento no capítulo 3 o “Ensaio Visual” sobre o manejo de pesca da Colônia Z-32 de Maraã, no qual as fotografias, que constituem o principal objeto dessa pesquisa, virão divididas em categorias e subcategorias já em decorrência de meu processo de reflexão em torno das mais de 5 mil imagens produzidas neste projeto. No sentido de reconstruir a história do manejo desenvolvido pelos pescadores no Complexo do Lago Preto, em Maraã, elaboro este ensaio sobre suas atividades na região, mesclando fotografias figurativas em preto e branco com legendas e trechos de entrevistas.

No quarto e último capítulo, retomo o meu ensaio visual para então colocar algumas imagens em diálogo com as produzidas por dois fotodocumentaristas escolhidos em função de sua aproximação temática – a região amazônica.

O primeiro deles é o paulista Pedro Martinelli, que começou no fotojornalismo e vai se destacar na profissão ao desenvolver ensaios documentais sobre temas variados em diferentes locais da Amazônia brasileira. Em seus trabalhos, percebe-se uma profunda preocupação com a vida do

homem na Amazônia e com as transformações sociais e ambientais pelas quais a região tem passado nas últimas décadas de exploração de seus recursos naturais. Extraída do livro *Amazonia: O povo das águas* (2000), a série de fotografias de Martinelli escolhida para estes diálogos apresenta, dentre outros, um tema similar ao meu, a pesca do pirarucu. Sob o caráter testemunhal e denunciante da fotografia documental, Martinelli aborda criticamente seus temas e apóia-se no discurso realista da fotografia e no seu valor referencial para chamar atenção para a destruição da natureza e da cultura cabocla da região.

Já a suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar tem sua formação inicial na poesia e na pintura e será conhecida mundialmente por sua extensa documentação fotográfica sobre os índios Yanomami na Amazônia, que a fotógrafa acompanha desde os anos 1970. São ensaios com forte caráter autoral, cujas imagens foram organizadas nessa pesquisa em duas séries distintas a fim de mostrar a transformação de sua linguagem fotográfica e evidenciar as diferentes possibilidades de criação no gênero documental rumo a uma abordagem mais conceitual dos temas. Do livro *Yanomami* (1998), destaco a primeira série, composta por imagens em preto e branco, que vão dialogar com algumas fotografias sobre o manejo de pesca de Maraã. Já a segunda série de imagens de Andujar foi extraída do livro *A Vulnerabilidade do Ser* (2005). São imagens produzidas a partir da sobreposição de fotografias preto-e-branco e coloridas, cujas características estéticas se diferem das suas produções mais antigas. Por isso, os diálogos nesse momento serão realizados com algumas fotografias coloridas produzidas por mim para o projeto, ainda em andamento, intitulado *Do Rio*, no qual abordo de maneira simbólica a relação do pescador com o ambiente a sua volta.

Partindo da análise comparativa entre os trabalhos apresentados nessa pesquisa, mais especificamente aqueles produzidos por Pedro Martinelli, Claudia Andujar e por este autor, procuro mostrar que a fotografia documental se transforma assim como as abordagens e as linguagens adotadas por seus produtores. Similarmente, os modos de percepção sobre a fotografia (seus limites e suas ambiguidades) mudam ao longo do tempo.

Nos fotodocumentários contemporâneos, percebe-se claramente um estreitamento entre a realidade e a ficção. Com a fronteira cada vez mais tênue entre o registro imparcial dos fatos e a ficção construída sobre o real, surgem

diferentes propostas de documentação fotográfica, cujos autores vão buscar desenvolver seus trabalhos com base em sua origem, seu meio, sua formação, suas referências visuais e nas práticas culturais do seu tempo.

# **1 – DIFERENTES OLHARES SOBRE A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL**

Tendo como ponto de partida os estudos de Freund (2004), Sousa (2000), Sontag (2004), Lombardi (2007), Rouillé (2009), Clara Plasencia (2008/2009), entre outros autores, abordarei, neste capítulo, questões referentes à fotografia documental, da origem do termo, passando pelas transformações em sua linguagem, para, finalmente, discutir o seu estatuto na contemporaneidade. Não pretendo, no entanto, narrar a história do fotodocumentarismo desde o limiar da atividade até os dias de hoje. Apontarei importantes momentos da fotografia documental, a partir do trabalho de alguns fotógrafos que contribuíram para as expressivas alterações no gênero, do início da atividade, quando se consolida a estrutura clássica documental de denúncia e persuasão política entre décadas de 1920 e 1930 nos Estados Unidos, passando pela segunda metade do século XX com as primeiras rupturas da linguagem clássica e o surgimento de novos paradigmas, até os dias atuais, marcados por projetos experimentais no campo da arte com novas formas de expressão e forte caráter autoral.

O principal objetivo neste capítulo, portanto, é traçar um panorama da fotografia documental com enfoque nos documentaristas brasileiros (e mais especificamente aqueles que atuaram na Amazônia brasileira) a fim de colocarmos as fotografias do ensaio documental sobre o manejo de pesca da Colônia Z-32, realizadas por este autor e apresentadas nos capítulos seguintes, em diálogo com as imagens de dois fotógrafos citados no presente capítulo. É necessário ressaltar que, apesar de apresentar nesse momento trabalhos de diversos fotógrafos que desenvolvem ensaios neste gênero, apenas os trabalhos de Pedro Martinelli e Claudia Andujar serão retomados no capítulo 4 para o diálogo imagético proposto.

## 1.1 Da origem do termo ao documentarismo moderno

“Tratamento criativo da atualidade”. Esta foi a definição dada, no final dos anos de 1920, ao gênero documental pelo fundador do movimento documental britânico, John Grierson, convertendo-o, para a opinião pública, num gênero historicamente indissociável da construção de discursos sobre o realismo na fotografia e no cinema que fosse capaz de provocar mudanças sociais (PLASENCIA, 2008/2009, p.7).

A fotografia documental ancora-se – pelo menos no limiar da atividade – no realismo fotográfico e nasce, assim como o fotojornalismo, do entusiasmo de alguns fotógrafos de posicionarem suas câmeras para um acontecimento a fim de levar as imagens a quem não estava no local, ou seja, este gênero fotográfico tinha claramente uma intenção testemunhal.

De acordo com Lombardi (2007), a fotografia documental é realizada a partir de um projeto fotográfico previamente pensado e constitui-se em um conjunto de imagens que formam uma narrativa exposta de forma organizada no sentido de documentar os mais diversos temas sociais escolhidos por seus autores. Assim:

Chamamos de documental o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e *de passagem* sobre determinado assunto (LOMBARDI, 2007, p.34).

Na transição dos séculos XIX para o século XX, período de forte crescimento industrial nos Estados Unidos, surgem os movimentos de luta pelos direitos civis e a fotografia torna-se um instrumento ideológico, comunicativo e simbólico do estado liberal para a conquista de direitos sociais. Nesse sentido, o gênero documental e sua evolução histórica emergem da ideologia reformista, estimulando os debates sobre ética e política (PLASENCIA, 2008/2009, p.9).

O início, portanto, do gênero documental na fotografia é marcado historicamente pela representação de grupos economicamente desfavorecidos como, por exemplo, operários, moradores de rua, imigrantes nas grandes metrópoles e famílias camponesas em deslocamento no interior dos Estados Unidos. Também chamados de vítimas da sociedade, essas classes

subalternas constituem, no final dos anos de 1920, o tema por excelência dos fotodocumentaristas desse período que, conhecidos como *concerned photographers*<sup>1</sup>, buscavam mudar o mundo por meio de imagens com forte caráter reformista.

O norte-americano Lewis Hine (1874-1940) foi um dos fundadores dessa fotografia documental (Fig. 1). No despertar do século XX, esse fotógrafo, com formação em sociologia, dedica-se a registrar a vida dos trabalhadores, especialmente a dos emigrantes europeus e crianças, que tinham péssimas condições de trabalho e viviam marginalizados nos cortiços da cidade de Nova Iorque. Outro pioneiro da fotografia documental foi o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914) que migrou em 1870 para os Estados Unidos onde se tornou repórter policial do jornal *New York Tribune*. Com a câmara na mão, dedicou seu tempo livre a documentar as favelas de Nova Iorque (Fig. 2). Suas fotos buscavam despertar a consciência das classes mais abastadas a fim de promover reformas sociais no campo da habitação.



Fig.1 – Lewis Hine. Crianças trabalhadoras em fábrica de vidro. Indiana, 1908.  
Imagem disponível em <http://photographyhistory.blogspot.com/>

---

<sup>1</sup> Cornell Capa escolheu o termo “concerned photographer” para descrever aqueles fotógrafos que demonstravam em seus trabalhos um impulso humanitário para usar fotografias que educassem e mudassem o mundo, e não apenas para registrá-lo. Ver <http://www.huliq.com/13/70093/cornell-capa-concerned-photographer>

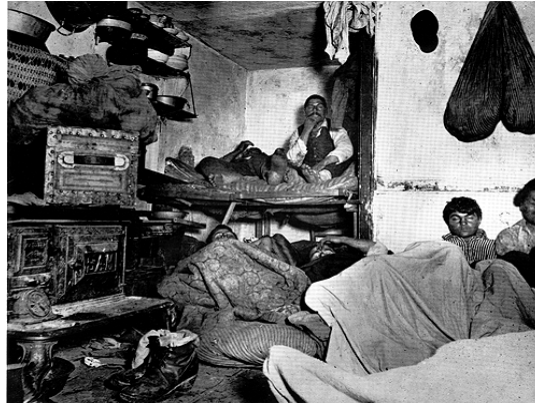


Fig. 2 – Jacob Riis. Alojamento a 5 dólares. Rua Bayard, Nova Iorque, 1889.  
Imagem disponível em <http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/question3.html>

As fotografias das condições sociais realizadas por Hine e Riis, assim como as do fotógrafo escocês John Thompson (1837-1921), que documentou nos anos de 1860 culturas distantes de países como Ceilão, Chipre, Índia, Camboja e China, as do francês Eugène Atget (1856 – 1927) (Fig. 3), que retratou sua cidade natal, Paris, de forma inusitada, quase sempre desprovida da figura humana, além de imagens de muitos outros, como Heinrich Zille e August Sander (Alemanha), Peter Henry Emerson e Henry Mathew (Inglaterra), Padre Browe (Irlanda), Carlos Ponti (Itália), Paul Strand (Fig. 4), Edward Curtis e Adam Vroman (Estados Unidos) circularam em diversas publicações como livros, jornais, revistas ilustradas e construíram a base do que se convencionou chamar de fotografia documental no início do século XX.



Fig. 3 – Eugene Atget. Rua Valette e Pantheon, Paris, 1925.  
Imagem disponível em <http://masters-of-photography.com/index.html>

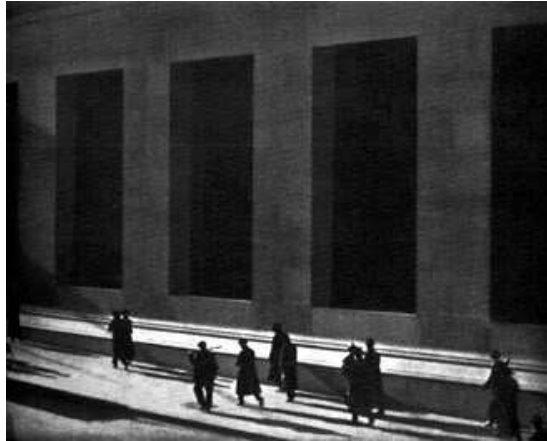


Fig. 4 – Paul Strand. Wall Street. Nova Iorque, 1915.  
Imagem disponível em <http://masters-of-photography.com/index.html>

Esses trabalhos proporcionaram um cenário que culminaria na segunda metade da década de 1930 com um dos mais ambiciosos projetos de fotodocumentação da época. Depois que muitos agricultores perderam suas terras durante o período de depressão econômica nos Estados Unidos, o presidente Franklin D. Roosevelt lança, em 1935, como parte da política do *New Deal*, um programa de ajuda financeira chamado *Farm Security Administration* (FSA).

Entre 1935 e 1943, a FSA desenvolveu uma campanha de documentação dos efeitos da depressão econômica no mundo agrícola no sudoeste dos Estados Unidos e, para isso, reuniu os melhores fotógrafos americanos da época como Dorothea Lange (Fig. 5), Walker Evans (Fig. 6), Ester Bublely, Arthur Rothstein, Russell Lee, Jack Delano, entre outros.

As imagens promovidas por Roy Striker, diretor do projeto,

mostravam famílias camponesas sem posses, em condição de trânsito e migração, mas ao mesmo tempo, num ambiente de afecto de que se desprende um sentido de comunidade e dignidade perante as condições adversas (PLASENCIA, 2008/2009, p.13).

Nesse sentido, as fotografias buscavam passar

uma imagem da gente corrente e uma ampla noção de universalidade, que está na base das retóricas do humanismo que iriam se consolidar em anos sucessivos através das revistas ilustradas (IDEM, IBIDEM).

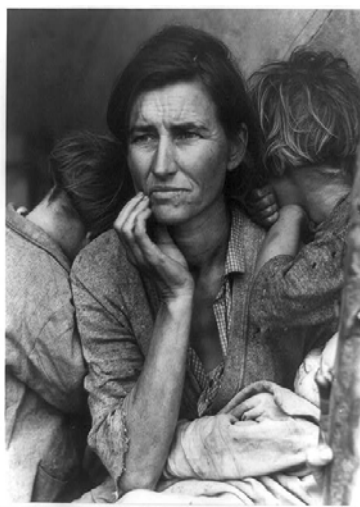


Fig. 5 – Dorothea Lange. Mãe Migrante, Califórnia, 1938.  
Imagem disponível em <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAPlange.htm>



Fig. 6 – Walker Evans.  
Bud Sharecropper Campos e sua família em casa. Hale County, Alabama, 1936.  
Imagem disponível em <http://www.masters-of-photography.com>

Diante desta fotografia documental de caráter reformista, surge na segunda metade dos anos de 1920 um movimento de fotografia documental ligado à Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), oriunda da Internacional Comunista (1864). Estendendo-se pela Europa, a partir da Alemanha, esse movimento contou com o fotógrafo alemão Willi Münzenber e os soviéticos Arkady Shaikhet, Boris Ignatovich, entre outros, e tinha nas

revistas *AIZ (Arbeiter-Illustrierte Zeitung)* e *Der Arbeiter Fotograf*<sup>2</sup>, em paralelo com outras revistas soviéticas, tais como *Sovetskoe Foto* e *Proletarskoe Foto*, uma versão revolucionária das revistas ilustradas reformistas (PLASENCIA, 2008/2009, p.16).

No Brasil, as cidades e suas transformações urbanas iam sendo documentadas por brasileiros e estrangeiros que aqui chegavam. Datam de 1862 os primeiros registros da capital paulista realizados pelo carioca Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). São vistas que mostram uma cidade que mantinha as aparências de seu passado colonial com edificações modestas de taipa e pedra (Fig. 7). Em Porto Alegre, o italiano Luis Terragno (?-1891) atuou por volta dos anos 1875 com fotografias de monumentos e altos edifícios que demonstram a organização social e o crescimento da capital do Rio Grande do Sul (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p. 31).



Fig. 7– Augusto Militão de Azevedo. Largo do Piques, São Paulo, 1862.

Imagem disponível em [http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila\\_metropole/2-4\\_espaco\\_urbano.asp](http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-4_espaco_urbano.asp)

Em meados do século XIX, a cidade de Belém (PA) torna-se uma entrada para a Amazônia brasileira, região próspera e atraente, onde se estabeleceram importantes estúdios fotográficos, como o respeitado Photo Fidanza, de Felipe Augusto Fidanza (18-- -1903) (Fig. 8), o dos irmãos Senna, entre outros (MANESCHY, 2007, p.22). No norte do país, destacamos os trabalhos dos alemães Albert Frisch (1840-1905) (Fig. 9) e George Huebner

---

<sup>2</sup> Estas revistas circularam nos meios de comunicação da esquerda europeia em meados da década de 1920.

(1862-1935). Por volta de 1865, Frisch dedicou-se a documentar a região, apresentando um trabalho com forte aspecto antropológico. São dele as primeiras fotografias dos índios brasileiros no alto rio Solimões e rio Negro. Conterrâneo de Frisch, George Heubner<sup>3</sup> (1862-1935) foi outro alemão que, atraído pela selva amazônica, se estabeleceu na cidade de Manaus em 1898, tendo percorrido, nessa época, todo o rio Amazonas. A extração da borracha estava vivendo seu auge e Heubner se envolve documentando esta atividade e produzindo vistas das cidades de Manaus e Belém.



Fig. 8 – Felipe Augusto Fidanza. Docas de Reduto, Belém do Pará, 1875.  
Imagem disponível em <http://8e6arteband2010.blogspot.com/2010/03/felipe-augusto-fidanza.html>



Fig. 9 – Albert Frisch. Índios Amaúas, Amazonas, 1865.  
Imagem disponível em <http://sites.google.com/site/7e5histfoto/o-alto-do-amazonas-de-albert-frisch>

---

<sup>3</sup> Nascido Georg Hubner, em Dresden, 1862. Após fixar residência em Manaus, onde faleceu em 1935, Hubner latinizou seu nome para George Huebner. Ver Valentim (2008).

A partir dos anos 50 do século XX os fotodocumentaristas se debruçaram sobre os mais variados temas e “a razão de ser da própria fotografia passou a ser, no Brasil, o registro – ou a construção – da identidade do brasileiro” (CHIARELLI, 2002, p.132). Nesse período, a fotografia documental brasileira vai buscar captar a realidade do homem nas várias regiões do país, explorando temas como, por exemplo, as tribos indígenas, seu cotidiano e rituais, os jangadeiros do nordeste e os seringueiros do norte, as comunidades dos pampas no sul, os operariados nas grandes metrópoles, os flagelados da seca, os sem-terra, os rituais afro-brasileiros etc. Assim:

Durante anos, uma parcela bastante significativa da fotografia brasileira identificou-se com o próprio objeto que optou registrar: o brasileiro. Documentar, registrar, tornar visível a paisagem humana do país tornou-se o interesse principal de muitos dos nossos principais fotógrafos (CHIARELLI, 2002, p.132).

## 1.2 As revistas ilustradas e a fotografia documental

Ao longo dos anos de 1930 surgem diversas revistas ilustradas nos Estados Unidos e Europa e a fotografia encontra em suas páginas um importante suporte para seus discursos imagéticos até os anos 1950<sup>4</sup>. Trata-se do que podemos chamar do auge da fotografia nos meios de comunicação, antes da chegada da televisão. Revistas como a norte-americana *Life* (1936-2000), as francesas *Vu* (1928-1936) e *Paris Match* (1949) e a inglesa *Picture Post* (1838), entre outras, vão se dedicar, principalmente, à documentação da vida cotidiana e seus problemas.

Assuntos domésticos, música e livros, natureza, esportes, ciência, moda, artigos e editoriais são alguns dos departamentos da *Life* (Fig. 10), que foi a primeira revista norte-americana composta inteiramente por fotografias e uma das mais influentes no século XX, tornando-se um sinônimo de documentação fotográfica do Ocidente. Influenciada pelo estilo fotojornalístico introduzido nos começo da década de 1930 pela revista alemã *Berliner Illustrierte* e, mais tarde, pela francesa *Vu* (Fig. 11), a *Life* dedicou-se a contar histórias através de suas séries fotográficas (FREUND, 2004, p. 123).

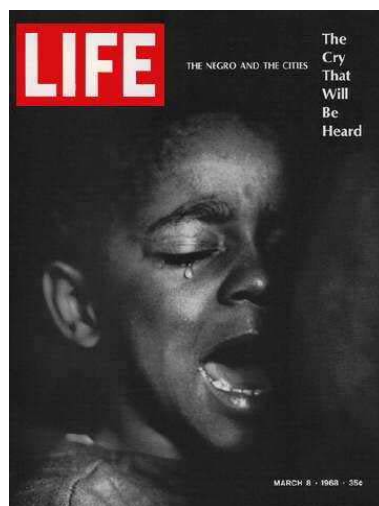


Fig. 10 – Revista Life, março de 1968.  
Foto da capa de Gordon Parks. “O negro e as cidades”.  
Imagem disponível em <http://www.biografia.inf.br/gordon-parks-fotografo.html>

<sup>4</sup> No Brasil, as revistas *O Cruzeiro* e *Realidade* desempenhariam importante papel no desenvolvimento da linguagem documental na fotografia. Esse tema será retomado adiante neste capítulo.



Fig. 11 – Revista VU, 1930.

Foto de capa de André Kertész. Retrato distorcido de Carlo Rim.

Imagem disponível em <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/10/o-cinema-fotografia-e-cor.html>

É nas revistas ilustradas que surgirão os pioneiros do fotodocumentarismo moderno. Ou seja, é através destas revistas que os foto ensaios (*photo stories*) – em substituição à tradicional foto única do fotojornalismo de jornal diário – e os projetos de longa duração, assim como a formação de grupos de fotógrafos que fundarão as agências fotográficas, vão tomar forma e consolidar uma nova geração de fotógrafos documentais (SOUSA, 2000, p.79).

Nesse período, destaca-se o fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985), considerado “de alguma forma, o mestre da fotografia humanista francesa” e pioneiro da fotografia de rua, tendo retratado Paris com câmeras de pequeno formato (SOUSA, 2000, p.79). Kertész (Fig. 12) influenciou grandes nomes da fotografia, como Robert Doisneau (1912-1994), Brassai (1899-1984) e Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Autor do livro *Images a la sauvette* (1952), traduzido para o inglês como “The decisive moment”, Cartier-Bresson (Fig. 13) buscou em suas imagens a perfeição do enquadramento e da composição a fim de transmitir o real por meio de uma linguagem nem sempre direta, muitas vezes poética e metafórica.



Fig. 12 – André Kertész. Paris, 1929.  
Imagem disponível em <http://mihaibozgan.blogspot.com/2009/06/andre-kertesz.html>



Fig. 13 – Henri Cartier-Bresson. Kashmir, 1948.  
Imagem disponível em <http://www.afterimagegallery.com/bressonsrinagarnew.htm>

Além destes fotógrafos, podemos também citar os trabalhos de Margaret Bourke-White (1904-1971), Martin Munkasci (1896-1963), David Douglas Duncan (1916-), George Rodger (1908-1995), David “Chim” Seymour (1911-1956), Willy Ronis (1910-2009), Bill Brandt (1904-1983) e muitos outros que vão trabalhar por volta dos anos trinta nas revistas ilustradas e jornais da Europa e Estados Unidos, e, posteriormente, fundarão as agências

fotográficas, como, por exemplo, a *Magnum Photo* e a *Associated Press*, nas quais passam a desenvolver trabalhos independentes de longa duração.

De meados dos anos 1930 aos anos 1940 as agências de imagens tornaram-se as principais fontes de fotografias para a imprensa nos Estados Unidos e Europa. Em 1935 é fundada em Nova Iorque a agência *Black Star*. No mesmo ano iniciam-se os serviços da *Associated Press (AP)*. Em geral, os clientes dessas agências exigiam apenas uma fotografia nítida de cada assunto, sendo crimes, conflitos, acidentes, atos de figuras públicas, cerimônias e desporto os temas mais solicitados (SOUSA, 2000, p.105).

Fundada em 1947 por Bresson, Seymour, Capa e Rodger, a agência *Magnum* é uma cooperativa de fotógrafos que se destacou das suas concorrentes por sua ideologia contrária ao comportamento submisso de muitos fotojornalistas perante as grandes empresas jornalísticas com suas relações de interesse entre os poderes e os *news media*. Para Sousa (2000, p.141), a *Magnum* prezava pela integridade moral e humanista dos seus fotógrafos e, com espírito crítico, tornou-se conhecida por possuir em seu quadro profissionais que desenvolvem trabalhos documentais criativos. Além de reivindicarem a propriedade dos negativos, que nessa época ainda pertenciam às empresas para as quais trabalhavam, estes fotógrafos vão lutar contra o uso indevido de suas imagens<sup>5</sup>, impondo dessa forma, sua visão sobre o tema fotografado.

### 1.2.1 As revistas brasileiras *O Cruzeiro* e *Realidade*

O fotojornalismo será em todo o mundo um segmento para os fotógrafos que ambicionam desenvolver projetos de documentação fotográfica de longa duração. No Brasil não foi diferente e as revistas ilustradas foram de suma importância para o desenvolvimento da fotografia documental no país.

A fotografia ganha relevância nas páginas das revistas ilustradas brasileiras que começam a perceber a sua força expressiva e seu poder de comunicação. Dentre elas, destacamos a revista *O Cruzeiro* (Fig. 14), criada

---

<sup>5</sup> Além da propriedade dos negativos, os fotógrafos da *Magnum* começaram a exigir o direito à assinatura de suas fotos, o controle da edição do seu trabalho e tempo suficiente para trabalhar em seus projetos fotográficos. Ver Sousa (2000, p.140).

em 1928, cujo conteúdo tinha a fotografia como informação de igual importância ao texto - ou até mais. Por meio de um projeto gráfico inovador e diagramação moderna, *O Cruzeiro* seguia o estilo das revistas ilustradas estrangeiras ao publicar diversas fotografias que, dispostas em seqüência nas páginas das grandes reportagens, formavam narrativas visuais inéditas na imprensa brasileira. Para Rubens Fernandes Jr:

A revista semanal *O Cruzeiro* foi a mais importante contribuição para o fotojornalismo brasileiro e para a construção da imagem de um país moderno e sintonizado com a informação internacional e os avanços tecnológicos. [...] Suas reportagens, baseadas no estilo das estrangeiras *Life* e *Paris Match*, abriram espaços generosos para a fotografia, que passa ser a principal informação da revista, iniciando uma narrativa visual inédita para as publicações nacionais até então (2003, p.142-143).



Fig. 14 - Primeira edição de *O Cruzeiro* de 10 de novembro de 1928.  
Imagem disponível em [www.opontodevistadeligialeal.blogspot.com/2009\\_12\\_04\\_archive.html](http://www.opontodevistadeligialeal.blogspot.com/2009_12_04_archive.html)

De circulação nacional, a revista *O Cruzeiro* teve o seu período marcante entre os anos 1944 e 1962, quando da chegada do francês Jean Manzon (1915-1992), vindo da revista *Paris Match*. Imprimindo uma marca de visualidade européia, Manzon (Fig. 15) inaugura os princípios editoriais de vanguarda na revista, que vão revolucionar o fotojornalismo brasileiro ao substituir, dentre outras coisas, a foto única da imprensa diária pelo conceito de foto-ensaio, valorizando assim o trabalho do repórter fotográfico (Magalhães e Peregrino, 2004, p.56).



Fig.15 – Jean Manzon. Colhedora de cana-de-açúcar, Brasil, 1950.  
Imagem disponível em [www.zoonzum.blogspot.com/2009/11/pierre-verger-dando-uma-voltinha-pelo.html](http://www.zoonzum.blogspot.com/2009/11/pierre-verger-dando-uma-voltinha-pelo.html)

Segundo Fernandes Junior (2003, p.142), do final dos anos 1930 até meados dos anos 1940, um novo e importante grupo de fotógrafos chegou ao Brasil, trazendo uma contribuição inestimável, tanto do ponto de vista técnico como do ponto de vista estético. Alguns destes fotógrafos estrangeiros vão se juntar com um grupo de fotógrafos brasileiros sintonizados com o movimento fotográfico internacional para formarem a equipe de fotografia da revista *O Cruzeiro*, cujos trabalhos valorizarão um Brasil até então desconhecido, colaborando para a construção de uma identidade para a fotografia contemporânea.

Pierre Verger (1902 -1996), Marcel Gautherot (1910 - 1996), Jean Manzon, Ed Keffel, Peter Scheier (1908 - 1979), José de Medeiros (1921 - 1990), Luis Carlos Barreto (1928 -), Flávio Damm (1928 -), entre outros, irão traçar um novo caminho para a fotografia documental brasileira que estará voltada, desde os anos 1950 até o final dos anos 1980 do século XX, predominantemente para o registro do brasileiro.

Como exemplo, temos os trabalhos do fotógrafo francês Pierre Verger (1902 -1996) (Fig. 16 e 17) que encontrou o equilíbrio entre a antropologia visual e o documentarismo. Depois de viajar o mundo fotografando, Verger fixou-se em Salvador, onde concentrou seu trabalho nas manifestações religiosas e profanas da cultura negra na Bahia. Tentando aproximar os laços culturais que ligam o Brasil à África, Verger produziu um relato visual com forte caráter etnográfico no qual documenta as festas religiosas, o cotidiano de vida

na Bahia, as atividades comerciais e as festas populares, conferindo “à fotografia de registro antropológico uma dimensão poética desconhecida no Brasil” (HERKENHOFF 1994 apud FERNANDES JUNIOR, 2002, 148).



Fig. 16 – Pierre Verger.  
Carnaval, Embaixada Mexicana, Bahia, 1946-52.  
Imagem disponível em FERNANDES JR. (2003).



Fig. 17 – Pierre Verger.  
Candomblé, Iemanjá, Bahia, 1946-52.  
Imagem disponível em FERNANDES JR. (2003).

As fotografias de José de Medeiros (1921 - 1990) (Fig. 18 e 19) revelam um Brasil desconhecido do grande público e abordam temas que vão desde festas folclóricas até rituais religiosos. Medeiros soube perceber a riqueza iconográfica das manifestações culturais do povo brasileiro e conseguiu imprimir sua visão pessoal nos registros de caráter antropológico. Levado por Jean Mazon para a revista *O Cruzeiro* em 1946, o piauiense José Medeiros irá se tornar um dos ícones da fotografia brasileira. Fotografou cenas da política nacional, futebol, praia e os índios do Xingu. Um dos seus trabalhos mais contundentes é a documentação dos rituais de iniciação no candomblé, cujas fotografias em preto-e-branco vão compor o livro *Candomblé* (1957)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Para mais informações sobre o livro *Candomblé*, de José de Medeiros, e a polêmica publicação de suas fotos na revista *O Cruzeiro* em 1951. Ver Tacca (2009).

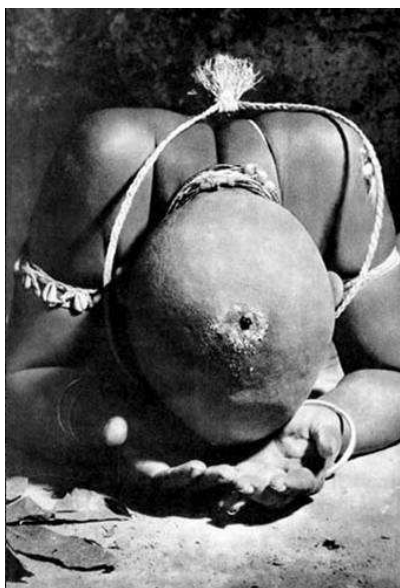


Fig. 18 – José de Medeiros.  
Candômbé, Salvador, Bahia, 1951.  
Imagem disponível em Candômbé.  
MEDEIROS (1957, p 56).



Fig. 19 – José de Medeiros.  
Candômbé, Salvador, Bahia, 1951.  
Imagem disponível em Candômbé.  
MEDEIROS (1957, p 28).

Nos anos 1960 a fotografia ganhou um espaço significativo como comunicação e expressão pessoal na revista *Realidade* (1966-76), uma publicação da Editora Abril, que possuía uma equipe de fotógrafos composta por Walter Firmo (1937-), Maureen Bisilliat (1931-), David Zingg (1923-2000), Luigi Mamprim (1921-1995), Cláudia Andujar (1931-), George Love (1937-1995), dentre outros. De publicação mensal, a revista *Realidade* (Fig. 20) ganhou destaque no cenário nacional, mas ao contrário de *O Cruzeiro* pretendia instalar no Brasil uma nova escola de jornalismo, cujas fotografias tinham abordagens incomuns, o que mostra “a aguda habilidade e capacidade de seus profissionais em mergulhar na ficção, sem jamais perder a inventividade e o humor” (Magalhães e Peregrino, 2004, p.60).



Fig. 20 – Pelé fotografado para a 1a capa da revista *Realidade*, Editora Abril, 7 de abril de 1966. Imagem disponível em MAGALHÃES e PEREGRINO (2004, p.60).

O homem era o centro dos fatos na revista *Realidade* e a fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat (Fig. 21 e 22) irá se inspirar nos grandes escritores da literatura brasileira, como João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Jorge Amado para produzir um dos mais importantes acervos sobre os tipos brasileiros: os boiadeiros de Minas Gerais, os pescadores da Bahia, os sertanejos do Ceará, as catadoras de caranguejo da Paraíba, os compositores de samba no Rio de Janeiro e os índios do Xingu.



Fig. 21 – Maureen Bisilliat. Da série *Caranguejeiras*. Paraíba, 1970. Imagem disponível em Bisilliat (2009, p.64).



Fig. 22 – Maureen Bisilliat. Da série Sertão luz e trevas, Vaqueiro. Ceará, 1970. Imagem disponível em Bisilliat (2009, p.51).

As revistas ilustradas desempenharam um papel fundamental para a concepção da fotografia como meio de comunicação, ora propagando discursos de reforma social e persuasão ideológica, ora difundindo ideais revolucionários. Mas, após a Segunda Guerra Mundial, a fotografia documental começa a sofrer algumas mudanças em relação ao seu modelo consolidado ao longo dos anos 1930, período considerado como o auge do gênero quando os fotógrafos estavam preocupados em chamar a atenção do público para coisas e pessoas com a intenção de mudar a situação social ou a política vigente. Tal intenção é ainda perceptível em muitos trabalhos desta nova geração do período pós-guerra, entretanto, além da fotografia humanista, surgem novas tendências na fotografia documental nas quais a livre “expressão do fotógrafo” e sua “verdade interior” vão trazer, de forma mais assumida, uma carga de subjetividade às imagens.

Para Sousa (2000, p.123), a fotografia de “livre expressão” é aquela feita pela pura criação do fotógrafo e a fotografia como “verdade interior”, em certo sentido, é sempre uma testemunha da vida do fotógrafo. Ambas vão se diferenciar da tradicional “fotografia humanista” que se propõe a ser o espelho do real. Percebe-se uma hierarquização de valores da fotografia, mas Sousa ressalta que a realidade primeira da fotografia era a submissão ao real.

### **1.3 O moderno fotodocumentarismo: rupturas na linguagem documental.**

A partir de 1950, as revistas, que eram os principais meios de veiculação dos trabalhos documentais, vão entrar em crise devido ao fortalecimento da televisão. Essa nova mídia começa a receber do mercado publicitário a maior parte dos investimentos em anúncios e as revistas acabaram por entrar em decadência. Nessa época, a fotografia documental distancia-se de seu modelo clássico e, apesar de sua estrutura básica ser a mesma, percebe-se que algumas semelhanças entre as formas de representação dos novos fotodocumentaristas e as dos fotógrafos ligados ao modelo paradigmático dos anos 1930 começaram a se esvaecer, pois “os novos fotógrafos documentaristas já não tinham mais o mesmo interesse pela tarefa de reformar a sociedade” (LOMBARDI, 2007, p. 14).

Na segunda metade do século XX, a fotografia documental vai ser desenvolvida com novas formas de expressão por fotógrafos que enxergam que, além da carga informativa, a sugestão da interpretação e o desenvolvimento do valor estético pela linguagem pessoal dão aos seus trabalhos um caráter autoral, ao contrário da objetividade e imparcialidade perseguidas pelos pioneiros deste gênero.

Os trabalhos desenvolvidos nas décadas de 1950 e 1960 pelo suíço Robert Frank (1924-)<sup>7</sup> e pela americana Diane Arbus (1923-1971), por exemplo, vão reacender o debate sobre o realismo fotográfico e, sobretudo, questionar o estatuto da fotografia documental, apontando para os novos conceitos éticos e estéticos deste gênero na contemporaneidade<sup>8</sup>.

O caráter polissêmico das fotografias de Robert Frank (Fig. 23) põe em xeque os conceitos de objetividade do fotojornalismo e do documentário tradicional. Em 1955, com uma bolsa da Fundação Guggenheim, Robert Frank cruzou o oeste dos Estados Unidos numa missão fotográfica, que resultará no

---

<sup>7</sup> Robert Frank nasceu em Zurique, em 1924, e iniciou a sua aprendizagem da arte fotográfica naquela cidade (1940-1942). No final dos anos 40 emigrou para os Estados Unidos, onde trabalhou como fotojornalista. Atualmente, Frank vive na Nova Escócia, no Canadá, onde mantém a sua atividade como fotógrafo.

<sup>8</sup> O trabalho de Diane Arbus será retomado mais adiante neste capítulo.

livro *Les Americans* (1958) <sup>9</sup>. Trata-se de uma obra que irá transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar do documentário já que Frank produziu “um conjunto de imagens fotográficas que registram instantes que roçam o absurdo e que quase não têm em si um sentido que não seja aquele que o observador lhes possa dar” (SOUSA, 2000, p.148).



Fig. 23 – Robert Frank. Bar-Las Vegas, Nevada. *The Americans*, New York, 1958. Imagem disponível em <http://allthingsamity.blogspot.com/2009/07/robert-frank-cafe-in-beaufort-south.html>

Publicado sob duras críticas por parte da sociedade americana, que não se identificava nas imagens, o livro de Frank expõe, através de uma narrativa não-linear, o cotidiano das cidades do oeste americano: bares com suas vitrolas automáticas (*jukebox*), casais no parque, cinemas e motociclistas.

Para ROUILLÉ (2009, p.170), Frank “vai confirmar o desaparecimento da antiga unidade que reunia imagem e mundo; vai romper a concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único”. Ao fazer prevalecer a sua subjetividade, Robert Frank abre as portas para um longo debate sobre o realismo fotográfico, quando se reiniciam de maneira mais intensa os questionamentos sobre o estatuto da fotografia documental na contemporaneidade.

Este forte caráter autoral no trabalho de Frank vai prenunciar a mudança do conceito da fotografia como documento, objetivo, para a fotografia documental como expressão pessoal e linguagem subjetiva, já que:

Com Robert Frank, começou a perder força a herança ideológica da objetividade que se havia introduzido no discurso

---

<sup>9</sup> Ao completar 50 anos desde a sua primeira publicação em 1958, o livro de Robert Frank foi reeditado em inglês: *The Americans*. Editora Steidl - National gallery of Art, Washington, 2008.

fotodocumental e (foto)jornalístico. A polissemia fotográfica de Frank impede a construção de sentidos propositadamente unívoca do documentarismo social anterior, assente na verosimilitude (SOUSA, 2000, p.148).

A “fotografia documento”, termo usado por Rouillé (2009), cujas regras se apóiam no valor referencial da imagem fotográfica, na sua objetividade, na sua função de representação e espelho da realidade, começa a dar lugar à “fotografia-expressão” na qual as convenções da estética documental clássica são substituídas por imagens fluídas, enigmáticas, com visão introspectiva do autor que muitas vezes opta por enquadramentos assimétricos e composições incomuns. Frank foi um dos precursores dessa nova linguagem em que suas escolhas irracionais como rostos escondidos, corpos deslocados, cenas tremidas e desfocadas imprimem uma maneira individual do fotógrafo de não mais registrar, e sim, produzir, criar a realidade, a sua realidade. Assim:

Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque elas quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade. Da nitidez ao desfocado, da distância à proximidade, da objetiva normal à grande angular, da geometria ao acaso, da transparência à enunciação: aí se opõem dois regimes de enunciados fotográficos, duas práticas da fotografia, e duas concepções filosóficas (ROUILLÉ, 2009, p.173).

Os cortes inusitados (Fig. 24), as deformações, os altos contrastes e até os desfocados nas imagens (Fig. 25), características, de certa forma, proibidas no modelo clássico da fotografia documental, são usados por Robert Frank de maneira proposital, rompendo assim com a estética tradicional do documentário.



Fig. 24 – Robert Frank. Parade-Hoboken, New Jersey. The Americans, New York, 1958.  
Imagem disponível em <http://www.lipsticktracez.com/reggie/2009/07/ryan-mckinley-does-the-america.php>



Fig. 25 – Robert Frank. Elevator. Miami Beach, 1955.

Imagem disponível em <http://www.indyweek.com/indyweek/acklands-collection-of-prints-from-robert-franks-the-americans/Content?oid=1212935>

Diane Arbus, Raymond Depardon (1942 -), Lee Friedlander (1934-), Garry Winnogrand (1928-1984) e Willian Klein (1928-) são alguns dos fotógrafos que vão, nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta do século XX, seguir os caminhos primeiramente traçados por Robert Frank. São profissionais que vão difundir novas propostas éticas e estéticas no fazer fotográfico, criando diferentes linguagens do moderno documentarismo fotográfico.

A fotógrafa Diane Arbus se dedicou a registrar a cultura norte-americana, produzindo fotografias de pessoas desconhecidas nas ruas ou dentro de suas casas. Arbus inicia sua carreira no fotojornalismo em 1960, publicando fotografias do padrão de beleza da época em revistas como *Esquire*, *The New York Times Magazine*, *Harper's Bazaar*, entre outras. Seu trabalho mais conhecido, no entanto, é a série de retratos despojados de qualquer *glamour* que realizou do final dos anos cinquenta até o início dos anos sessenta.

Arbus retratou grupos específicos de pessoas expostas em sua precária condição humana. Anões e gigantes, travestis e hermafroditas, atores, mascarados, nudistas, velhos, entre outros, são bizarros personagens a posar para Arbus que, diferentemente dos fotógrafos humanistas, concentra-se em vítimas sociais sem compaixão, sentimentalismo ou desejo de reforma. Dessa maneira:

As fotos de Arbus transmitem a mensagem anti-humanista cujo impacto perturbador as pessoas de boa vontade, na década de 1970, queriam avidamente sentir, do mesmo modo como, na década de

1950, desejavam ser consoladas e distraídas por um humanismo sentimental [...] (SONTAG, 2004, p.45).

Diane Arbus mudou os rumos da fotografia não por dedicar-se à documentação de pessoas desconhecidas em seu dia-a-dia, afinal isso já era feito por muitos fotógrafos das gerações anteriores. Seus retratos (Fig.26 e 27) não visavam mostrar acidentes com pessoas vitimadas ou eventos que alterassem os rumos da história. Ao contrário, “ela se especializou em desastres privados em câmera lenta” (SONTAG, 2004, p.45) e o fez partindo do diálogo com os seus personagens que não eram fotografados desprevenidos. Olhando para dentro de sua objetiva, eles sempre estão conscientes da presença de Arbus, o que os faz parecer mais estranhos ainda.



Fig. 26 – Diane Arbus. Anão Mexicano em seu quarto de hotel, Nova Iorque, 1970.

Imagem disponível em [www.saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2008/01/diane-arbus.html](http://www.saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2008/01/diane-arbus.html)



Fig. 27 – Diane Arbus. Gêmeas idênticas, Roselle, New Jersey, 1967.

Imagem disponível em [www.saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2008/01/diane-arbus.html](http://www.saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2008/01/diane-arbus.html)

Apesar de as agências terem contribuído para a difusão em massa das imagens de acontecimentos de diversas partes do mundo, abastecendo os jornais e revistas e fortalecendo o fotojornalismo de velocidade, muitos fotodocumentaristas continuavam a desenvolver projetos de longa duração e produzir fotografias como expressão pessoal sobre temas por eles escolhidos, mantendo viva a idéia da autoria com a busca pela liberdade de expressão.

Além de nomes já consagrados do fotojornalismo e da fotografia documental como, por exemplo, os fundadores da agência *Magnum*, uma nova geração vai tanto manter a qualidade da produção fotográfica dos fotógrafos ditos “humanistas” como propor novas linguagens para o gênero. Destacamos os trabalhos de Werner Bischof (1916-1954), Willian Eugene Smith (1918-1978), Bruce Davidson (1933-), Elliot Erwit (1928-), Marc Riboud (1923-).

Depois de produzir diversos ensaios, o norte-americano W. Eugene Smith desenvolveu, entre os anos de 1971 e 1975, aquele que veio a ser um dos trabalhos que melhor serviu como referência para muitos outros fotodocumentaristas em todo o mundo. *Minamata* foi um projeto de longa duração, cuja extensa documentação sobre a poluição criminosa por mercúrio provocada pela empresa *Chisso Corporation* numa comunidade pesqueira da Baía de Minamata no Japão repercutiu em todo o mundo, tornando-se um manifesto das causas ecológicas e humanistas (Fig. 28). A fotografia “Tomoko banhada por sua mãe”, na qual aparece uma menina deficiente devido às alterações genéticas causadas pelo uso da água com mercúrio nos braços de sua mãe, é a imagem símbolo da luta de Eugene Smith por justiça social (Fig. 29).



Fig. 28 – Eugene Smith. Descarga de água contaminada. Minamata, Japão, 1972.  
Imagem disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Minamata\\_disease](http://en.wikipedia.org/wiki/Minamata_disease)



Fig. 29 – W. Eugène Smith. Tomoko banhada por sua mãe. Minamata, Japão, 1972.

Imagem disponível em [www.masters-of-photography.com/S/smith/smith\\_minamata\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/S/smith/smith_minamata_full.html)

De acordo com Magalhães e Peregrino (2004), no Brasil, os projetos pessoais de longa duração, característicos da fotografia documental, começaram a ser desenvolvidos, principalmente, no final dos anos 70 e começo dos anos 80 com a criação das agências cooperativadas de fotógrafos. Depois de longo período de censura à imprensa e às atividades artísticas em geral durante a ditadura militar no Brasil, surge uma parcela de fotojornalistas que vão lutar por uma nova relação profissional no mercado. Na época, os fotógrafos eram excluídos dos processos de discussão e edição do seu próprio trabalho, não possuindo nem mesmo os direitos autorais dos seus negativos. Dessa forma, a criação das agências de fotografias vai lhes garantir não apenas o direito autoral de suas fotos e mais independência nas coberturas jornalísticas que terão uma postura mais crítica diante do contexto político-social no Brasil, como também mais tempo para desenvolverem projetos investigativos, de longo curso, sobre temas de relevância social do país. Com a criação das agências independentes de fotógrafos,

Mudam-se, portanto, as regras, e o resultado é o aparecimento de uma produção comprometida com uma visão autoral e politicamente engajada com os principais problemas sociais do Brasil (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p.89).

Em São Paulo, os fotógrafos Juca Martins (1949-) (Fig. 30), Ricardo Malta (1947-), Delfim Martins (1951-) e Nair Benedicto (1940-) (Fig. 31)

fundam, em 1979, a agência *F4* que vai lutar por mudanças nas relações trabalhistas do mercado fotográfico, garantindo ao fotógrafo os direitos autorais sobre suas obras e autonomia para desenvolver projetos de documentação de temas de seu interesse ou daqueles sugeridos pela agência. Em Brasília, a agência *Ágil* foi fundada em 1980 pelos fotógrafos Kim-Ir-Sen (1951-), Beth Cruz (1950-), Júlio Bernardes, Duda Bentes (1955-), André Dusek (1956-) e Milton Guran (1948-) e contava com correspondentes em diversos estados brasileiros (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p.90).



Fig. 30 – Juca Martins. Garimpo. Serra Pelada, Pará, 1980.  
Imagem disponível em [www.colecaopirellimasp.art.br/autores/10/obra/32](http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/10/obra/32)



Fig. 31 – Nair Benedicto. Tesão no Forró, da série Os Dançarinos.  
Imagem disponível em [www.fotojornalismounicap.blogspot.com/2008/11/nair-benedicto.html](http://www.fotojornalismounicap.blogspot.com/2008/11/nair-benedicto.html)

Na Amazônia, a crise da borracha e a desativação da ferrovia Madeira-Mamoré devido ao projeto militarista de construção de rodovias como a Transamazônica (1972) resultaram num grande fluxo de migração na região. Essa corrente migratória de colonos e latifundiários contribuiu para o êxodo, a destruição e o acultramento das nações indígenas. Neste panorama social, percebe-se que os fotógrafos na Amazônia começaram a usar a fotografia como registro e denúncia, tornando-a também uma importante ferramenta de documentação de assuntos ligados às questões políticas e sociais na região (MAGALHÃES e PEREGRINO, 1996).

A partir de 1970, a fotografia documental na Amazônia começa a ser amplamente desenvolvida e a preservação da cultura indígena, a vida cotidiana nas comunidades ribeirinhas e os processos de exploração dos recursos naturais da região são temas de diversos projetos fotográficos como Madeira-Mamoré (1987) de Marcos Santilli (1951-) (Fig. 32 e 33), *Yanomami* (1998) de Cláudia Andujar (Fig. 34 e 35), *Amazônia: o povo das águas* (2000) de Pedro Martinelli (1950-) (Fig. 36 e 37), e as pesquisas etnográficas do fotógrafo e antropólogo Milton Guran (Fig. 38 e 39).



Fig. 32 – Marcos Santilli. Caçador Suruí. Parque Indígena do Aripuanã, RO, 1978.  
Imagem disponível em <http://www.imafotogaleria.com.br>



Fig. 33 – Marcos Santilli. Locomotiva abandonada. Santo Antônio, Rondônia, 1977.  
Imagem disponível em Santilli (1987, p.58).



Fig. 34 – Cláudia Andujar. Índio Yanomani, 1976.  
Imagem disponível em Andujar (1998, p. 37).



Fig. 35 – Cláudia Andujar. Yanomani, 1981.  
Imagem disponível em Andujar (2005, p. 178).



Fig. 36 – Pedro Martinelli. Pesca do pirarucu. Amazonas, 1996.  
Imagem disponível em *Amazônia*. Martinelli (2000, p. 55).



Fig. 37 – Pedro Martinelli. Pesca do pirarucu. Amazonas, 1996.  
Imagem disponível em *Amazônia*. Martinelli (2000, p. 53).



Fig. 38 – Milton Guran. Índios Arara. Rio Iriri, Pará, 1987.  
Imagem disponível em Achutti (1998).



Fig. 39 – Milton Guran. Índios Yanomami. Amazonas, 1991.  
Imagem disponível em Achutti (1998).

## 1.4 Fotografia Documental Contemporânea

De acordo com o exposto anteriormente, a fotografia documental vem se transformando técnica e esteticamente, principalmente a partir dos anos 1950. Dentro do modelo clássico dos anos 1930, os pioneiros do gênero acreditavam na fotografia engajada e testemunhal enquanto registro objetivo e representação da realidade e a usavam como instrumento de denúncia e reforma social em seus projetos de caráter humanista para “reproduzir”, com frequência, cenas das condições sociais do homem no mundo que, pensavam, deveriam mudar. Uma suposta objetividade era a palavra de ordem e as imagens produzidas tinham uma ligação maior com seu referente, ou seja, prezava-se por uma produção fotográfica mais figurativa com imagens quase sempre editadas e apresentadas por meio de uma narrativa linear da história a ser contada.

Os projetos documentais, principalmente a partir de 1980, têm se apresentado dentro de um modelo diferente, sobretudo no que diz respeito ao realismo fotográfico. Os recursos técnicos já são outros – o uso de câmeras de médio e grande formato e dos filmes coloridos, além das câmeras digitais. Percebem-se também mudanças de ordem estética já que as fotografias, em alguns casos, têm sua ligação com os referentes problematizada devido à constante busca por efeitos que valorizam a abstração: são imagens “borradas” (movimento), desfocadas, tremidas, entrecortadas e, é claro, abusando das cores, às vezes bastante saturadas.

Com produções que se situam entre o documento e a arte, percebe-se que os novos fotodocumentaristas vão apostar na subjetividade e assumir que não há documentação sem criação, ou seja, amenizam-se nesse caso as fronteiras entre o documental e o ficcional.

Do ponto de vista ético, as portas encontram-se abertas para a construção e montagem das cenas que permeiam o imaginário dos fotógrafos ao produzirem suas imagens. O resultado é uma nova maneira de abordar e apresentar os temas, uma nova visualidade que, sem perder o espírito crítico, “propõe uma visão e um julgamento” (COTTON, 2010, p 167).

Em seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), o francês André Rouillé afirma que a fotografia surge na metade do século XIX para reformar o “regime de verdade” de uma época na qual as imagens manuais (pintura, desenho, gravura) tinham a função de representar a realidade. Para a sociedade daquele período, a fotografia tornava-se necessária, pois trazia uma visão credível, uma verdade irrefutável, gerando a confiança indispensável à ciência. Dessa forma, a fotografia vai exercer um papel capital de mediação entre os homens e o mundo, pois suas características, como a reprodutibilidade, a fácil mobilidade, a rapidez de produção e o crédito concedido ao seu conteúdo, vão mantê-la em “sintonia com o sistema, os valores e os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: a máquina, as grandes cidades e esta extraordinária rede que as interliga, a estrada de ferro” (ROUILLÉ, 2009, p.48).

O valor documental da fotografia baseia-se em seu dispositivo técnico (ótico e químico), mas isso não é suficiente para garanti-lo, já que este valor é oriundo de um caráter histórico – portanto, momentâneo – estabelecido pela sociedade industrial e “varia em função das condições de recepção da imagem e das crenças que existem a respeito” (ROUILLÉ, 2009, p.28). Em razão do advento da sociedade pós-industrial, ou sociedade da informação, na qual o sistema de comunicação é dominado pela televisão, pelos satélites e, depois pelas redes digitais, as “imagens-documento” são substituídas por imagens tecnológicas, muito mais rápidas e sofisticadas (ROUILLÉ, 2009, p.65).

A fotografia documental do modelo paradigmático do começo século XX, ou seja, a fotografia enquanto imagem “objetiva” e “unívoca”, encontra-se em crise, em pleno declínio histórico de seus usos práticos já que:

O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados – principalmente a pesquisa e a produção dos produtos, dos conhecimentos e dos serviços -, porque o real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial; porque em medicina, por exemplo, a fotografia e a radiografia não permitem acesso ao mesmo real do corpo que as ecografias, os *dopplers*, os escâneres, e sobretudo as imagens por ressonância magnética nuclear (IRM); porque a fotografia impressa não é capaz de rivalizar com a informação televisiva difundida continuamente e ao vivo por satélite. O novo real convoca novas imagens, novos dispositivos de imagens para novos modos de crença (ROUILLÉ, 2009, p.65).

Segundo ROUILLÉ (2009), este “novo real” impõe, conseqüentemente, novas formas de produção de imagens para “novos modos de crença”, haja vista que a partir dos anos 1970 as fotografias começam a suscitar desconfianças por parte da sociedade devido ao controle de sua produção e divulgação: a forma de editar e expor as imagens, a produção de legendas que mudam o sentido da cena e, finalmente, a manipulação digital.

Ao contrário da linguagem “direta” e “objetiva” empregada no início do século XX pelos pioneiros do gênero, a fotografia documental contemporânea vai ser produzida por fotógrafos que não acreditam em registro sem criação e que assumem abertamente a ficção no documentário e, sobretudo, a subjetividade do olhar, as relações sociais ou subjetivas do fotógrafo com as coisas ou com as pessoas fotografadas e a subjetividade própria da escrita fotográfica (a maneira, o estilo). Ou seja, são estes os novos paradigmas que vão desafiar nossa percepção sobre “a realidade” – acostumada com o modelo clássico documental – e contribuir para a construção de uma nova visualidade sobre as questões sociais no mundo.

Mesclando, portanto, os conceitos da fotografia documental clássica dos anos 1930 e a criação artística contemporânea, o moderno documentário fotográfico libera os fotógrafos das convenções da representação direta da realidade, permitindo-lhes desenvolver novas formas de apresentação das realidades a partir de suas experiências visuais.

A nova fotografia documental combina um estudo atento das temáticas com um largo espectro de estilos e formas de expressão que usualmente se associam à arte, perseguindo mais o simbólico que o analógico, a subjetividade do que a objetividade, perseguindo mesmo, por vezes, a invenção, a ficção construída sobre o real, a encenação interpretativa (LEDO, 1995, apud SOUSA, 2000, p.176).

Com a concorrência da televisão e das mídias digitais, diminuíram-se as encomendas dos projetos documentais, dessa forma percebe-se que, além dos editoriais das revistas, os fotodocumentaristas contemporâneos, como o norte-americano Fasal Sheikh (1965 -), a francesa Sophie Ristelhueber (1949 -), entre outros, têm buscado se inserir no mercado de arte através de publicações de sofisticados livros artísticos e/ou de exposições em galerias com fotos geralmente coloridas e ampliadas em grandes formatos. Afinal,

numa época em que se minguou o apoio a projetos de documentação intensiva destinada às páginas editoriais de revistas e jornais, a galeria acabou se tornando a vitrine para essas documentações da vida humana (COTTON, 2010, p.09).

Se antes o conceito da fotografia documental baseava-se em seu caráter testemunhal e objetivo, atualmente este conceito se alargou, permitindo a inclusão no gênero de diferentes propostas de fotógrafos artísticos contemporâneos que vão criticar as tradições do fotojornalismo e praticar a chamada “fotografia das consequências”, estilo no qual adota-se, como afirma Charlotte Cotton, “uma postura antirreportagem: desaceleram a tomada de imagens, permanecem fora do núcleo da ação, chegam depois do momento decisivo” (2010, p. 167). Mesmo engajados politicamente nas causas as quais decidem documentar, estes fotógrafos vão evitar a produção de fotos de cenas chocantes e sensacionalistas para descrever de maneira “comedida e contemplativa” os conflitos humanos e toda a sua complexa carga de dor e sofrimento.

Segundo Cotton, vive-se “um momento excepcional para a fotografia”, pois hoje o mundo da arte acolhe, ao lado da pintura e da escultura, os trabalhos de fotógrafos em galerias e livros de arte (2010, p.7). Para Rouillé, “ao contrário do artista que se situa no mesmo nível no campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia” (2009, p.235). Atuando em dois mundos que se enfrentam e, muitas vezes, se ignoram (o da fotografia e o da arte), boa parte deles “exerce sua arte à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte”. Rouillé ressalta ainda que, nessa situação, sua arte fotográfica pode ser um meio de escapar “às imposições estéticas de um ofício submetido às leis restritas do documento e da mercadoria” (IDEM, IBIDEM).

Ao contrário das tradicionais coberturas fotojornalísticas nas quais se busca o impacto como elemento fundamental, o mundo social será configurado de modo diferente, tanto na forma quanto no conteúdo, por profissionais que preferem registrar “a realidade” de modo indireto, inteligente e poético.

Nesse contexto, destacam-se os trabalhos da fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber, que documenta desde os anos 1980 os conflitos bélicos em países como Líbano, Uzbequistão, Tadjiquistão e Azerbaijão. Radicalmente diferente do fotojornalismo praticado pelos grandes veículos de comunicação, as imagens de Ristelhueber estimulam a reflexão sobre as tristes conseqüências provocadas pela guerras nestes países. Corpos, sangue, fogo e fumaça, elementos muito comuns nas fotografias de ação dos soldados nas guerras, são substituídos por estruturas vazias e fachadas destruídas por rajadas de balas e bombardeios, com a ausência da figura humana. Na série *Fait* (2001), que em francês significa “fato” ou “feito”, Ristelhueber produz, durante a primeira Guerra do Golfo (1990), fotos aéreas e em solo daquilo que sobrou dos combates no Kuwait. Em 2001, ao avistar uma plantação de palmeiras transformada em tocos queimados pelos bombardeios no Iraque, Sophie Ristelhueber decide levar ao público esta visão (Fig. 40) para mostrar metaforicamente a destruição humana e do meio ambiente causada pela guerra (COTTON, 2010, p. 167).



Fig. 40 – Sophie Ristelhueber. Tríptico. Iraque 2001.  
Imagem disponível em Cotton (2010, p.166).

Mesmo diante de críticas sobre seus usos e funções ao longo da história, a fotografia documental pode – e continua – servir de testemunha dos acontecimentos e das condições de vida do homem no mundo. Para manter a importância social da fotografia, alguns fotógrafos têm se dedicado à documentação de grupos ou comunidades que vivem ou viveram tempos de crise e injustiça social. Nestes projetos, os textos de apoio e as legendas das imagens são muito importantes, pois não apenas transmitem informações sobre as pessoas e suas histórias pessoais (quem são, onde e como vivem etc.) como também inserem suas falas, reforçando o papel do fotógrafo como seu mediador. O tempo é também um fator importante nestes trabalhos. Ao

contrário das curtas estadias do fotojornalista no local da apuração, percebe-se nestes casos a necessidade de o fotodocumentarista permanecer longos períodos em campo e realizar repetidas visitas aos mesmos locais; de fato, uma imersão no universo o qual pretende documentar. De acordo com Cotton,

Esse fato é muitas vezes mencionado nos textos de apoio como sinal da dimensão ética, ou de contrarreportagem, de um projeto artístico. O fotógrafo pôde passar algum tempo com seus modelos, esperando pelo momento certo e fotografando-os a partir de uma posição informada, embora externa (2010, p.172).

O fotógrafo norte-americano Fasal Sheikh é um artista-ativista que se dedica, principalmente, à documentação de indivíduos e famílias em campo de refugiados em países como Quênia, Malauí e Tanzânia. Contra a cobertura fotográfica superficial e, por vezes, sensacionalista, Sheikh, que possui plena consciência da importância do tempo em seus trabalhos, explica:

Uma coisa é fotografar um grupo de pessoas, outra coisa é entendê-los. Para isso é preciso tempo, paciência e um respeito inato pela diferença – o abismo entre a sua condição econômica e política, sua religião e língua, e aquela da pessoa em sua frente<sup>10</sup>.

Na série *Um Camelo para o filho* (Fig. 41) Fasal fotografa os refugiados somalis em campos no Quênia, concentrando-se nas mulheres (80% dos refugiados naquele país), que são representadas em preto e branco e em poses que lhes garantem dignidade.

---

10 “It is one thing to photograph a group of people, it is another to try to understand them. For that you need time, and patience, and an innate respect for difference – the gulf between your own religion, politics, economic status, language, and those of the person in front of you”. Ver <http://fazalsheikh.com/>.



Fig. 41 – Fasal Sheikh. Dagahaley, Quênia, 2000.

Imagem disponível em <http://www.fazalsheikh.org/>

O dialogismo (fotógrafo/fotografado), utilizado por Fasal Sheikh para conhecer e, assim, documentar seus modelos, também é realizado por outros fotodocumentaristas contemporâneos. Atualmente, percebe-se que as pessoas fotografadas participam da produção e controlam a maneira como serão representadas e o fotógrafo busca testemunhar a realidade com base em ampla pesquisa sobre o tema e nos diálogos com seus modelos<sup>11</sup>. É o que fez o fotógrafo sul-africano Zwelethu Mthethwa (1960-), que documentou as pessoas em seus lares nos bairros pobres ao redor da Cidade do Cabo, onde, devido à emigração dos povos negros nos anos 1980 com o fim do *apartheid*, formaram-se aglomerados urbanos de ex-habitantes rurais em busca de trabalho. Mthethwa procura humanizar seus personagens (Fig. 42), produzindo retratos cuja representação é determinada pelos modelos: a escolha da roupa, da pose e do local com os objetos que irão compor a imagem.

---

<sup>11</sup> Atualmente, em muitos projetos documentais os modelos – antes apenas figuras passivas diante das lentes do fotógrafo – participam da produção das fotografias a fim de juntos discutirem o processo de geração de sentidos e encontrarem uma maneira de representá-los imagetivamente.



Fig. 42 – Zwelethu Mthethwa. Sem título, 2003.  
Imagem disponível em [http://www.artthrob.co.za/05jan/listings\\_cape.html](http://www.artthrob.co.za/05jan/listings_cape.html) acessado 28/11/2010

No documentário contemporâneo, observam-se entre os fotógrafos diferentes estilos e formas individuais de trabalhar imageticamente o real: expressam-se mais livremente sobre variados temas, como é o caso da alemã Karen Knorr (1954-) e da norte-americana Nan Goldin (1953-), que documentam o cotidiano abusando das cores e tecendo, por vezes, críticas ao sistema vigente. Numa crítica ao capitalismo, Knorr retrata (Fig. 43) de maneira irônica a “alta sociedade” britânica e apresenta em suas fotografias traços claros da construção de realidades nas imagens, assumindo a ficção no documental. Já a americana Nan Goldin (Fig. 44) aborda temas como sexo, drogas, violência por meio de imagens intimistas, que documentam a vida de amigos e desconhecidos em poses muitas vezes desinibidas.



Fig. 43 – Karen Knorr. The-Principles-of-Political-Economy. Da série *Capital* (1991).  
Imagem disponível em <http://www.karenknorr.com>



Fig. 44 – Nan Goldin. Backstage de James King. Paris, 1995.  
Imagem disponível em [www.mocp.org/collections/permanent/](http://www.mocp.org/collections/permanent/)

Antoine D'Agata vive e trabalha em Paris. Fotógrafo da agência *Magnum*, publicou seu primeiro livro *Mala Noche* em 1998 (Fig. 45), cujas fotos noturnas em preto-e-branco expõem seus personagens (prostitutas, travestis, bêbados, moradores de rua) quase sempre em movimento, além de paisagens insólitas que retratam o caos urbano. Desse fotógrafo destaque também o ensaio intitulado *Insomnia* (2003), no qual produz fotografias (Fig. 46) de nus em cores muito saturadas.



Fig. 45 – Antoine D'Agata. *Mala Noche*, 1998.  
Imagem disponível em <http://www.visavisworkshop.com/master-photographers.html>



Fig. 46 – Antoine D'Agata. *Insomnia*, México, 1999.  
Imagem disponível em <http://www.visavisworkshop.com/master-photographers.html>

Os projetos documentais da norte-americana Jane Evelyn Atwood são realizados em longos períodos de tempo e refletem um profundo envolvimento da fotógrafa com os seus temas. Refugiados, prostitutas, cegos, vítimas de doenças como a AIDS e mulheres prisioneiras são algumas de suas anônimas personagens apresentadas quase sempre entrecortadas ou de costas (Fig. 47 e 48).



Fig. 47 – Jane Evelyn Atwood. *Mulheres na Prisão*, 2000.  
Imagem disponível em <http://www.janeevelynatwood.com/>



Fig. 48 – Jane Evelyn Atwood. *Mulheres na Prisão*, 2000.  
Imagem disponível em <http://www.janeevelynatwood.com/>

No documentarismo contemporâneo australiano, destaco os trabalhos de Trent Parke e Narelle Autio. Parke desenvolveu o projeto *Dream Life and Beyond* (2001), que aborda o dia-a-dia das pessoas nas ruas de Sydney, cujas imagens (diferentemente dos trabalhos pretensamente imparciais e objetivos dos documentaristas do passado) expõem as emoções pessoais do seu autor e reinventam a capital de *New South Wales*. A dura luz solar na Austrália resulta em imagens dramáticas devido aos fortes contrastes entre as sombras e as áreas iluminadas. Seus personagens parecem espíritos a vagar pelas ruas como num mundo de sonhos (Fig. 49).

Formada em Artes Visuais, Narelle Autio (Fig. 50) desenvolveu um impressionante trabalho chamado *The Seventh Wave* (2001), cujas fotos coloridas mostram o mundo visto por baixo das águas australianas. Com estilo bem característico, Autio fotografa seu país com cores saturadas, dando sempre um toque surreal a suas imagens, seja por meio de enquadramentos improváveis, seja por meio de composições que trabalham elementos variados, como bolhas, areia e pessoas nas praias de seu país.



Fig. 49 – Trent Parke. Dream Life and Beyond, Sydney, 2001.  
Imagem disponível em <http://www.in-public.com/TrentParke/image/1510>



Fig. 50 – Narelle Autio. The Seventh Wave, 2001.  
Imagem disponível em  
[http://coincidences.typepad.com/still\\_images\\_and\\_moving\\_o/2004/05/big\\_color\\_and\\_c.htm](http://coincidences.typepad.com/still_images_and_moving_o/2004/05/big_color_and_c.htm)

#### **1.4.1 Fotografia documental contemporânea brasileira**

No Brasil, a fotografia também tem contribuído de maneira significativa para a ampliação do processo criativo das artes visuais e, nos últimos anos, vem se consolidando no universo da arte contemporânea internacional. Fotógrafos, curadores, críticos e pesquisadores vêm debatendo propostas para o desenvolvimento da fotografia brasileira e criando políticas culturais para mapear os novos profissionais em todo o território nacional e incentivar a pesquisa, a prática e a divulgação da fotografia por meio de exposições, publicações, cursos, fóruns, festivais etc. Nota-se que o movimento fotográfico no Brasil vive um período de eferescência, cujo resultado é uma ampla e

variada produção que não apenas experimenta e cria novas linguagens, mas também propõe novos paradigmas para a arte fotográfica, sobretudo para a fotografia documental.

Renomado internacionalmente, o fotógrafo mineiro Sebastião Salgado (1944-) é considerado um dos mestres da fotografia documental contemporânea. Ainda que suas imagens sejam consideradas registros da realidade de classes subalternas e desfavorecidas, as chamadas vítimas da sociedade – muito fotografadas pelos *concerned photographers* com seus ideais reformistas, como o norte-americano Eugene Smith e o suíço Ernest Bischof – Salgado consegue imprimir uma marca pessoal ao seu trabalho, que, segundo Fernandes Jr, “transcende a instrumentalização política da fotografia, e atinge, nesse momento, de maturidade e universalidade, uma qualidade técnica e estética inédita na fotografia documental” (2003, p.166). Dos seus mais de dez livros publicados, destaco *Trabalhadores* (1996) e *Êxodos* (2000), nos quais Sebastião Salgado (Fig. 51 e 52) aborda, respectivamente, o trabalho manual e o deslocamento em massa em todo o mundo.



Fig. 51 – Sebastião Salgado. *Serra Pelada*, 1986.  
Imagem disponível em Salgado (1996).



Fig. 52 – Sebastião Salgado. *Campo de Benako, Tanzânia, 1994*.  
Imagem disponível em Salgado (2000).

Fotógrafo, pintor, diretor de cinema e autor de instalações multimídia, Miguel Rio Branco (1946-) tornou-se reconhecido mundialmente pelos seus diversos trabalhos no campo das artes visuais. Em um dos seus livros, *Silent Book* (1997), não há textos e Rio Branco (Fig. 53) utiliza-se apenas de fotografias feitas na década de 1990, nas quais

fragmentos do cotidiano são revelados com extremo lirismo. Trata-se de um documentário poético, em que o fotógrafo mergulha em obscura jornada em busca de retratar a dor, a violência, o tempo, a vida e a morte (LOMBARDI, 2007, p. 93).

Seja no Pelourinho na Bahia ou nos cortiços de Havana, seja nas academias de boxe da Lapa, no Rio de Janeiro, e nos circos e prostíbulos das periferias do Brasil, Miguel Rio Branco explora as cenas abusando de cores saturadas para produzir imagens, que apresentam, muitas vezes, uma relação distanciada dos seus referentes, afinal suas fotografias são construídas por meio de processos artísticos cuja figuração encontra-se em alguns casos problematizada devido à inscrição do movimento em suas superfícies.

Tida como imagem “fixa” por suas capacidades de congelar determinado espaço no tempo, ou seja, de produzir instantâneos da realidade, a fotografia continua demonstrando interesse pelo registro do movimento (Fig. 54), mas ao invés de sua captura, opta, como observa Dubois, pelo realçamento do “movimento como vestígio, como traço, como rastro no visível de um tempo

durativo (que não se ‘apressa’): *bougé, filé, tremblé e flou* são os nomes dados a esse modo de figuração” (2010, p.141).



Fig. 53 – Miguel Rio Branco.  
Calça Jeans, Minas Gerais, 1992.  
Imagem disponível em  
[www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br)



Fig. 54 – Miguel Rio Branco.  
Espelho fumaça, 1992.  
Imagem disponível em [www.inhotim.org.br](http://www.inhotim.org.br)

No século XXI no Brasil, de acordo com Magalhães e Peregrino, a fotografia ganha um lugar de destaque na cena artística brasileira contemporânea ao interagir com diferentes expressões artísticas, “deslocando os processos fotográficos tradicionais em direção a uma transterritorialidade de linguagens”. Nesse contexto, percebe-se também a importância da forte tradição documental em todo o país, onde tanto os fotodocumentaristas jovens quanto os veteranos “trabalham a fotografia como testemunho dos fenômenos culturais e sociais em direção a uma perspectiva política” (2004, p.103).

Sintonizados com as aspirações de uma estética atual, esses documentaristas vão explorar novos recursos, como o uso de fotos de grande formato, as narrativas visuais com textos sobre os assuntos enfocados e as mídias eletrônicas, visando, dessa forma, ressaltar uma perspectiva autoral e legitimar seus trabalhos no circuito da arte contemporânea (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, p.104).

Ainda sobre essa sintonia com a linguagem contemporânea e suas características estéticas e políticas, Fernandes Jr. acrescenta que estes novos documentaristas

tratam a fotografia como linguagem portadora de idéias culturais próprias e buscam novos paradigmas para a fotografia documental, distanciada da tradição purista tentando criar um visual desconcertante (2003, p.174).

Dessa nova fornada de fotodocumentaristas brasileiros, Fernandes Jr. destaca, entre outros, o trabalho do cearense Tiago Santana (1966-), que desenvolve projetos de longa duração, registrando, sobretudo, as manifestações religiosas e culturais do Nordeste do país, a partir de intensa convivência com os habitantes da região.

No livro *Benditos*, projeto desenvolvido entre os anos de 1992 e 2000 sobre a religiosidade dos habitantes de Juazeiro do Norte, no Ceará, Tiago Santana buscou retratar o universo dos fiéis de onde viveu o famoso Padre Cícero e o fez de maneira incomum ao usar lente grande angular e explorar a proximidade com seus personagens, produzindo imagens (Fig. 55 e 56) com forte carga dramática pelo contraste do preto e branco e com profundidade de campo, em que se percebe um diálogo entre formas e volumes devido à extrema nitidez dos planos.

É interessante perceber como Tiago Santana reflete sobre seu próprio trabalho, sobre a relação entre a sua fotografia, a realidade de vida dos seus modelos e, por fim, seu processo criativo e a forma escolhida para apresentá-los imagetivamente. Uma das características da fotografia documental é seu poder informativo, sua capacidade de provocar reflexões sobre os fatos apresentados e tentar revelar determinada realidade. Tiago concorda, mas acredita que isso deva ser feito sutilmente, como explica:

É obvio que, não diretamente, o meu trabalho pode gerar reflexões. Mas não, necessariamente, precisa mostrar pobreza, mostrar o cara como um coitadinho, ali no chão, pedindo esmola. Você pode mostrar de uma outra forma que as pessoas vão ficar sabendo que a situação é difícil. Mas não precisa, necessariamente, mostrar isso de forma explícita, ou jornalística, completamente direta. Muitas vezes apelativa. Eu acho que pode ser sutil, dentro desse mistério. Você pode contar essas coisas, sem necessariamente ser tão explícito. Isso que torna a fotografia interessante. Às vezes você olha uma foto e ela é tão direta que você nem fica com ela na cabeça. Eu prefiro as coisas que vão por um outro caminho, pelas sutilezas. Pelo caos, mas o caos organizado. Pelos fragmentos das coisas, que não precisam estar inteiras para se mostrar (Tiago Santana em entrevista a Bruno Alencastro, repórter colaborador do site [www.cameraviajante.com.br](http://www.cameraviajante.com.br), acessado 26/11/2010 às 19h)



Fig. 55 – Tiago Santana. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992.  
Imagem disponível em *Benditos*. SANTANA (2000).

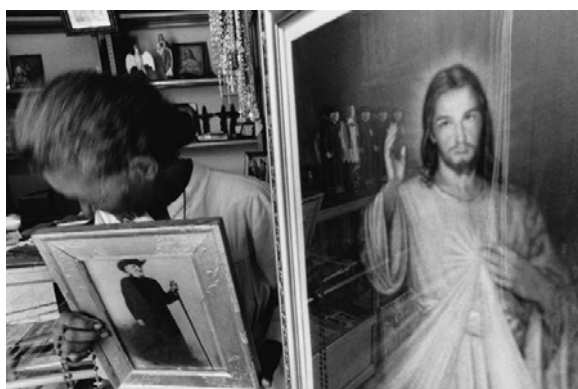


Fig. 56 – Tiago Santana. Juazeiro do Norte, Ceará, 1992.  
Imagem disponível em *Benditos*. SANTANA (2000).

Como vimos, a fotografia documental é desenvolvida atualmente dentro de novos conceitos éticos e estéticos que prezam uma abordagem artística dos temas na qual a objetividade cede lugar à subjetividade, o registro ao efeito, a imparcialidade à autoria, o “momento decisivo” ao acaso das relações e ao dialogismo, o apelo antropológico à força simbólica, a constatação do fotógrafo à sugestão da interpretação. Ou seja, vai-se do pretense sentido unívoco da imagem à sua polissemia assumida. Tratam-se, de fato, de novas formas de pensar e praticar o documentário, cuja visualidade explora as temáticas regionais dentro de uma perspectiva universal, explorando os limites entre o figurativo e a abstração e lançando seus autores no campo das artes, sem abandonar, por vezes, o realismo fotográfico, a crítica e a ação consciente no meio social.

Sobre as novas formas utilizadas pelos fotodocumentaristas contemporâneos para registrar a realidade, concordo com Rubens Fernandes Jr., que chama de nova fotografia documental “aquela que, apesar de registrar ‘a realidade’ sob um ponto de vista, inteligente e sensível, politizada na forma e no conteúdo, faz emergir nossa identidade com um novo vigor” (2003, p. 174).

Esta mudança de postura dos fotodocumentaristas contemporâneos é também muito perceptível nos trabalhos do gaúcho Izan Petterle. Fotógrafo profissional desde 1975, Petterle colabora com importantes revistas de fotografia documental do Brasil e do exterior e fotografa há muitos anos o Pantanal mato-grossense. No passado ele se dedicou à produção de “registros documentaristas” da cultura na região. Recentemente, Petterle acompanhou os trabalhos de vacinação do rebanho bovino na Fazenda Carandá, município de Poconé e, mais interessado agora pelo processo de ocupação da região, desenvolveu um ensaio intimista (Fig. 57 e 58), no qual explora as paisagens humanas e geográficas com enquadramentos inusitados e efeitos produzidos pelo zoom da lente, exaltando fragmentos pantaneiros por meio de imagens fluidas que refletem o antigo e misterioso estilo de vida local.

Em busca de novas paisagens pantaneiras, que estão muito mais em seu imaginário e em sua nova forma de olhá-las do que no meio externo, Izan Petterle comenta suas redescobertas nesse cenário:

Comecei com fotos que tinham um certo apelo etnológico ou antropológico, eram registros documentaristas das tradicionais populações locais: índios canoieiros, festas populares e religiosas e aspectos do cotidiano pantaneiro. [...] Depois dessa documentação, interessei-me em olhar para aspectos mitológicos e/ou simbólicos. Tento, na medida em que me liberto de percorrer um caminho batido e conhecido de todos, aventurar-me por territórios que são muito pessoais (PETTERLE, 2010, s/p).



Fig. 57– Izan Petterle. Pantanal, 2010.  
Imagem disponível em <http://viajeaqui.abril.com.br/national-geographic/blog>



Fig. 58– Izan Petterle. Pantanal, 2010.  
Imagem disponível em <http://viajeaqui.abril.com.br/national-geographic/blog>

Na Amazônia brasileira, enquanto os primeiros fotógrafos que atuavam na região como Albert Frisch, George Huebner, entre outros, encontravam-se voltados aos registros de aspectos naturais e antropológicos, explorando a representação da paisagem e de seus tipos exóticos, uma nova geração contemporânea de profissionais da fotografia tem investigado tais aspectos com características particulares, ampliando as possibilidades tanto de produção quanto de uso das imagens.

Diante desse contexto, abordarei uma experiência singular no campo da fotografia e da própria visualidade na Amazônia que vem sendo desenvolvida, principalmente, por fotógrafos de Belém (PA). De acordo com Magalhães e Peregrino, “coletivamente os paraenses vêm discutindo questões do universo

amazônico, apoiados por instituições públicas e privadas, cujo suporte vem permitindo a realização de inúmeros projetos no campo das artes visuais” (1996, p.25). O resultado tem sido a promoção de exposições, publicações, cursos e oficinas voltadas para o aprendizado da fotografia como linguagem e expressão pessoal, muitas delas sob a coordenação do fotógrafo-educador Miguel Chikaoka<sup>12</sup>.

Nas fotografias de Luis Braga (1956-), Elza Lima (1952-), Patrick Pardini (1953-), Paula Sampaio (1965-), Guy Veloso (1969-), dentre muitos outros, percebe-se olhares comprometidos com a região norte e com a contemporaneidade de cada um deles. Esses fotógrafos documentam sua região de maneira singular através de imagens compostas de elementos da cultura popular que sintetizam as relações humanas e o meio ambiente de forma sensível e poética.

A partir de suas pesquisas sobre a cultura popular na Amazônia, o paraense Luiz Braga produz fotografias que vão muito além dos estereótipos presentes em nosso imaginário sobre a região norte do país. Ao contrário dos registros que buscavam documentar a realidade de maneira objetiva e expunham uma Amazônia exótica e longínqua, suas imagens apresentam o cotidiano da região, com detalhes da arquitetura e personagens retratados com intimidade por meio de uma linguagem subjetiva e com forte apelo visual. São crônicas visuais marcadas por uma poética cheia de luz, movimentos e cores, nas quais a estética prevalece sobre o documento.

Apesar de Luiz Braga fotografar em preto-e-branco no início de sua trajetória artística, a exuberância das cores é predominante em seus trabalhos recentes, nos quais exhibe de maneira singular a plasticidade amazônica. Suas fotografias (Fig. 59 e 60) abordam temas como o cotidiano das pessoas: suas casas e barcos, feiras, lojas, além da série de retratos amazônicos. Braga costuma fotografar a região nos finais de tarde, quando, durante crepúsculo, a luz e o contraste entre as cores intensas resultam numa visualidade peculiar da Amazônia.

---

<sup>12</sup> Miguel Chiakaoka nasceu em Registro, São Paulo, em 1950. É engenheiro eletrotécnico formado pela UNICAMP e mora em Belém desde 1980. Idealizou a FotoAtiva, uma oficina permanente que visa pesquisar, estimular e difundir a fotografia como prática de linguagem e é fundador da agência Kamara Kó, na qual desenvolve reportagens e trabalhos de documentação sobre questões sociais e ambientais da Amazônia. Ver Catálogo do FOTONORTE II: *Amazônia, O Olhar Sem Fronteiras*, FUNARTE, 1998, p.200.



Fig. 59 – Luiz Braga. Babá Patchouli, 1986.  
Catálogo da Exposição *Retratos Amazônicos* Luiz Braga. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 17 de fevereiro a 03 de abril, 2005.



Fig. 60 – Luiz Braga. Rosa no Arraial, 1990.  
Catálogo da Exposição *Retratos Amazônicos* Luiz Braga. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 17 de fevereiro a 03 de abril, 2005.

Elza Lima fotografa profissionalmente desde 1985, ano em que participa do projeto *Foto Ativa* de documentação do núcleo histórico da cidade de Belém. Dedicar-se à documentação da vida cotidiana e das manifestações culturais da Amazônia, fotografando casas de palafitas, lagos e igarapés e o povo ribeirinho das cidades do Pará. Suas fotografias (Fig. 61) prezam por composições inusitadas, nas quais personagens e meio ambiente se confundem dando um

caráter lúdico em seus ensaios documentais. Já a fotógrafa mineira Paula Sampaio começou em 1990 a desenvolver seus projetos pessoais de documentação sobre a colonização, a ocupação e as migrações na região amazônica. As estradas que cortam a região norte do Brasil constituem os cenários de seus principais documentários como, por exemplo, a Transamazônica e a Belém-Brasília (Fig. 62). Para Maneschy, seu trabalho se desloca do documentário com funções jornalísticas para o campo da arte, já que as identidades de seus personagens, inscritas nos elementos e nas relações com a estrada, encontram-se nos espaços tão recortados quanto o são das fotografias. Assim, “é naquilo que não aparece, que não encaixa, naquilo que recorta, que a artista articula e revela seu universo” (2007, p.40).



Fig. 61 – Elza Lima.  
Rio das Lavadeiras, Altamira, Pará, 1989.  
Imagem disponível em Maneschy (2007).



Fig. 62 – Paula Sampaio. Sem Título, 1998.  
Imagem disponível em [www.fotoclubef508.wordpress.com/page/24/?archives-list=1](http://www.fotoclubef508.wordpress.com/page/24/?archives-list=1)

Patrick Pardini (Fig. 63 e 64) fotografou as comunidades remanescentes de quilombos no rio Trombetas, no oeste do Pará, e realizou a documentação audiovisual sobre a vida de crianças e adolescentes na Amazônia rural. Em suas séries fotográficas sobre manifestações culturais paraenses, como, por exemplo, o Ritual das Máscaras, os concursos de missas ou desfiles militares, percebe-se que Pardini, com um olhar crítico e atento sobre a cultura amazônica, revela as futilidades e o consumo da sociedade na região. Mas, diferente da maioria de seus projetos documentais, nos quais seu foco concentrava-se em assuntos de natureza jornalística, social e antropológica, como a situação do homem na Amazônia, em *Arborescer-se* (1999 - 2000), o fotógrafo partiu da noção de paisagem aplicada à região amazônica para “estudar a fisionomia do vegetal”<sup>13</sup>, seja no meio urbano ou rural. A pesquisa resultou na exposição ‘Arborescência’ em 2001 e foi contemplada com duas bolsas de criação artística consecutivas: *Vitae* em 2001/2002 e Instituto de Artes do Pará (IAP) em 2003.



Fig. 63 – Patrick Pardini. Da Série Arborescência. Belém, 1999-2000.  
Imagem disponível em <http://www.culturapara.art.br>



Fig. 64 – Patrick Pardini. Concurso Rainha das Rainhas do Carnaval. Belém, 1987.  
Imagem disponível em <http://www.culturapara.art.br>

<sup>13</sup> Patrick Pardini em entrevista ao Jornal Diário do Pará no dia 07 de abril de 2010.

A religiosidade popular é o tema principal das fotos de Guy Veloso, que, desde 1989, fotografa a grande procissão do Círio de Nazaré, em Belém do Pará. A partir dali seu interesse aumentou e o fotógrafo realizou outras viagens ao Nordeste para documentar as romarias de Juazeiro do Norte, Bom Jesus da Lapa, Canindé, entre outras. Em seu ensaio *Entre a Fé e a Febre* (2006), Guy Veloso (Fig. 65 e 66), que é membro da Associação Foto Ativa, busca desvendar como a linha divisória entre a religiosidade e o fanatismo é encarada naturalmente no Brasil; como as romarias podem transformar-se em catarse do povo brasileiro. As fotografias, sempre feitas com câmera analógica, misturam símbolos em meio às fortes cores refletidas pela luz natural dos locais onde trabalha. São imagens artísticas que prezam pela beleza das cenas e, ao mesmo tempo, apresentam um forte caráter antropológico ao trazer ricos detalhes da cultura religiosa do país.



Fig. 65 – Guy Veloso. Da série *Entre a fé e Febre*, 2006.  
Imagem disponível em [www.olhave.com.br/blog/?p=4986](http://www.olhave.com.br/blog/?p=4986)



Fig. 66 – Guy Veloso. Da série *Entre a fé e Febre*, 2006.  
Imagem disponível em [www.pontosdevista.net/expog.php?id=221](http://www.pontosdevista.net/expog.php?id=221)

#### 1.4.2 Os coletivos fotográficos no Brasil

Uma tendência nos últimos anos são os coletivos fotográficos. Reformulando o conceito de cooperativa de fotógrafos, tais como as agências *Magnun* na França e a *F4* no Brasil, o coletivo fotográfico é ainda um termo de difícil definição já que representa muito mais do que um grupo de indivíduos que fotografa e se reúne para discutir os próprios trabalhos.

Nos coletivos, a autoria individual do fotógrafo, muito valorizada pelo mercado de arte, é desprezada pelos seus integrantes, que, independentemente do nome inserido como crédito na fotografia, estão desenvolvendo importantes trabalhos documentais para o cenário da fotografia contemporânea brasileira, como os fotógrafos mineiros Pedro David (1977-), Pedro Motta (1977-) e João Castilho (1978-).

Ao saber que 1.151 famílias seriam removidas de suas terras, situadas no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, por causa da construção da Usina Hidrelétrica de Irapé, eles criaram em 2002 o projeto “Paisagem Submersa”, cujo objetivo era documentar por meio de diversos ensaios autorais o processo de mudança dos habitantes da região (LOMBARDI, 2007, p. 126). Além da apresentação das fotografias (Fig. 67 e 68) no *website* criado especialmente para o projeto ([www.paisagemsubmersa.com.br](http://www.paisagemsubmersa.com.br)), o trabalho resultou na publicação, em 2007, do livro *Paisagem Submersa*.

Percebe-se no trabalho dos três fotógrafos mineiros que suas narrativas fotográficas não possuem uma linearidade formal no sentido de contar a história das pessoas da região com começo, meio e fim. No *website*, as legendas, contendo o nome do autor, local e data não aparecem simultaneamente com a fotografia. Estas informações são opcionais, reforçando o caráter coletivo do projeto.



Fig. 67 – Paisagem Submersa (2002-2005).  
Imagem disponível em <http://www.paisagemsubmersa.com.br>



Fig. 68 – Paisagem Submersa (2002-2005).  
Imagem disponível em <http://www.paisagemsubmersa.com.br>

“Sem definição” é como o próprio grupo de fotógrafos do coletivo *Cia de Foto* se define em seu *website* ([www.ciadefoto.com.br/site](http://www.ciadefoto.com.br/site)). Criado pelos fotojornalistas do jornal *Valor Econômico*, Rafael Jacinto e Pio Figueiroa, atualmente o coletivo conta com mais dois fotógrafos, Carol Lopes e João Kehl e a assistente administrativa Flávia Padrão. Juntos, eles dispensam a autoria de suas fotos e quebram padrões no meio fotográfico, publicando seus trabalhos como bem entendem em seu principal meio de divulgação: a internet.

Distribuídos em três *links* (estórias, trabalhos e fotos) a *Cia de Foto* apresenta os mais diversos ensaios com temas que exploram desde cenas do cotidiano da cidade de São Paulo até trabalhos comerciais para grandes empresas e veículos jornalísticos do Brasil. Ainda que realizadas pelos diferentes integrantes do coletivo, as fotografias possuem características similares: cores fortes, composições e enquadramentos inusitados, personagens meigos em cenários idílicos e personagens grotescos em meio ao caos da maior metrópole brasileira. Trata-se de uma maneira única de documentar (Fig. 69 e 70) na qual – tanto num ensaio autoral quanto num serviço encomendado, ou seja, um trabalho comercial – as linguagens se confundem e, mais uma vez, a personalidade do grupo se sobressai, seja pelo olhar dos fotógrafos, seja pela criatividade no tratamento final das imagens.



Fig. 69 – Cia de Foto.  
Imagem disponível em <http://ciadefoto.com.br/site/>



Fig. 70 – Cia de Foto.  
Imagem disponível em <http://ciadefoto.com.br/site/>

Após apresentar um panorama da fotografia documental desenvolvida no mundo, com destaque para a produção brasileira, e apontar os importantes momentos e trabalhos de fotógrafos que contribuíram para as expressivas alterações no gênero desde início da atividade até os dias atuais, descrevo no próximo capítulo a minha experiência de documentação fotográfica entre os pescadores da Colônia Z-32 de Maraã (AM), destacando detalhadamente o meu trabalho de campo e a produção do ensaio sobre manejo de pesca na região.

**2 – O MANEJO DE PESCA: UMA  
EXPERIÊNCIA DE DOCUMENTAÇÃO  
FOTOGRAFICA**

O objetivo deste capítulo é apresentar o trabalho de documentação realizado por mim entre os anos de 2006 e 2010 sobre do manejo de pirarucu (*Arapaima gigas*) e tambaqui (*Colossoma macropomum*) da Colônia de Pescadores Z-32 de Maraã, no Amazonas. O manejo é desenvolvido pelos pescadores, desde 2002, no Complexo do Lago Preto, área da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (Fig. 71).

A Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (RDSM, daqui em diante) foi criada em 1990 pelo governo do Estado do Amazonas, compreendendo uma área de 1.124.000 hectares, delimitada pelos rios Solimões, Japurá e Uati-Paraná, na região do médio Solimões, próxima a cidade de Tefé (600 km a oeste de Manaus) (SCM, 1996). Trata-se de uma categoria de Unidade de Conservação (UC) <sup>14</sup> cuja área protegida é de uso sustentável com o objetivo de promover a conservação da biodiversidade e a exploração racional dos recursos naturais por parte de seus habitantes.

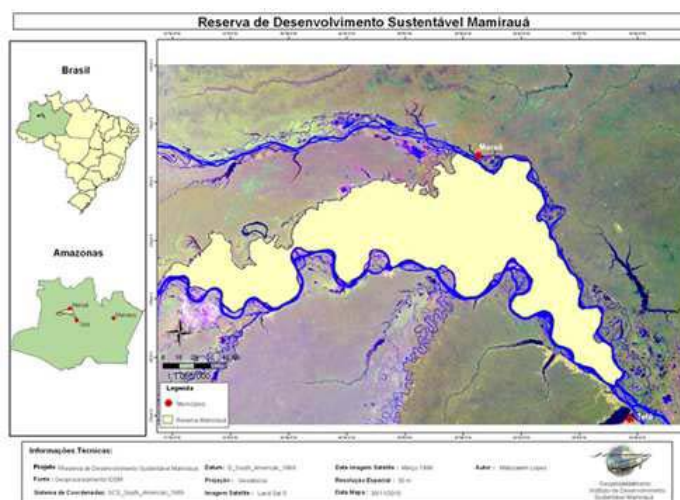


Fig. 71 – Mapa da Reserva Mamirauá e mapas do Brasil e do Estado do Amazonas.  
Fonte – Sistema de Informação Geográfica do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (SIG-IDSM).

<sup>14</sup> Unidades de Conservação são áreas legalmente definidas para a conservação dos recursos naturais. Existem duas categorias de Unidades de Conservação no Brasil: as de Uso Sustentável e as de Proteção Integral. No caso das UC's de uso sustentável, posteriormente à proteção da diversidade biológica, dos recursos genéticos, das espécies ameaçadas e da diversidade dos ecossistemas, o Sistema Nacional de Unidade de Conservação (SNUC) estabelece ainda outras regulamentações que procuram compatibilizar a conservação à ocupação humana (Lei n. 9.985, de 18 de julho de 2000 – Sistema Nacional de Unidades de Conservação - SNUC).

O manejo de pirarucu foi implementado, em 1999, pelo Projeto Mamirauá, hoje Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (IDSMM – daqui em diante) – Organização Social com Contrato de Gestão assinado com o Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT). Juntamente com o Centro Estadual de Unidades de Conservação (CEUC/SDS), o IDSMM é responsável pela co-gestão da Reserva Mamirauá e atua no desenvolvimento de pesquisa, monitoramento e extensão, visando à conservação da biodiversidade da Amazônia pelo uso sustentável dos recursos naturais e participativo das comunidades ribeirinhas da região<sup>15</sup>.

A pesca é uma das atividades mais importantes do município de Maraã, pois, além de maior fonte de alimento e trabalho, ela constitui a identidade do povo da região. Pescadores locais afirmam que, no passado, os recursos pesqueiros do município eram demasiadamente explorados não apenas por seus moradores, mas também por frotas pesqueiras comerciais das cidades de Tefé e Alvarães e de outros municípios amazonenses, como Manaus e Manacapuru.

Com a criação da Associação de Pescadores de Maraã (1998), transformada, no ano de 2002, em Colônia de Pescadores Z-32<sup>16</sup> de Maraã (COLPEMA, daqui em diante), a atividade pesqueira tornou-se ainda mais importante para a economia da cidade, especialmente, após a implantação do manejo de pirarucu, que é realizado, desde 2002, no Complexo do Lago Preto – área pertencente ao município de Maraã e inserida também nos limites da Reserva Mamirauá.

O Complexo do Lago Preto (Fig. 72) está situado a 17 km em linha reta da sede do município de Maraã. É neste local, com cerca de 18,5 km<sup>2</sup> e 16 lagos, que os pescadores da COLPEMA começaram em 1999 os seus trabalhos de preservação ambiental. Em 2001, à convite dos pescadores da COLPEMA, os pesquisadores do Programa de Manejo de Pesca do Instituto Mamirauá (PMP, daqui em diante) foram ao Complexo do Lago Preto, fizeram

---

<sup>15</sup> Ver [www.mamiraua.org.br](http://www.mamiraua.org.br)

<sup>16</sup> DECRETO - LEI N. 794 - DE 19 DE OUTUBRO DE 1938. O Art.9º destaca que as colônias de pescadores são agrupamentos de pescadores atuando numa mesma zona constituída, no mínimo, por 150 (cento e cinquenta) profissionais de pesca. Parágrafo único. As colônias serão designadas pelo prefixo "Z", seguido do número de ordem que lhes couber no seu respectivo Estado e estabelecer-se-ão em zonas limitadas pelo Serviço de Caça e Pesca. Senado Federal/ Secretaria de Informações.



Em abril de 2006 estive em Maraã para escrever uma reportagem sobre o curso de Formação de Agente Ambiental Voluntário<sup>17</sup> que o IBAMA oferecera aos moradores da cidade. Sou jornalista e, na ocasião, trabalhava como assessor de comunicação em um dos projetos do IDSM, em Tefé. Naquele momento, pude conhecer alguns pescadores e membros da diretoria da COLPEMA e assistir a um vídeo amador sobre os trabalhos de manejo de pesca que fora gravado em 2004. Aquelas imagens nunca me saíram da cabeça: filas extensas de canoas no igarapé<sup>18</sup> de acesso aos lagos, uma enorme quantidade de pirarucus vindo à superfície a todo o momento para respirar, o frenesi de pescadores conversando animados e comemorando a cada pirarucu capturado e a natureza exuberante da selva amazônica compondo um cenário bucólico de homens em meio à mata verde.

No final de julho de 2006, na cidade de Tefé, encontrei-me com Luiz Gonzaga Medeiros de Matos, o “Luisão”, à época Presidente da COLPEMA, e ao saber da inexistência de uma documentação sobre o manejo de pesca realizado pela instituição, propus uma parceria de trabalho que visava produzir uma reportagem sobre aquela atividade para ser publicada em veículos de comunicação, como jornais, revistas etc. O então presidente interessou-se pela proposta e convidou-me para uma reunião com a diretoria da Colônia em Maraã. Nesse encontro, realizado no dia 03 de agosto, apresentei e entreguei aos membros da diretoria<sup>19</sup> da COLPEMA uma cópia do projeto de documentação fotográfica da pesca manejada em Maraã. O projeto foi elaborado por mim após pesquisar e coletar informações sobre o manejo de pesca na Reserva Mamirauá em livros e relatórios disponíveis na biblioteca

---

<sup>17</sup> O Conselho Nacional de Meio Ambiente (CONAMA) criou, através da resolução 03/88, a figura do Agente Ambiental Voluntário. Os Agentes Ambientais são membros da comunidade local e, após receberem formação específica e documentação oficial do IBAMA, têm a responsabilidade de propagar a educação ambiental e fiscalizar o meio ambiente na região onde vivem. Ver: <http://www.mma.gov.br/conama/>.

<sup>18</sup> Nome de origem tupi, igarapé significa riacho que nasce na mata e deságua em rio ou canal natural estreito e navegável por pequenas embarcações que se forma entre duas ilhas fluviais ou entre uma ilha fluvial e a terra firme.

<sup>19</sup> Nesse encontro estavam presentes o então Presidente da Colônia Z-32, Luiz Gonzaga, o secretário Ruitter Braga e os conselheiros Aluizio de Oliveira, Climério Ramos e Dílson Sena.

Henry Bates do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, em Tefé<sup>20</sup>.

Inicialmente, o projeto tinha o objetivo de registrar apenas as etapas do manejo: as técnicas de captura do pirarucu e tambaqui, seu transporte e comercialização, ou seja, documentar a cadeia produtiva do pescado proveniente do manejo de Maraã, tendo em vista a publicação de uma reportagem. Para isso, além do serviço como fotógrafo, dispus-me a pagar os gastos referentes aos equipamentos fotográficos (filmes, baterias e outros acessórios necessários para se trabalhar em ambientes úmidos, chuvosos e alagados da Amazônia). Por outro lado, a COLPEMA fornecer-me-ia apoio logístico necessário para a realização do trabalho, como alimentação, acomodação e transporte para o meu deslocamento nos lagos durante a documentação das atividades do manejo. Apesar de os pescadores terem, gentilmente, me oferecido hospedagem em suas casas, preferi aceitar um cômodo na própria sede da COLPEMA, que na época não estava sendo utilizado. Não havia lugar melhor para acomodar-me, afinal tudo se passava ali: as reuniões de pescadores, os acertos de contas, enfim, toda a administração da instituição.

Firmou-se naquele momento uma parceria na qual eu me beneficiaria com o apoio logístico e, principalmente, com o consentimento dos pescadores que aceitaram a realização do trabalho e a minha presença entre eles. Em contrapartida, além da divulgação dos trabalhos da Colônia Z-32 por tal publicação, que muito interessou à diretoria, o projeto previa o direito de uso das fotografias em seus materiais de divulgação institucional. Ou seja, para a COLPEMA, a parceria representou uma oportunidade de divulgação de seus trabalhos para a sociedade e, sobretudo, para as instituições que atuam no setor pesqueiro do país, além de poder contar com um banco de imagens<sup>21</sup> sobre suas atividades.

---

<sup>20</sup> Na época, eu trabalhava para o Instituto Mamirauá e, além das conversas com meus colegas do Programa de Manejo de Pesca, pude ler relatórios anuais da instituição sobre o manejo de pirarucu na Reserva Mamirauá, sua história e descrição detalhada das atividades, o que me permitiu ter uma visão mais aprofundada do assunto sobre o qual me propus a documentar.

<sup>21</sup> Após a realização da documentação das atividades do manejo de pesca do ano de 2006, eu enviei à sede da Colônia Z-32 em Maraã três álbuns com cerca de 1000 fotografias impressas em formato 10 por 15 cm, 50 pôsteres em formato 30 por 40 cm e um CD-ROOM contendo todas as fotografias digitalizadas.

### **2.1.1 Da cobertura fotojornalística para o ensaio documental**

Durante minha primeira estadia na região, entre os meses de julho e dezembro de 2006, dividia meu tempo na cidade de Marã entre as leituras de textos sobre o manejo e documentos da COLPEMA, as entrevistas nas casas dos pescadores e as coberturas fotográficas de diversas reuniões de organização para a pesca, bem como de uma oficina de capacitação dos pescadores para a comercialização do pescado oferecida pelo Instituto Mamirauá. Acompanhei também o Presidente da COLPEMA em uma de suas viagens a Manaus, onde fotografei sua participação na 3ª Feira Internacional da Amazônia (FIAM) para a venda antecipada do pescado <sup>22</sup> e na reunião com funcionários do IBAMA e de outras instituições ligadas ao manejo de pesca na Reserva Mamirauá para definir o licenciamento da atividade daquele ano.

Além das pesquisas na cidade de Marã, onde pude acompanhar a rotina de vida dos pescadores no dia-a-dia com suas famílias e amigos, realizei diversas viagens ao Complexo do Lago Preto para acompanhar as atividades do manejo como, por exemplo, a fiscalização dos lagos, a contagem de pirarucus, a preparação do acampamento e dos flutuantes de tratamento e monitoramento do pescado, a pesca do tambaqui e pirarucu, o pré-beneficiamento dos peixes, seu escoamento e comercialização nos mercados de Marã, Tefé e Manaus.

O resultado do trabalho realizado no ano de 2006 é um acervo com mais de 3.000 fotografias em preto-e-branco, textos em caderno de campo, cópias de documentos oficiais e entrevistas gravadas com pescadores, membros da diretoria da COLPEMA, técnicos em pesca e pesquisadores de diversas instituições privadas e governamentais ligadas à gestão da Reserva Mamirauá em Marã, Tefé, Manaus e Brasília, além de donos de barcos, despachantes, comerciantes, empresários e consumidores.

---

<sup>22</sup> Em 2006, a Colônia, através de seu presidente, participou de rodadas de negociação para a venda do pirarucu manejado na 3ª Feira Internacional do Amazônia, evento organizado pela Superintendência da Zona Franca de Manaus (Suframa) entre os dias 27 e 30 de agosto daquele ano. A maior parte dos pirarucus oriundos do manejo de Marã é vendida, antes do início da pesca, pela diretoria da Colônia Z -32 aos frigoríficos de Manaus e outros compradores do interior do Estado.

Em janeiro de 2007 voltei a residir em Goiânia (GO) e, ao revelar os filmes e transcrever as entrevistas, relatos e descrições em meus cadernos de anotações, percebi que havia produzido uma grande quantidade de dados, reunindo um conjunto de imagens e textos que, se melhor trabalhado, poderia não apenas descrever a cadeia produtiva do pescado manejado de Maraã em uma reportagem sucinta a ser publicada em um jornal ou revista, mas, sobretudo, (re)construir a história do manejo de pesca do ponto de vista social, econômico e ambiental, com foco nas relações sociais entre os pescadores e destes com o meio ambiente.

Uso o termo (re)construir, pois parto do princípio de que toda forma de documentação fotográfica, ainda que se pretenda registrar a realidade tal como se vê, traz consigo a subjetividade do olhar do fotógrafo. A meu ver, a câmera fotográfica não é uma reprodutora neutra da realidade e toda fotografia é autoral e traz, além de seu conteúdo, a expressão, a forma, a escrita por meio da qual seu autor se exprime. Assim, construo a história do manejo a partir de fotografias e textos produzidos por mim e minha maneira de olhá-lo.

Diante deste contexto, decidi partir para a produção de um trabalho que envolvesse uma narrativa visual<sup>23</sup> mais extensa, visando à publicação de um livro, suporte mais comumente usado para a publicação de fotodocumentários. Assim, abandonei a idéia inicial de escrever uma reportagem que, em geral, aborda o assunto de maneira pouco interpretativa, possui pouco espaço para as imagens e retrata informações imediatistas, sem a preocupação de estimular o leitor à produção de novos sentidos, tendo quase sempre um prazo muito curto de validade<sup>24</sup>.

No período de 2007 a 2010, não podendo viver em Maraã, concentrei minha pesquisa à distância, retornando à região somente durante os meses de

---

<sup>23</sup> A narrativa visual da documentação do manejo de pesca da Colônia Z-32 tem como objetivo apresentar um conjunto de fotografias que, organizadas em uma sequência específica visa dar unidade ao trabalho em sua apresentação do tema. Sobre narrativas, Martins (2009) explica: "As narrativas são manifestações orais, escritas, sonoras e visuais que se organizam a partir de uma sucessão de episódios ou ocorrências de interesse humano que integram uma mesma ação".

<sup>24</sup> Como exemplo, pode-se citar a reportagem sobre o manejo de pirarucu no Amazonas produzida pelo programa Globo Rural da Rede Globo e exibida no dia 7 de janeiro de 2007 na qual o caso específico de Maraã é abordado em poucos minutos, sem refletir de forma aprofundada sobre a realidade na região: o ambiente rural e urbano, as técnicas e segredos da pesca, os entraves na comercialização, enfim, os aspectos culturais, sociais e financeiros que envolvem a vida dos pescadores da Colônia Z-32.

outubro e novembro, período da pesca do pirarucu. A cada ano, permanecia em Maraã por cerca de 20 dias e buscava colher novos dados por meio de fotografias, entrevistas e relatos escritos em caderno de campo que abordassem diferentes aspectos sobre o manejo que, a meu ver, não haviam sido percebidos e/ou coletados nos anos anteriores e poderiam, assim, dar outra perspectiva a minha pesquisa. Ao longo destes 4 anos, não apenas vivenciei todo o processo de organização, produção e comercialização da cadeia produtiva do pescado manejado do município de Maraã, mas também procurei conhecer a cultura da região e, sobretudo, a cultura do pescador: quem é, onde vive, como se relaciona com amigos, família e o meio ambiente.

Ao entrar em contato com bibliografia especializada sobre Cultura Visual, Fotojornalismo, Fotografia Documental e Antropologia Visual, decidi dar embasamento científico às experiências que tive em campo ao longo deste trabalho. Surgiu, então, uma nova questão: como organizar meus dados no sentido de elaborar uma narrativa visual, cujo conteúdo abrangesse não somente a cadeia produtiva do pescado da COLPEMA (meu objetivo inicial), mas, principalmente, buscasse entender o que é para o pescador ser pescador (sua vida familiar, social e financeira), como é a sua relação com o meio ambiente e com os colegas de pesca e como ele enxerga o manejo dentro do contexto da preservação dos recursos ambientais de seu município.

Para isso, entrei em 2009 no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) <sup>25</sup> com um projeto de pesquisa, cujo objetivo principal é discutir o estatuto da fotografia documental contemporânea a partir da análise crítica do meu trabalho de documentação do manejo de pesca da COLPEMA, realizado entre os anos de 2006 e 2010.

Dessa forma, buscarei a seguir descrever o trabalho de produção e pós-produção desta documentação: desde a pesquisa de campo com seus aspectos técnicos e o meu comportamento enquanto pesquisador durante a vivência em meio aos pescadores na região até o trabalho de edição e

---

<sup>25</sup> O Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais (FAV/UFG) constitui um campo interdisciplinar que articula relações entre questões das Artes Visuais e da Cultura Visual, abrigando investigações sobre processos e sistemas visuais e educação e visualidade. Ver: <http://www.fav.ufg.br/culturavisual/>.

apresentação do material num “Ensaio Visual”<sup>26</sup> para, no capítulo final desta pesquisa, estabelecer diálogos visuais com os trabalhos dos fotodocumentaristas brasileiros Pedro Martinelli e Cláudia Andujar, cujas fotografias também abordam temas amazônicos.

---

<sup>26</sup> O Ensaio Visual é o conjunto de imagens escolhidas a partir da Narrativa Visual das fotografias da documentação do manejo de pesca, que foi inicialmente pensada para publicar uma reportagem ou livro sobre o tema. O Ensaio Visual, portanto, compõe o corpus fotográfico a ser apresentado e analisado no próximo capítulo desta pesquisa.

## **2.2 O trabalho de campo<sup>27</sup>**

### **2.2.1 A abordagem aos pescadores**

O fato de eu ter morado desde o início da pesquisa (julho de 2006) na sede da COLPEMA, em Maraã, representou um fator muito importante para a aceitação da minha presença por parte dos pescadores em sua comunidade. Mesmo depois de os membros da diretoria da COLPEMA terem aceitado a parceria de trabalho, eram ainda poucos os pescadores que me conheciam e o fato de ter meu quarto/escritório naquele local permitiu que eu me relacionasse com muitos deles quase todos os dias.

Para desenvolver um trabalho de campo para a produção de um ensaio documental, ou mesmo uma apuração jornalística para uma reportagem, é necessário que os sujeitos fotografados não apenas aceitem a presença do pesquisador na comunidade como também participem da elaboração dos dados da pesquisa. Afinal, como questiona Alves, “como o pesquisador poderá fotografar as pessoas se elas não o quiserem ali, junto delas? Ou, mesmo se o aceitarem, e sua presença causar constrangimentos?” (2004, p. 110).

Diante deste contexto, procurei conhecer não apenas os pescadores como todos os moradores da pequena cidade de Maraã. Para isso, foi fundamental a ajuda de dois dos meus principais informantes nesta pesquisa: Luiz Gonzaga (o “Luisão”) e Ruiteir Braga, respectivamente presidente e secretário da COLPEMA em 2006. Na cidade de Tefé, a Coordenadora do Programa de Manejo de Pesca do IDSM, Ellen Amaral, foi minha principal informante ao longo deste trabalho, sobretudo com relação às questões técnicas e burocráticas acerca do manejo na Reserva Mamirauá.

Além de ser apresentado informalmente aos pescadores nas ruas da cidade por Luisão e Ruiteir, houve uma apresentação formal para todos os sócios da COLPEMA durante uma das reuniões de organização para a pesca (Fig. 73 e 74). Nesta ocasião, expus meu projeto de reportagem sobre o manejo e expliquei que, para realizá-lo, acompanharia as atividades nos lagos para fazer as entrevistas e fotografias.

---

<sup>27</sup> Este tópico foi elaborado com base em Monteiro (2001), sobretudo em seu capítulo 2 – “Trabalhando com cardiologistas”.



Fig. 73 – Reunião para a pesca do tambaqui. Ginásio Municipal de Maraã, AM. 25 de setembro de 2006. Foto: Rafael Castanheira.



Fig. 74 – Reunião para a pesca do tambaqui. Ginásio Municipal de Maraã, AM. 25 de setembro de 2006. Foto: Rafael Castanheira.

Depois da reunião percebi que muitos pescadores ainda não tinham entendido exatamente meus objetivos e como se daria o trabalho de registro e publicação da reportagem sobre o manejo. Então, mesmo sendo apresentado publicamente, percebi que teria de conversar individualmente com cada pescador para que eu pudesse desenvolver meu trabalho de documentação fotográfica. Em geral, o pescador de Maraã é o caboclo amazonense de vida simples e modesta.<sup>28</sup>

Como eu estava inserido no universo dos pescadores da COLPEMA e pouco conhecia sobre a cultura local, busquei acompanhar seu cotidiano de vida na cidade de Maraã antes do início da pesca nos lagos. Aceitava todos os convites que recebia para lanchar, almoçar ou jantar em suas casas ou acompanhá-los em suas atividades de trabalho ou lazer. Pelas manhãs e nos finais da tarde costumava ir ao Mercado Municipal da cidade para tomar café, ver a chegada dos pescadores, acompanhar a comercialização do pescado e, é claro, observar suas formas de sociabilidade. Nesses momentos, procurei não fotografar nem realizar entrevistas formais, mas apenas travar conversas informais por meio das quais pude aos poucos conhecer alguns sócios da COLPEMA.

Durante todo o segundo semestre de 2006, conheci muitos pescadores. Enquanto buscava conhecer os fenômenos naturais e sociais naquela região da Amazônia, as técnicas e os tipos de pesca e ainda a personalidade de cada

---

<sup>28</sup> As características do pescador de Maraã serão detalhadas no próximo capítulo, no tópico “Os pescadores”.

pescador, eles, por sua vez, perguntavam-me de onde eu vinha, como era a minha cidade e minha profissão, dentre outros assuntos.

Como já foi comentado anteriormente, enviei à sede da COLPEMA três álbuns com cerca de mil fotografias e 50 pôsteres que eu havia realizado no primeiro ano da pesquisa (2006). Em 2007 ampliei muitos retratos em formato 15 por 21 cm e entreguei pessoalmente aos respectivos retratados. Dessa maneira, nos anos que se seguiram (2008 a 2010) não apenas minha abordagem como também o meu relacionamento com os pescadores mudaria. Em 2006, eu tinha que aproximar-me dos pescadores, explicar-lhes os motivos da minha presença e os objetivos do trabalho para, talvez, fazer as entrevistas e fotografias. Naquele ano, muitos deles mostraram-se receosos e desconfiados com relação ao meu trabalho. Nos anos seguintes, os pescadores já me conheciam e se sentiam, portanto, mais à vontade com a minha presença e confiantes na minha documentação fotográfica. Assim, o processo inverteu-se e, ao chegar aos lagos, houve situações em que me chamavam pelo meu nome e me pediam para serem fotografados. Naturalmente, alguns deles tornaram-se meus amigos, informantes e parceiros importantes nesse trabalho.

Acredito que muitos dos pescadores queriam ser fotografados, pois, além de poderem ter seus retratos expostos em suas casas, os pôsteres que eu enviara a Maraã com suas imagens em meio aos peixes foram fixados nas paredes da sede da COLPEMA e todos que por lá passavam viam tais fotografias (Fig. 75). É a visualidade do manejo materializada ajudando a (re)construir, de alguma forma, a história da instituição no imaginário coletivo da cidade.