

*Manter os olhos abertos
diante do abismo*

*Camila Monteiro Schenkel
PPGAV - UFRGS*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Camila Monteiro Schenkel

MANTER OS OLHOS ABERTOS DIANTE DO ABISMO:
a produção compartilhada de imagens em coletivos de arte contemporânea

Porto Alegre, 2016

Camila Monteiro Schenkel

MANTER OS OLHOS ABERTOS DIANTE DO ABISMO:
a produção compartilhada de imagens em coletivos de arte contemporânea

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador:

Prof. Dr. Alexandre Santos

Banca examinadora:

Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV – UFRGS)

Prof. Dra. Claudia Teixeira Paim (ILA – FURG)

Prof. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro (PPGA – UFES)

Prof. Dra. Niura Legramante Ribeiro (PPGAV – UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV – UFRGS)

Trabalho realizado com apoio da CAPES.

Porto Alegre, setembro de 2016.

CIP - Catalogação na Publicação

Schenkel, Camila Monteiro
Manter os olhos abertos diante do abismo: a
produção compartilhada de imagens em coletivos de
arte contemporânea / Camila Monteiro Schenkel. --
2016.
400 f.

Orientador: Alexandre Ricardo dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Fotografia. 2. Coletivos. 3. Arte
Contemporânea. 4. Autoria. I. Santos, Alexandre
Ricardo dos, orient. II. Título.

*A todas as vozes deste tecido de citações e
àquelas que vierem a se apropriar deste texto.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Alexandre Santos, pela confiança, estímulo e diálogo.

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que viabilizaram este trabalho.

Aos integrantes dos coletivos Cia de Foto, Garapa e Trêma, pela generosa colaboração com esta pesquisa.

Ao prof. Claudio Marra, pela recepção na Universidade de Bolonha e pela atenção durante o período de doutorado sanduíche.

Aos professores Ana Carvalho, Cláudia Paim, Gisele Ribeiro, Niura Ribeiro e Paulo Silveira, pela leitura atenta e pelas contribuições com o desenvolvimento da tese.

Ao meu pai, que me fez pensar desde pequena que a vida acadêmica era algo muito interessante, e à minha mãe, pelo amor pelos livros, línguas e artes.

A Paulo Neves, pelas conversas e pela revisão deste trabalho, e a Michel Flores e Ana Carolina Klacwicz, pelas leituras finais.

A Mariana Lacerda, pelo texto que deu origem ao título desta tese, e a Marco A.F., pelas sugestões e interlocução.

À equipe educativa da Fundação Iberê Camargo, que me mostrou, na prática, a potência de um trabalho coletivo. A Bruno Salvaterra e Michel Flores, pelo apoio que possibilitou conciliar tantos interesses.

Aos companheiros de todas as horas, que sempre ajudaram a manter as coisas em perspectiva.

Aos mestres e amigos que encontrei nesses quinze anos de Instituto de Artes.

Ao Davi, pela vida compartilhada.

RESUMO

A presente pesquisa investiga coletivos de arte contemporânea que trabalham com fotografia, considerando seus modos de produção e o tipo de atuação que desenvolvem nos cruzamentos entre os campos da arte, da fotografia documental e do fotojornalismo. Para isso, procura compreender os motivos que levam, em um contexto marcado pela afirmação da fotografia digital e da comunicação em rede, um número crescente de fotógrafos a investir em formas compartilhadas de autoria. A partir da opção por estudar a produção de três grupos formados entre 2003 e 2013 na cidade de São Paulo – Cia de Foto, Garapa e Trêma –, a pesquisa investiga como a atuação desses coletivos contribui para as discussões sobre fotografia, arte e autoria e para um tensionamento das fronteiras entre documento e ficção. Propõe-se, também, estabelecer relações entre os grupos que atualmente se dedicam à fotografia e outras práticas coletivas observadas no campo da arte ao longo do século XX. Se, devido à sua gênese automática, a fotografia foi por muito tempo vista como uma simples reprodução do real, a atuação desses coletivos evidencia que a imagem fotográfica é resultado de um processo de construção, que pode ser pensado, discutido e compartilhado por diferentes autores.

Palavras-chave: Fotografia. Coletivos. Arte Contemporânea. Autoria.

ABSTRACT

This research investigates contemporary art collectives dedicated to photography, considering their work processes and activities developed in the intersections of art, documentary photography and photojournalism. In a context characterized by the expansion of digital photography and online communication, it analyzes the reasons why an increasing number of photographers is investing on shared forms of authorship. By focusing on three collectives formed between 2003 and 2013 in the city of São Paulo, the present thesis investigates how the activities of these groups contribute to the discussions about photography, visual arts and authorship, as well as to revise the boundaries between document and fiction. It also proposes to establish connections between groups that currently work with photography and other collective practices observed in the fields of art and photography over the 20th century. If, due to its automatic genesis, photography was considered for a long time as a mere reproduction of the real, the production of these collectives indicates that the photographic image is the result of a construction process, which can be conceived, discussed and shared by different authors.

Keywords: Photography. Collectives. Contemporary Art. Authorship.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS _____ p. 7

INTRODUÇÃO _____ p. 10

PARTE I

1. SOBRE AUTORES, ARTISTAS E COLETIVOS _____ p. 18

1.1 Notas sobre a construção e a desconstrução da ideia de autor _____ p. 18

1.2 Práticas coletivas e o questionamento da singularidade do artista _____ p. 26

1.3 Trabalhar em conjunto, hoje:
autoria compartilhada e o cenário artístico contemporâneo _____ p. 54

2. FOTOGRAFIA DE AUTOR, FOTOGRAFIA COMPARTILHADA _____ p. 61

2.1 Entre o automatismo do aparelho e a subjetividade do fotógrafo:
a construção do sentido de autoria no campo da fotografia _____ p. 62

2.2 A imagem fotográfica como projeto conjunto:
do método dirigido ao trabalho de duplas e coletivos _____ p. 84

2.2.1 Fotografar a dois:
algumas experiências entre as vanguardas históricas e a arte contemporânea _____ p. 89

2.2.2 Olhares compartilhados:
estratégias de coletivos contemporâneos para fazer fotografia _____ p. 115

PARTE II

3. CIA DE FOTO: A ESTRUTURA MALEÁVEL DA FOTOGRAFIA DIGITAL _____ p. 128

3.1 A fotografia entre a prata e o pixel _____ p. 131

3.2 Desvirtuar o virtual _____ p. 144

4. TRÊMA: FOTOGRAFIA COMO EVIDÊNCIA E ILUSÃO _____ p. 178

4.1 Do fotojornalismo à fotografia tardia: em busca do tempo perdido _____ p. 180

4.2 Pose e pesquisa para interromper a vertigem das imagens _____ p. 198

5. GARAPA: A HISTÓRIA COMO FICÇÃO _____ p. 229

5.1 Revisar o documento: trocas entre o ficcional e o factual _____ p. 231

5.2 A fotografia como estratégia para escavar narrativas _____ p. 248

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ p. 290

REFERÊNCIAS _____ p. 299

LISTA E REFERÊNCIAS DAS IMAGENS _____ p. 311

APÊNDICE A – entrevista com Pio Figueiroa _____ p. 318

APÊNDICE B – entrevista com João Kehl e Rafael Jacinto _____ p. 328

APÊNDICE C – entrevista com Carol Lopes _____ p. 339

APÊNDICE D – entrevista com Gabo Morales _____ p. 348

APÊNDICE E – entrevista com Leonardo Soares _____ p. 359

APÊNDICE F – entrevista com Filipe Redondo _____ p. 366

APÊNDICE G – entrevista com Rodrigo Capote _____ p. 375

APÊNDICE H – entrevista com Leo Caobelli e Paulo Fehlauer _____ p. 384

APÊNDICE I – entrevista com Rodrigo Marcondes _____ p. 392

Tirar fotos é prender a respiração quando todas as faculdades convergem para a realidade fugaz. É organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado. É pôr numa mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração.

Henri Cartier-Bresson

PRIMEIRAS PALAVRAS

É difícil precisar como surge uma ideia, em que momento e circunstâncias algo repentinamente ganha importância e se abre a possibilidade de considerar alguma coisa de um modo diferente. Talvez o embrião desta pesquisa tenha sido gerado em uma das muitas vezes em que li ou ouvi a célebre frase de Henri Cartier-Bresson de que a imagem fotográfica é fruto de um momento epifânico no qual se alinham olho, mente e coração.¹ Uma ideia romântica e heroica da fotografia que sempre admirei, mas que parece em desacordo com muitos trabalhos de arte contemporânea que envolvem a imagem fotográfica.

Pensando mais um pouco, lembro-me de uma ocasião específica, no final de 2009, quando fui a São Paulo participar da programação paralela à mostra *A Invenção de um Mundo*, com obras da coleção da Maison Européenne de la Photographie selecionadas por Jean-Luc Monterosso e Eder Chiodetto. Uma das atividades era um *workshop* com Joan Fontcuberta, no qual havia uma etapa de leitura de portfólios. Foi nesse dia que entrei em contato pela primeira vez com o trabalho da Cia de Foto, apresentado por Pio Figueiroa, que também participava do evento. Com um forte apelo visual e algumas provocações, a apresentação de Pio me deixou pensando nos caminhos que podem levar a fazer fotografias de forma coletiva e nos significados dessa escolha. Nesse mesmo período, integrando as comemorações do Ano da França no Brasil, estava em exibição na cidade a mostra *Henri Cartier-Bresson: fotógrafo*. Aproveitei um intervalo entre o *workshop* e as palestras do seminário *A invenção de um mundo* para visitar a exposição. Acho que a tal frase estava ali, adesivada em alguma das paredes e certamente expressa de muitas formas nas mais de cem fotografias em

¹ BRESSON, Henri-Cartier. El Instante Decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

exibição. Bresson e Cia de Foto, portanto, ligados por Fontcuberta, conviveram em um mesmo espaço de minha memória por alguns anos, e acredito que desse encontro improvável nasceu o desejo de investigar as questões que perpassam trabalhos coletivos de fotografia.

Quando esta pesquisa de doutorado já se encontrava em andamento, lembrei-me de outro acontecimento em São Paulo, na mesma época, que também ajudou a traçar a teia desta investigação. Em uma caminhada pela Avenida Paulista, ao perceber que havia uma exposição de fotografia no Centro Cultural Cervantes, acabei entrando para uma rápida visita. A mostra apresentava retratos em grandes dimensões de diferentes mulheres que moravam na área central da cidade, assim como textos sobre seus cotidianos. Achei as fotografias interessantes, mas a exposição, como um todo, não me cativou. Pareceu-me “jornalística” demais. A mostra se chamava *Mulheres Centrais* e se tratava da primeira individual do coletivo Garapa, que mais tarde eu viria a estudar justamente pelas relações que o grupo estabelece entre a fotografia documental e o campo da arte.

Em agosto de 2014, durante o Encontro de Coletivos Fotográficos Ibero-Americanos realizado em Santos, participei de um *workshop* ministrado pela Garapa. Ao aproximar-me melhor de sua dinâmica de produção e ao travar contato com suas obras mais recentes, minhas ressalvas iniciais em relação ao trabalho do grupo foram substituídas por um interesse em compreender melhor as camadas de pesquisa que envolvem seus projetos. O terceiro coletivo analisado neste trabalho, a Trêma, foi uma indicação do fotógrafo Marco A. F., que conheci durante o encontro em Santos e viria a se tornar, pouco depois, meu colega no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS.

A concepção bressoniana da imagem fotográfica está intimamente atrelada à ideia de um olhar *individual*, que procura e rapidamente organiza elementos da realidade a fim de condensá-los, em uma fração de segundo, em uma imagem única, capaz de dar significado a determinado evento ou situação. “O que o olho faz é encontrar e enfocar um determinado assunto dentro da massa da realidade. O que a câmera faz é simplesmente registrar na película a decisão tomada pelo olho”.² A partir dessa afirmação de Bresson e de seu confronto com a produção desses três coletivos, surgiram duas perguntas centrais: como diferentes olhares podem gerar uma mesma imagem fotográfica? Que concepções sobre fotografia e sobre o papel do fotógrafo

² BRESSON, 2003, p. 228. Todas as citações de obras em língua estrangeira presentes ao longo deste trabalho foram traduzidas por mim.

estão implicadas nesse processo? Tais questões serviram, ao longo desses quatro anos, como forma de me aproximar e de indagar a produção de coletivos formados por fotógrafos em busca de autonomia de produção e de novas possibilidades para a fotografia.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, as práticas coletivas têm ganhado considerável destaque no cenário artístico brasileiro e internacional, caracterizando-se, na maior parte das vezes, por uma produção não materializada, que investe em relações interpessoais e em uma atuação política e social. A recorrência de exposições, publicações e seminários sobre processos artísticos coletivos expressa um desejo comum de construir uma alternativa às figuras isoladas e autossuficientes do curador, do artista e do crítico. Ao mesmo tempo, esse interesse geral em colaboração também indica a importância que essas práticas assumiram no sistema das artes, do qual, mesmo que em tensão, acabaram se tornando protagonistas.

Esse fenômeno de “coletivização” também ganha espaço entre artistas que têm como principal linguagem a fotografia, oferecendo um modo de organização em grupo que difere das práticas já estabelecidas pelos fotoclubes ou pelas agências fotográficas.³ Trata-se, de maneira geral, de trabalhos de arte contemporânea compostos por fotografias produzidas em duplas ou grupos nos quais o cruzamento entre diferentes linguagens e áreas do conhecimento é favorecido, afastando-se dos cânones de pureza e especificidade da fotografia moderna.⁴ Parece importante, dessa forma, pensar nas relações entre esses coletivos cuja linguagem central é a fotografia e o contexto mais amplo de práticas coletivas que procuram sair dos espaços das

³ Sobre esses tipos de organização, ver QUEIROGA, Eduardo. *Agências e Coletivos: duas coisas diferentes. Ícone*, Recife, v. 14, n. 2, dez. 2012; MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*. São Paulo: SENAC, 2012.

⁴ Ao longo deste texto, o termo *fotografia moderna* é utilizado em referência ao modelo afirmado por John Szarkowski e pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, entre outros autores e instituições, que adaptou à fotografia os preceitos de pureza e especificidade de linguagem defendidos por Clement Greenberg em relação à pintura. Tal formulação teórica defendeu que, para alcançar o estatuto de arte, a fotografia deveria explorar as características que a diferenciam de outros tipos de representação, isto é, as qualidades óticas, químicas e mecânicas que permitem a representação fiel da realidade. Dessa forma, o modelo fotográfico valorizado por essas instâncias legitimadoras explorou a nitidez, a riqueza de detalhes e o corte espaço-temporal proporcionado pelo aparelho em detrimento da interferência direta do fotógrafo na cena registrada ou no processo de revelação e ampliação da imagem. Consolidado ao longo do século XX como a narrativa hegemônica da história da fotografia, esse discurso deixou de lado, no entanto, os usos da fotografia em movimentos como o dadaísmo e o surrealismo, entre outras práticas de viés mais experimental. Ver MOORE, Kevin. 1937-2000: El MoMA: institución de la fotografía moderna. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El Arte de la Fotografía de los Orígenes a la Actualidad*. Barcelona: Lundberg, 2009.

instituições artísticas para atuar na rua ou em comunidades periféricas. Em que espaços e campos a produção compartilhada de fotografias circula, e como ela se relaciona com o caráter político usualmente atribuído aos coletivos?

No início dos anos 2000, em especial no panorama de produção artística no Brasil, percebe-se um interesse teórico nas práticas artísticas coletivas que se multiplicaram pelo cenário nacional e internacional ao longo das últimas décadas do século XX. Essas pesquisas⁵ destacaram o caráter desafiador de ações como as dos grupos Multiplicity, Critical Art Ensemble, The Yes Man e Grupo de Arte Callejero ou de coletivos brasileiros como BijaRi, Poro e Contrafilé. Ainda há uma lacuna, no entanto, quando pensamos em criação coletiva em fotografia. O único estudo acadêmico de maior fôlego encontrado sobre o tema foi a pesquisa de Mestrado em Comunicação desenvolvida por Eduardo Queiroga na Universidade Federal de Pernambuco, posteriormente transformada em livro.⁶ Diversos estudos abordam a ação artística em grupo pelo viés da crítica e da resistência à lógica do sistema da arte, mas ainda é preciso investigar esse aspecto em relação a duplas ou grupos que trabalham especificamente com fotografia. A reflexão sobre os aspectos colaborativos da produção contemporânea em fotografia possibilitaria confrontar esses processos com as práticas de coletivos e grupos em geral, já parcialmente sistematizadas, agregando ao debate outro ponto de vista.

Além de investigar que tipo de obras e imagens resultam desse fazer compartilhado, é necessário considerar como a atuação desses coletivos contribui para as discussões contemporâneas sobre arte e para a revisão da concepção moderna de fotografia e de autor e sua premissa de imagem única, resultado do olhar singular do fotógrafo. Passados quase duzentos anos desde sua invenção, a imagem fotográfica desempenha um importante papel na arte contemporânea. A fotografia produzida pelos artistas atualmente muitas vezes se distancia do princípio de individualidade criativa em

⁵ Entre diversos estudos dessa natureza estão NOLLERT, Angelika; BLOCK, Rene. *Creative Collectivity*. Berlin: Christoph Kellerrevolver Verlag, 2006; STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Ed.). *Collectivism after Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007; ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Troca, Soma de Esforços, Atitude Crítica e Proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006; MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação de mestrado em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008; PAIM, Claudia Teixeira. *Coletivos e Iniciativas Coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

⁶ Na dissertação *Coletivo Fotográfico Contemporâneo e Prática Colaborativa na Pós-Fotografia* (2012), Queiroga aborda o trabalho da Cia de Foto e do coletivo espanhol Pandora. Na adaptação do estudo para o livro *Coletivos Fotográficos Contemporâneos*, lançado em 2015, o pesquisador inclui também a produção da Garapa.

direção ao trabalho em equipe ou a outras situações nas quais a figura de um autor central enfraquece. Se a fotografia modernista foi marcada pela ideia do instantâneo e do olhar individual do fotógrafo, nas últimas décadas do século XX artistas trabalham frequentemente com a criação de um tipo de imagem que se assume muito mais como construção do que como captação, abrindo espaço para a ficção e para o trabalho em grupo.

O interesse central desta pesquisa é a ideia de que a imagem fotográfica não está necessariamente atrelada à atuação de um único autor, o fotógrafo que ajusta e dispara seu aparelho, mas pode ser o resultado de um trabalho compartilhado. A partir da análise de artistas que trabalham em grupos, proponho investigar novas formas de concepção e produção de fotografia que permitem que uma imagem seja construída por um conjunto de pessoas ao invés de pela atuação solitária de um autor individual. Que motivos e desejos estão levando fotógrafos a investir atualmente em formas coletivas de criação? De que maneira sua produção reformula as tensões entre documento e ficção que usualmente perpassam as relações da fotografia com o campo da arte?

Inicialmente, mostrou-se necessário realizar um mapeamento histórico dos processos coletivos no campo da arte e da questão da autoria na fotografia, uma vez que muitos coletivos fotográficos atuam entre essas duas áreas e ainda são raros os trabalhos que tecem esses cruzamentos. Dessa forma, a primeira parte da tese é constituída por um estudo teórico que apresenta o debate recente sobre autoria no campo da literatura, da filosofia e da arte e pela discussão de práticas coletivas que problematizam essas questões. Como ponto de partida para essa reflexão, foram tomados como referenciais teóricos iniciais os ensaios *A Morte do Autor* (1967), de Roland Barthes, e *O que é um Autor?* (1969), de Michel Foucault, e a contribuição do crítico literário irlandês Séan Burke, que analisa as mudanças no papel do autor ao longo da história, concentrando-se, especialmente, nos escritos de Barthes e Foucault. Para Burke, o que se segue ao debate sobre a morte do autor iniciado pelos textos desses teóricos é, paradoxalmente, uma afirmação de seu retorno – “o conceito do autor nunca está mais vivo do que quando pronunciado morto”.⁷

Na segunda parte do primeiro capítulo, estabeleço um paralelo entre a discussão sobre o papel do autor e o questionamento do papel do artista. Nessa seção, procuro destacar a importância de esforços coletivos empreendidos por movimentos de vanguarda e, mais tarde, por grupos e coletivos organizados a partir da segunda metade

⁷ BURKE, Seán. *The Death and Return of the Author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, p. 7.

do século XX em busca de transformações artísticas, políticas e sociais. Em relação a essas questões, a coletânea de ensaios *Collectivism After Modernism: the art of social imagination after 1945*, organizada por Blake Stimson e Gregory Sholette, foi utilizada como referência central, associada à reflexão de outros autores que problematizam o destaque assumido pela participação nas práticas artísticas recentes, e à análise da atuação de diferentes grupos e coletivos de artistas.

O segundo capítulo da tese investiga a construção da ideia de autoria no campo da fotografia, uma vez que, devido à sua gênese automática, a fotografia foi vista muitas vezes como uma simples reprodução do real. Para isso, procurei traçar uma análise histórica de diferentes estratégias e debates sobre a imagem fotográfica que permitiram que ela desempenhe hoje um papel central na arte contemporânea e seja vista como uma combinação de traços tanto *coletados* quanto *construídos* da realidade. A partir do reconhecimento autoral do trabalho do fotógrafo e do processo de construção que toda fotografia, de certa forma, envolve, a imagem fotográfica se apresenta como uma linguagem artística que não se limita ao olhar subjetivo de um único fotógrafo ou à sua decisão de disparar o obturador, mas que pode ser pensada, discutida e compartilhada por diferentes autores. Dentro desse quadro, o conceito de *método dirigido*, de Allan Douglass Coleman, apresentou-se como uma importante referência. Em *The Directorial Mode: notes toward a definition*, Coleman apresenta uma narrativa paralela à história da fotografia tradicional, que diverge do discurso hegemônico da fotografia direta afirmado, entre outros atores, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Sua versão destaca desde fotógrafos como Henry Peach Robinson, Oscar Reijlander e Julia Margaret Cameron a artistas contemporâneos que não propõem registrar algum aspecto pronto da realidade visível, mas construir uma situação para ser fotografada, como Duane Michals e Les Krims. Na tradição que Coleman identifica como *método dirigido*, o artista não captura, mas produz a ação, interferindo ou criando aquilo que a câmera irá registrar.

Nesse segundo capítulo, também apresento a produção de algumas duplas e coletivos que trabalham ou trabalharam com fotografia, em diferentes momentos, a fim de situar a recente multiplicação de coletivos em uma perspectiva mais ampla. A partir dessa seleção de práticas coletivas em fotografia observadas do período das vanguardas históricas em diante, procuro destacar estratégias que antecederam e que podem dialogar, de diferentes formas, com a produção atual, auxiliando na construção de uma reflexão sobre elas.

Para melhor compreender as questões envolvidas na produção compartilhada de trabalhos fotográficos de arte contemporânea, optei por desenvolver a segunda parte desta pesquisa a partir do modelo de estudo de caso, que possibilita um mergulho na produção artística para, a partir de suas particularidades, ampliar e aprofundar as perguntas de pesquisa iniciais. Essa etapa enfocou três grupos cuja produção pareceu mais significativa para o tema e para as questões deste estudo: Cia de Foto, Trêma e Garapa. A opção por concentrar-me em trabalhos artísticos recentes desenvolvidos no Brasil, ainda pouco sistematizados, tem como objetivo contribuir para as discussões da área e para a produção de conhecimento no campo de concentração de história, teoria e crítica da arte.

A escolha desses coletivos teve, como primeiro critério, o fato de eles criarem e assinarem seus trabalhos em conjunto. Apesar do grande número de coletivos desenvolvendo obras fotográficas nos últimos anos,⁸ muitos optam por compartilhar apenas a estrutura de produção e de divulgação de seus trabalhos ou o processo de discussão e edição das imagens. Seus integrantes realizam exposições e publicações em conjunto, mas produzem e assinam suas fotografias individualmente, mesmo dentro de projetos coletivos.⁹ Entre os diversos coletivos brasileiros dedicados à fotografia com os quais travei contato durante a pesquisa, a Cia de Foto, a Trêma e a Garapa pareceram apresentar a questão da criação coletiva de forma mais aguda, por perpassar seu processo de criação desde o planejamento até a materialização e exibição das imagens.

Outro aspecto determinante para a concentração nesses coletivos foi sua posição dentro das discussões sobre arte contemporânea, já que muitos desses grupos, por priorizarem um único meio, acabam tendo preocupações e uma atuação mais circunscrita ao campo da fotografia documental ou do fotojornalismo. Mesmo tendo surgido a partir do encontro de fotógrafos em redações de jornais, tanto a Cia de Foto quanto a Trêma e a Garapa propuseram, no desenrolar de sua produção, a mobilização de temas, estratégias e ferramentas do campo da arte para problematizar a imagem fotográfica e os limites de seu campo de atuação inicial.

⁸ Para um levantamento desses grupos, ver CARRERAS, Claudi. *Laberinto de Miradas*: Barcelona: RM, 2010; QUEIROGA, Eduardo. *Coletivos Fotográficos Contemporâneos*. Curitiba: Appris, 2015; RÖSSL, Stefania; SORDI, Massimo. *Si Fest 23: laboratorio Italia*. Verucchio: Pazzini Editore, 2014 e as revistas COLLECTIFS, PHOTOGRAPHIE ET COMPAGNIE. Chaumont, n. 5, v.1, 2008 e ZMALA: L'OEIL CURIEUX. Paris, n. 1 – 4, 2009 – 2012.

⁹ Como, por exemplo, o Tendance Floue e o Blank Paper, abordados no segundo capítulo desta tese, ou ainda o Kameraphoto, ativo em Portugal entre 2003 a 2014.

Os limiares e trânsitos entre jornalismo e arte, documento e ficção também se tornaram, dessa forma, objeto de investigação desta pesquisa. A partir das características desses grupos e de sua produção, procurei investigar os motivos que estão levando fotógrafos a migrarem das redações de jornal para exposições, publicações independentes e editais e as formas como suas atividades tensionam as práticas artísticas e fotográficas estabelecidas.

Uma vez que o objeto deste estudo é constituído por iniciativas recentes, ainda pouco estudadas e documentadas, o contato direto com os coletivos foi a principal forma de levantamento de informações sobre seus trabalhos e formas de atuação. Com o intuito de dar visibilidade à heterogeneidade dessas organizações e às diferentes individualidades que formam esses coletivos, procurei entrevistar cada um dos membros dos três grupos, privilegiando encontros individuais.¹⁰ Uma dificuldade colocada pela pesquisa de campo, além do escasso material publicado sobre o tema, foi a multiplicação e a variação de formatos que envolvem o vídeo e a fotografia digitais observadas na produção desses coletivos. A materialização de muitas de suas obras é circunstancial e, em alguns casos, ainda nem chegou a acontecer. Por vezes, conforme a situação de exibição, um mesmo trabalho pode ser apresentado de diferentes maneiras. O fato de esses grupos raramente trabalharem com um único objeto ou formato final também constitui um desafio à sistematização e à compreensão de sua produção, já que o acesso à totalidade de imagens e elementos que compõe cada série é restrito. Se “o digital é um conjunto de possibilidades (incluídas no programa) cuja atualização visual é um simples acidente sem objeto real”,¹¹ como quer Philippe Dubois, investigar a produção recente que tem como eixo central a fotografia digital significa percorrer um território movediço, no qual as obras, anteriormente objetos fixos e perenes, podem ser sempre reconfiguradas.

Durante os quatro anos dedicados a esta pesquisa de doutorado, os dois coletivos com uma trajetória mais longa, Cia de Foto e Garapa, passaram por modificações que acabaram se tornando, também, motivo de reflexão deste trabalho. Em 2013, após dez anos de atuação, a Cia de Foto anunciou o encerramento de suas atividades. A Garapa, por sua vez, teve sua configuração alterada no final de 2015, com a saída de Leo Caobelli, transformando-se, ao menos até o momento, em um duo.

¹⁰ Rafael Jacinto e João Kehl, que, após o término da Cia de Foto, continuaram trabalhando em dupla, foram entrevistados em um mesmo encontro. Leo Caobelli e Paulo Fehlauer foram entrevistados inicialmente em conjunto, quando ministravam uma oficina no Encontro de Coletivos Ibero Americanos em Santos, em 2014, mas também em encontros individuais posteriores.

¹¹ DUBOIS, Philippe. *Fotografia y Cine*. Oxaca: Serieve, 2013, p. 159.

Essas mudanças destacam o aspecto dinâmico e até mesmo efêmero desse tipo de organização, que também deve ser considerado quando se estuda a produção coletiva. Tendo em vista a velocidade das reconfigurações que marcam o trabalho dos coletivos, pareceu interessante incluir entre os estudos de caso o trabalho da Trêma, grupo formado em 2013, quando esta investigação já se encontrava em andamento. Dessa forma, o terceiro, o quarto e o quinto capítulo da tese se centram em um grupo que acabou, um grupo que ainda está inventando seu modo de funcionar e um grupo que recentemente virou uma dupla.

Para além da análise de obras e processos de produção, o estudo desses coletivos apontou a necessidade de correlacionar sua atuação com problemas mais amplos da fotografia e da arte contemporânea, que solicitam novos modos de produção: a afirmação da fotografia digital e da internet, a crise do fotojornalismo e a renovação da fotografia documental. Para fins de organização do texto, cada uma dessas questões foi utilizada como mote para iniciar a reflexão sobre um dos coletivos. No entanto, elas atravessam a prática dos três grupos, que atuam dentro de um cenário profundamente afetado pelas novas tecnologias de geração de imagens e pela reconfiguração das formas de comunicação e trabalho. A ordenação dos capítulos privilegiou uma abordagem progressiva dessas questões, sendo cada uma delas associada ao grupo no qual aparece de forma mais contundente. Dessa forma, o trabalho da Cia de Foto foi analisado a partir do impacto e das novas possibilidades que a tecnologia digital ofereceu para a criação de imagens; a produção da Trêma, que aborda temas sociais contemporâneos, foi discutida a partir dos problemas que a fotografia digital e o desenvolvimento da internet trouxeram para o fotojornalismo; e o trabalho da Garapa, que mobiliza de maneira mais evidente recursos ficcionais, foi abordado a partir do processo de revisão da fotografia documental, causado, em boa parte, pelas transformações anteriormente citadas.

Por fim, para dar conta da multiplicidade e da dissonância que caracteriza a produção coletiva contemporânea, trabalhei para construir uma teia de autores, artistas e conceitos na qual fotografia, arte e comunicação não são vistas como campos estanques. Dessa forma, em vez de abordar essas práticas a partir de um único viés, este texto se esparrama entre grupos de artistas e coletivos de fotógrafos, entre a fotografia de autor e a assinatura coletiva, entre o fotojornalismo e a fotografia documental, entre a manipulação de imagens e a fotografia direta, entre a desconstrução do papel do artista e a reconstrução de um sentido para a prática fotográfica. Sob o risco de construir uma tese tão heterogênea quanto meu assunto de pesquisa, busquei considerar a produção coletiva em fotografia sob diferentes aspectos,

com o objetivo de situá-la em um contexto mais amplo, no qual a história da fotografia, o questionamento da figura moderna do autor e o caráter crítico e transformador da colaboração são colocados em diálogo. Em *A Morte do Autor*, um dos ensaios que pautam as reflexões desenvolvidas nesta tese, Roland Barthes apresenta o texto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se contestam e se casam escritos variados”.¹² Ao longo desta pesquisa, também procurei considerar os coletivos dessa forma.

¹² BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 69.

Se Deus morreu no século XIX, como disse Nietzsche, apostamos que a vítima do século XX poderia ser o próprio criador, o autor, essa heresia do materialismo histórico do século das máquinas.

Paul Virilio

1. SOBRE AUTORES, ARTISTAS E COLETIVOS

Uma das primeiras questões a ser enfrentada quando se pensa na produção em artes visuais e no trabalho de coletivos é a ideia de autoria. A opção de trabalhar em conjunto pode ser vista, inicialmente, como um questionamento da noção moderna de artista, calcada nas ideias de individualidade e originalidade e em uma relação exclusiva e causal entre obras e autores. Ao mesmo tempo, o lugar de destaque que os coletivos assumiram dentro do campo da arte a partir da última década do século XX acabou consagrando, em muitos casos, um autor coletivo que parece desenvolver algumas das funções do autor tradicional, dando sentido, singularidade e legitimidade a um trabalho, de modo a projetá-lo dentro de um sistema.

Antes de abordar diretamente a produção dos coletivos fotográficos que são o tema deste estudo, torna-se necessário refletir sobre o estabelecimento da concepção moderna de autor e sobre os movimentos que questionaram sua autoridade a partir da segunda metade do século XX. Nesse processo, apresentam-se duas referências fundamentais: os ensaios *A Morte do Autor*, de Roland Barthes, e *O que é um Autor?*, de Michel Foucault, textos que podem ser considerados, ao mesmo tempo, indicadores e instauradores da crise do autor, e que tiveram um papel fundamental na modificação do modo como pensamos e vemos essa figura.

1.1 Notas sobre a construção e a desconstrução da ideia de autor

Na literatura, a procura por definir o que é um autor é tão antiga quanto a necessidade de definir o que é a poesia, fato que aponta a persistência, ao longo do tempo, da necessidade ou do desejo de investigar a relação entre obra e criador. Como nos lembra o crítico literário inglês Andrew Bennet, a palavra autor provém do verbo latino *augere*, que significa fazer crescer, originar, promover, aumentar. No período

medieval, *augere* deu origem às palavras *auctor* e *auctoritas*, que carregam um sentido de autoridade. Em seu uso contemporâneo, o termo é utilizado para se referir àquele que emite declarações escritas, que compõe um livro ou tratado ou que cria algo – uma ideia, uma produção artística, um objeto - até então inexistente.¹³ O conceito tradicional de autoria, dessa forma, é construído a partir da premissa de uma figura inteiramente responsável pelo surgimento de uma obra única e original. Ligada à ideia de gênio afirmada pela filosofia e pela crítica literária europeia do século XVIII, essa concepção define o autor como alguém que produz algo que é inédito, excepcional e sem precedentes.

O século XIX, marcado por uma série de transformações científicas e sociais, colocou de maneira aguda a necessidade de redefinir e destacar o papel do autor. Com a crise que as mudanças na sensibilidade e nos modos de produção da época trouxeram para a cultura literária, os próprios autores deixaram de se contentar com as definições preexistentes. O questionamento que autores românticos fizeram sobre a natureza da autoria constituiu uma virada na forma de fazer e de pensar a literatura, deslocando ainda mais a atenção da obra para o sujeito que a cria. Estabeleceram-se, assim, as bases para uma tradição que valorizaria os criadores de maneira inédita, afirmando a figura do “autor soberbo e solitário” cuja “intenção primária ou final contém o significado da obra e cuja biografia comanda sua escrita com transparente imediatez”.¹⁴ A ideia de autor afirmada pelo Romantismo sustenta que a intenção contém o resultado final da obra, estando a escrita diretamente atrelada à biografia do indivíduo que a produz.

Apesar das transformações pelas quais passou a cena literária ao longo do século XIX e início do XX, a soberania do autor romântico só foi significativamente abalada algumas décadas depois. No final dos anos 1960, dois textos seminais avaliaram as consequências do apagamento do autor apontado tanto pelas obras quanto pela crítica literária de sua época. O ensaio *A Morte do Autor*, publicado por Roland Barthes em uma edição dupla da revista *Aspen* no outono de 1967, e a conferência *O que é um Autor?*, proferida por Michel Foucault na Sociedade Francesa de Filosofia em 1969, evidenciam a crise da concepção moderna de autoria. Esses escritos consolidaram-se como dois dos mais influentes ensaios sobre autoria no século XX, estabelecendo parâmetros para a reflexão sobre a questão nos anos que se seguiram.

¹³ BENNET, Andrew. *The Author*. Oxon: Routledge, 2005.

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

Barthes redigiu *A Morte do Autor* em 1967, pouco antes das agitações de maio de 1968, dentro do contexto das transformações políticas, psicanalíticas e filosóficas da cultura intelectual francesa do final dos anos 1960. Em algumas de suas obras anteriores, como *Sobre Racine* (1963) e *Crítica e Verdade* (1966), o semiólogo francês já defendia que a crítica literária deveria reduzir a atenção concedida ao autor em prol de uma metodologia experimental de análise que privilegiasse a linguagem. Mesmo que o tema da autoria esteja presente na obra de Barthes antes e depois de *A Morte do Autor*, este parece ter sido o ensaio que se cristalizou como sua afirmação mais contundente e influente sobre o assunto.

Nesse breve texto, o crítico analisa a transformação radical no papel do autor observada na literatura de sua época, processo que desafiou o autoritarismo dessa figura que, por muito tempo, pautou o modo como os textos eram lidos e interpretados. Para Barthes, esse personagem moderno, fruto da fé no indivíduo que marcou o final da Idade Média, saiu de cena, a partir de Mallarmé, para dar lugar ao texto. *A Morte do Autor* implica, dessa forma, a proposição de que o autor é uma figura histórica, atrelada a um período já encerrado. Como explica Bennet, o processo de constituição da ideia moderna de autoria reflete o papel privilegiado que a subjetividade assumiu a partir da modernidade, ligado à ideologia geral do capitalismo e alimentado pelo empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé individual da reforma protestante.¹⁵

O texto é visto por Barthes como um espaço de dimensões múltiplas no qual se casam escritas variadas, “um tecido de citações soldadas por mil focos de cultura”. O autor não antecede a obra, mas passa a existir enquanto a enuncia: “a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição, traça um campo sem origem”. Não é o autor, mas a linguagem quem fala, uma vez que a escrita “é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”.¹⁶

O título do ensaio pode ser lido como uma referência à morte de Deus professada por Nietzsche. A morte do autor cumpriria, em nossos dias, uma função similar àquela que teve a morte de Deus para o pensamento do século XIX. Ambas as mortes apontam para “um desligamento da crença em autoridade, presença, intenção, onisciência e criatividade. [...] As figuras do autor e do sujeito humano são tidas como preenchedoras do vazio teológico, assumem o papel de garantir significado na ausência

¹⁵ BENNET, 2005, p. 16.

¹⁶ BARTHES, 1988, p. 69.

de certezas metafísicas”,¹⁷ como coloca Sean Burke. Liberar o texto do autor significaria, assim, livrar-se do sujeito absoluto e unívoco da obra e, dessa forma, abri-la para a indeterminação.

Em *A Morte do Autor* Barthes aponta como antecedentes do antiautorialismo moderno os escritores Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Paul Valéry e os surrealistas. Entre esses possíveis *autores* da ideia da morte do autor, destaca-se, acima de tudo, a obra de Mallarmé. Em meados do século XIX, o poeta francês abriu caminho para o processo de desaparecimento do autor ao defender a auto-organização da linguagem, deixando de lado o papel atribuído à inspiração. Em *Crise de Verso*, Mallarmé evidencia a necessidade desse apagamento:

A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se acendem de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de fogos sobre as pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase.¹⁸

Como comenta Burke,

Com Mallarmé, a origem sublime da literatura, que os românticos buscaram alternadamente na imaginação, ou na Musa, agora é descoberta na própria linguagem. A doutrina da inspiração abandona o sublime da origem divina e adota seu contra sublime: o descortinar anônimo de palavras na pureza da página, palavras escritas na ausência de Deuses, Musas e mortais.¹⁹

Barthes corrobora as ideias de Mallarmé ao afirmar que “a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem”,²⁰ como anuncia logo no início de seu ensaio. A saída de cena do autor, no entanto, deu origem e espaço a outra figura, a do *scriptor*, que não possui características próprias, apenas um imenso dicionário de textos para manipular. Essa multiplicidade de textos seria reunida posteriormente não pelo autor, mas pelo leitor. “Para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”,²¹ afirma Barthes na conclusão de seu texto. *A Morte do Autor*, dessa forma, destaca-se pelo papel que confere à linguagem,

¹⁷ BURKE, 1998, p. 23.

¹⁸ MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de Verso*. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 20, 2008, p.158.

¹⁹ BURKE, 1998, p. 9.

²⁰ BARTHES, 1998, p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 70.

à obra e ao leitor, valorizando a recepção em detrimento da tradição crítica que procurou explicar o texto a partir das características de quem o escreve.

O ensaio de Roland Barthes foi publicado pela primeira vez em uma edição dupla da revista experimental *ASPEN: The Multimedia Magazine in a Box*, organizada por Brian O'Doherty e dedicada a Mallarmé. No auge da arte conceitual e do minimalismo, a publicação, que na verdade se tratava de uma caixa com diferentes artefatos, reuniu filmes de Robert Rauschenberg, Moholy Nagy e Robert Morris; textos e gravações de Samuel Beckett, Marcel Duchamp e William Burroughs; projetos artísticos de Dan Graham, Sol Lewitt, Mel Bochner e O'Doherty, ensaios de Susan Sontag e George Kluber e uma entrevista de Merce Cunningham, entre outras contribuições.²² Para Gwen Allen, o próprio formato multimídia da revista

atesta o importante papel das novas tecnologias de comunicação nos novos modelos de autoria e recepção anunciados pela teoria pós-estruturalista: ler (ouvir e ver) a *Aspen* é testemunhar a morte do autor como uma casualidade da sociedade de informação dos anos 1960, com seu nascimento de novos leitores que eram também espectadores de televisão, ouvintes de rádio e frequentadores de cinema.²³

Como nos lembra Burke, enquanto redigia *A Morte do Autor*, Barthes já se preparava para escrever a análise da novela *Sarrasine*, de Balzac. Publicada sob o título *S/Z* em 1970, a obra constituiu um marco na carreira do autor, apontando um afastamento do estruturalismo mais científico em prol de uma escrita mais subjetiva.²⁴ Em seus trabalhos seguintes, *Sade Fourier Loyola* (1971) e *O Prazer do Texto* (1974), Barthes colocaria, de certa forma, um retorno ao autor como um sujeito disperso e fictício a ser amado. Isso pode ser percebido, por exemplo, em um trecho de *O Prazer do Texto* no qual afirma, ao mesmo tempo, a morte e a necessidade do autor: “Como uma instituição, o autor está morto: seu estado civil e sua pessoa biográfica desapareceram. [...] Mas no texto, de certa forma, eu desejo o autor: eu preciso de sua figura... assim como ele precisa da minha”.²⁵ Mesmo professando seu desaparecimento, Barthes continuou a desempenhar o papel de autor, especialmente

²² O conteúdo completo número pode ser acessado em:

<<http://www.ubu.com/aspn/aspn5and6/threeEssays.html>>

²³ ALLEN, Gwen. The Magazine as a Medium: Aspen, 1965-1971. In: _____. *Artists' Magazines: an alternative space for art*. Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 57.

²⁴ A novela *Sarrasine* é citada logo na primeira linha de *A Morte do Autor*. É a partir do questionamento sobre quem é de fato o responsável por determinado enunciado dessa obra de Balzac e da constatação da impossibilidade de responder tal pergunta que Barthes desencadeia sua reflexão.

²⁵ Apud BURKE, 1998, p. 27.

no final de sua vida, em obras assumidamente autobiográficas como *A Câmara Clara* (1980). Na época de sua trágica morte por atropelamento, o teórico era uma estrela do meio intelectual francês, cujas entrevistas, textos e conferências eram aguardados com grandes expectativas.

Enquanto isso, Michel Foucault, em *O que é um Autor?*, debruçou-se sobre o lugar deixado vago após essa suposta morte do autor, analisando os limites sociais, institucionais e discursivos dessa figura. Sem se referir a Barthes, Foucault inicia seu texto apontando que não é suficiente afirmar que o autor desapareceu, que é preciso localizar o espaço vazio deixado por ele e observar as aberturas que esse desaparecimento possibilita, entre elas a possibilidade de assumir um tipo diferente de relação com os textos já produzidos e dissociar a obra da biografia do autor. Sua tese parte da diferenciação do autor como indivíduo real das funções por ele exercidas em relação aos textos, analisando, ainda, os processos que levaram à sua constituição.

Apesar de não traçar uma história sociocultural da autoria, seu ensaio é marcado pela ideia de historicidade, indicando a possibilidade de se investigar o processo de individualização do autor e a construção do sistema de atribuição e valoração da autoria. Para Foucault, o conceito de autor “constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências”.²⁶ Atendendo aos ideais modernos de universalidade, verdade e razão, o autor “representa a realização do projeto da modernidade por meio da unicidade do sujeito e da sua obra, da sua unidade estilística, da sua coerência conceitual e até mesmo por sua originalidade”.²⁷

A figura do autor ganhou saliência, para Foucault, no momento em que os discursos se tornaram transgressores e, portanto, suscetíveis à punição:

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores.²⁸

Com o aumento de publicações no século XIX, o autor se tornou um produtor para um mercado, gerando a necessidade de definir questões de direito autoral. Os

²⁶ FOUCAULT, Michel. O que é um Autor?. In: _____. *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 267.

²⁷ IRATI, Antonio. Autoria e Cultura na Pós-Modernidade. *Ci. Inf*, Brasília, v. 27, n. 2, maio-ago. 1998, p. 189.

²⁸ *Ibid.*, p. 190.

discursos se tornaram um *bem*, ultrapassando o estatuto de *ato* da oralidade. Ao mesmo tempo, o autor passou a conferir autenticidade aos discursos, garantindo-lhes reconhecimento e permanência. O nome do autor exerce, portanto, uma função classificatória, uma vez que associar uma obra a um nome assegura que ela funcione conforme algumas convenções e assumam determinada posição em relação a um conjunto de textos.²⁹

Segundo Foucault, o autor antecede o texto sem, no entanto, ser sua origem. Ele se situa, a partir de meados do século XX, em uma rede discursiva na qual sua individualidade não serve mais como chave de leitura para a obra. A escrita de sua época, como constata, não depende mais da expressão do autor, ela se desdobra, “basta a si mesma”, sem estar “obrigada à forma da interioridade”.³⁰ Nesse ponto, a argumentação de Foucault vai ao encontro das ideias de Barthes e Mallarmé, reconhecendo traços característicos da literatura de sua época. Na escrita “não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”.³¹ Mesmo que em um esforço de anulação, no entanto, tal espaço ainda é criado por um indivíduo, aquele que escreve.

Para Burke,

A obra de Foucault pode ser lida como uma prolongada meditação sobre a questão da subjetividade em vez de sobre a ausência do sujeito; uma meditação na qual a morte do homem funciona como uma fase de dúvida hiperbólica a partir da qual o problema do homem pode ser novamente acessado na ausência de pressuposições transcendentais.³²

Foucault identifica na crítica de sua época o desejo de examinar uma obra pelo jogo de suas relações intrínsecas e não pelas relações com seu autor. No entanto, conforme argumenta ao longo de sua conferência, o filósofo francês defende que o autor, mesmo que questionado, reposicionado e reinventado pela literatura de seu

²⁹ Nesse sentido, é interessante lembrar o artigo que o historiador A. D. Coleman escreveu no final dos anos 1990, época na qual a tecnologia digital reacendia o debate sobre autoria, em resposta ao crítico e fotógrafo Derek Bennet, que via as leis de *copyright* como uma restrição à livre circulação de imagens: “Fundamentalmente, o que os direitos autorais fazem – como uma assinatura em um documento – é tornar alguém pessoalmente e profissionalmente responsável por suas ações. No meu caso, por exemplo, eles asseguram ao leitor que eu produzi e consenti com as afirmações que eles leem sob minha assinatura, e que eu assumi a responsabilidade por suas consequências, que eu considerei e aprovei o veículo nas quais elas estão sendo apresentadas, que [...] eu autentiquei a integridade daquela versão de meu texto; e que é, portanto, a mim que cabe o crédito ou a culpa pela vida que esse exemplo do meu trabalho traz ao mundo”. COLEMAN, A. D. *Marginalizing the Maker: the status of authorship in the digital epoch* (1991) In: _____. *The Digital Evolution*. Tucson: Nazraeli Press, 1998, p. 102.

³⁰ FOUCAULT, 2009, p. 268.

³¹ *Ibid.*, p. 268.

³² BURKE, 1998, p. 114.

tempo, ainda desempenha importantes funções em relação às obras que lhe são atribuídas. O nome do autor classifica, legitima e agrupa um conjunto de textos, criando relações entre eles. A atribuição de autoria confere um estatuto especial a determinado discurso, afetando o modo como ele é lido. É exatamente nesse ponto que se apresenta uma importante divergência entre *A Morte do Autor* e *O que é um Autor?*. A operação foucaultiana inverte o problema: em vez de investigar como a liberdade do sujeito se insere nas coisas, ele propõe questionar como o sujeito aparece na ordem dos discursos, que lugar ele ocupa. Para Foucault, a função do autor se dá no espaço de cisão entre o escritor real e o locutor fictício, figuras que podem estar mais ou menos próximas, conforme o modo como cada obra é construída.

Anos mais tarde, em um texto que retoma as ideias apresentadas por Foucault em 1969, Giorgio Agamben reforça a posição paradoxal na qual o autor foi deixado. Utilizando a mesma citação de Samuel Beckett evocada no início da conferência do filósofo francês (*que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala*), Agamben destaca que, apesar de sua mensagem, o enunciado ainda assim é emitido por uma pessoa, mesmo que anônima. Há, portanto, “alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não poderia ter sido formulada”. Dessa forma, “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade”.³³

A Morte do Autor e *O que é um Autor?* são textos que apresentam talvez o ponto mais agudo da obra de Barthes e Foucault em relação ao questionamento da autoria. Os dois ensaios contestam, mais do que os aspectos subjetivos de obras literárias que possam estar ligados à existência individual daquele que as escreveu, a autoridade e o controle individual e único da figura do autor sobre textos e discursos. Mesmo sendo frequentemente tomados como os principais bastiões do antiautorialismo, uma visão mais ampla de suas obras indica, ainda assim, um lugar importante para o sujeito.

Formados no contexto cultural francês marcado pela fenomenologia, tanto Barthes quanto Foucault, em suas obras iniciais redigidas nos anos 1950, não discutiam ainda a questão da linguagem, mas voltavam-se para o sujeito.³⁴ A emergência da linguística estrutural no pensamento francês em meados da década de 1950, no entanto, levou ambos a questionarem e reorientarem suas posições. A intersecção entre fenomenologia e estruturalismo produziu “uma forma de antissubjetivismo ampla e iconoclasta”,³⁵ como classifica Burke, que não se limitou a matar o sujeito, como uma

³³ AGAMBEN, Giorgio. O Autor como Gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 56.

³⁴ BURKE, 1998.

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

leitura rápida de suas obras poderia indicar, mas se propôs pensá-lo de outras formas. Suas obras, a partir de então, abrem espaço para

um sentido do sujeito, do autor, que não é mais normativo, mas revelador; que não é mais atemporal, mas enraizado historicamente; que não é mais uma *aeterna veritas*, mas algo mutável, em devir; e que não é mais transcendente, mas imanente aos textos, ao tempo e ao mundo. De fato, parece que todo discurso anti-humanista finalmente abre o caminho para uma nova forma de humanismo, em uma rejeição do sujeito que funciona como uma passagem entre concepções de subjetividade.³⁶

Os textos de Barthes e Foucault apontam a falência do modelo moderno de autor, surgido em um momento de individualização e normatização, quando os textos que aumentaram de circulação precisaram ser identificados para que seus autores pudessem ser responsabilizados, tanto comercial quanto juridicamente. O pensamento de ambos destaca, em seu lugar, questões evidenciadas pelo próprio texto, voltando-se para a linguagem, para o leitor, para a relação entre os textos e o sistema de atribuição e legitimação. Dessa forma, a morte do autor não precisa ser vista apenas como um estágio negativo, mas como “um laboratório de subtração afirmativa e revolucionária”.³⁷

1.2 Práticas coletivas e o questionamento da singularidade do artista

Assim como a ideia moderna de autor foi questionada por escritores e pela crítica literária da segunda metade do século XX, observa-se um processo semelhante no campo das artes visuais. A figura do artista, peça central dentro de um sistema de atribuição, legitimação, valorização e comercialização da obra de arte, também precisou passar por um processo de desconstrução. Como coloca Boris Groys,

a atribuição de autoria é considerada uma convenção usada pelas instituições artísticas, pelo mercado, por critérios para criar estrategicamente estrelas e com elas lucrar. A luta contra a figura do autor é considerada, portanto, uma luta contra um sistema antidemocrático feito com privilégios arbitrários e hierarquias infundadas que têm historicamente interesses comerciais por base.³⁸

³⁶ BURKE, 1998, p. 114.

³⁷ PERRETTA, Gabriele; RISPOLI, Sergio. *Art.com*. Roma: Cooper & Castelvechi, 2002, p. 128.

³⁸ GROYS, Boris. *Art Power*. Milano: Postmedia, 2012, p. 108.

Podemos aproximar, dessa forma, a crise da noção moderna de autor debatida no final dos anos 1960 do questionamento sobre a originalidade do artista que marcou a produção em artes visuais do mesmo período, em práticas que retomavam e radicalizavam algumas das proposições das vanguardas históricas. Os ecos dessa crítica à função tradicional do artista e a sua relação com a obra de arte é um dos fatores que permite observar, nas últimas décadas, esforços em construir novos modos de fazer e compartilhar arte, entre os quais a produção coletiva que é o foco da presente pesquisa.

Por esse motivo, esta seção apresenta um breve panorama da constituição da concepção moderna de artista para abarcar, a seguir, manifestações que procuraram sua desconstrução, dando atenção especial ao trabalho de grupos e coletivos. Início considerando o cenário internacional, em especial os Estados Unidos e a Europa, para a seguir destacar algumas características e antecedentes das práticas coletivas desenvolvidas no Brasil. A intenção não é realizar um levantamento exaustivo, mas pontuar questões pertinentes à produção e ao funcionamento dos coletivos a partir de alguns exemplos representativos que possam ajudar a situar e a entender os estudos de caso desta pesquisa.

No campo das artes visuais, o processo de reconhecimento do artista como um indivíduo criador iniciou-se durante o Renascimento. O aumento populacional e o desenvolvimento do comércio possibilitaram a aquisição privada de obras de arte, ao mesmo tempo em que estimularam a Igreja a competir com essa multiplicação de encomendas. A valorização dos artistas, que insistiram na diferença intelectual entre o seu trabalho e os simples ofícios, lhes deu cada vez mais liberdade em relação às comissões, permitindo que o talento e a personalidade individual se tornassem critérios de valor. O aumento dos quadros assinados e dos autorretratos durante o *quattrocento* está entre os indícios dessa mudança de estatuto. Michelangelo, a matriz do artista moderno, foi “o primeiro a ser completamente possuído pela sua ideia e para quem não existe nada senão sua própria ideia”,³⁹ cristalizando a noção de gênio. Na metade do século XVI, a publicação de *As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*, de Giorgio Vasari, consagrou definitivamente um modelo de história da arte centrado no elogio da personalidade do artista e na atenção à sua biografia.

As teorias artísticas do século XIX também contribuíram para essa identificação da subjetividade do artista como a origem da obra, justamente no momento em que o ideal clássico da arte como imitação idealizada da natureza foi substituído pelo

³⁹ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 431.

paradigma da arte como expressão. Rompendo com a racionalidade iluminista e as regras da academia, o Romantismo reconduziu as atenções do objeto artístico para o sujeito criador, incluindo seus sentimentos, ideias e tormentos. “O artista somente depende de si mesmo. Promete aos séculos futuros apenas suas próprias obras. Só responde por si mesmo. É seu rei, seu sacerdote, seu Deus”,⁴⁰ sintetizou Charles Baudelaire, poeta e crítico de arte decisivo para essas transformações.

Foi justamente a conquista dessa autonomia que permitiu que o artista, agora dono de sua obra e livre das regras e dos modelos preestabelecidos da academia, procurasse o apoio de colegas com visões semelhantes para afirmar sua produção. “Os grupos de artistas ainda são um fenômeno ‘jovem’ que se tornou possível apenas quando artistas individuais foram libertados das guildas e assim obtiveram uma nova autoconfiança”,⁴¹ aponta Angelika Nollert. A curadora alemã destaca como primeira sociedade moderna de artistas usualmente reconhecida o grupo dos Nazarenos, associação formada por jovens pintores alemães em 1808. Em oposição à estética neoclássica dominante na academia, o grupo, que vivia e trabalhava em um antigo mosteiro em Roma, propunha um resgate estético e moral dos ideais da Idade Média e do início do Renascimento.

A insistência na diferenciação da personalidade artística foi uma das formas encontradas pelo homem moderno de reagir às mudanças tecnológicas, políticas e culturais de sua época. Na concepção moderna de arte, o trabalho artístico só é possível a partir de uma interioridade, uma individualidade em desajuste com o exterior. Primeiro reagindo às regras da academia, depois às consequências negativas da industrialização, a arte do século XIX e da primeira metade do século XX se desenvolveu com frequência em oposição a uma concepção dominante. Nesse cenário, artistas assumiram o papel de provocadores, questionando valores burgueses e as regras das instituições e, mais tarde, do próprio mercado da arte.

Grant Kester, cujos estudos se concentram em processos artísticos que envolvem colaboração, destaca:

A história da arte moderna pode ser vista, em grande medida, como uma luta ininterrupta pelo desenvolvimento de uma resposta cultural que compense os efeitos destrutivos e desumanizados da modernidade, seja por meio de um objeto bem-acabado, seja por meio de pinturas bucólicas de polinésios ou seja pela perturbação terapêutica da visão do espectador. Ela existe como uma crítica

⁴⁰ Apud JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999, p.277.

⁴¹ NOLLERT, Angelika. Art is Life, Life is Art. In: _____; BLOCK, Rene. *Creative Collectivity*. Berlin: Christoph Kellerrevolver Verlag, 2006, p. 27.

explícita à complacência, à compartimentação e à despersonalização imposta pela ordem social contemporânea.⁴²

A dinâmica de afirmação do novo e de enfrentamento de hostilidades que caracterizou as transformações da arte moderna também favoreceu, por outro lado, a reunião de artistas em grupos. Ao mesmo tempo em que defendiam a originalidade de suas criações e a livre expressão de seus pontos de vista, esses artistas se juntaram para fins de intercâmbios, apoio mútuo e consolidação de suas concepções.

Ao longo do século XX, as premissas de originalidade da obra e a concepção romântica de artista sofreram sucessivas críticas e reavaliações. O início do novo século foi marcado por um abalo radical na ideia de autor, especialmente a partir das proposições de Marcel Duchamp. Seus *readymades* transformaram a arte no resultado de um processo de enunciação, no qual as questões da beleza e do saber técnico foram deixadas de lado. Duchamp provocou uma retração radical no papel que a subjetividade, a manualidade e a visualidade desempenhavam no processo artístico, abrindo espaço para os jogos linguísticos, para o acaso e para o contexto a partir do qual a ideia de arte se afirma. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que transformou profundamente a ideia de autoria, Duchamp consagrou-se como artista inaugural da arte contemporânea, propondo, em última análise, uma espécie de transmutação de objetos corriqueiros em arte a partir do gesto de escolha do artista.

Após a ruptura de Marcel Duchamp e os primeiros levantes de correntes de vanguarda como o Dadaísmo e o Surrealismo, a partir da metade do século XX se acentuou, com movimentos e práticas artísticas como os *happenings*, o Novo Realismo e a Arte Povera, a ideia de acaso, diminuindo ainda mais o controle do artista sobre o resultado final de sua obra. O trabalho de artistas minimalistas e conceituais, por exemplo, tensionou as regras do sistema artístico ao defender uma arte descolada da subjetividade de seus autores, seja pela adoção de princípios seriais, no caso dos primeiros, seja pela investigação linguística e filosófica, no caso dos segundos.

Stimson e Sholette, autores que analisam a retomada e a transformação dos coletivos de artistas a partir da Segunda Guerra Mundial, identificam as reações às mudanças da virada do século como um importante fator aglutinante. Seus estudos apontam que o desejo de construir uma nova sociedade ou de evidenciar as consequências da perda dos laços humanos causada pelos avanços da modernidade levou muitos artistas a se reunirem. Misturando ambição e utopia, “o coletivismo

⁴² KESTER, Grant. *The One and the Many: contemporary collaborative art in a global context*. London and Durham: Duke University Press, 2011, p. 21.

modernista foi a primeira tentativa real de desenvolver uma alternativa à vida comoditizada por meios culturais”.⁴³

Esses grupos, no entanto, raramente ambicionaram a produção de obras de arte em conjunto, funcionando antes como agrupamentos temporários para a discussão e a afirmação de novos rumos para a arte. Como aponta Chris Gilbert, “no período pré-guerra, as organizações de artistas foram, na maioria das vezes, associações flexíveis formadas para apoiar práticas artísticas de vanguardas (como os impressionistas, os futuristas, os construtivistas) [...]”.⁴⁴ Os artistas produziam individualmente, mas beneficiavam-se das reuniões e exposições em grupo para discutir o desenvolvimento de seus trabalhos e procurar abrir espaço em um meio resistente a inovações. Suas teses e objetivos costumavam ser expressos em manifestos, formato de texto de artista que se tornou a principal forma de expressão dos ideais de vanguarda.

O modernismo é definido pelo filósofo Arthur Danto justamente como a era dos manifestos, que constituíram, para ele, uma das principais formas de produção artística da primeira metade do século XX. Além de uma tentativa de definir a arte filosoficamente, esses textos, veiculados em jornais, revistas e folhetos, “definem um certo tipo de movimento e um certo tipo de estilo, que o manifesto mais ou menos proclama como o único tipo de arte que importa”.⁴⁵ A utopia moderna da *tabula rasa*, começar do zero, costumava emergir acompanhada de um desejo de unidade expresso e divulgado por meio desse tipo de escrito programático. E até mesmo os grupos de vanguardas que não publicaram nenhum manifesto, como os cubistas e fauvistas, também defendiam a afirmação de um tipo determinado de arte em contraposição àqueles já existentes, como aponta Danto. Uma pequena frase proferida por Mondrian em 1937 sintetiza essa pretensão unitária: “A verdadeira arte, como a verdadeira vida, toma um único caminho”.⁴⁶ Um programa estético definido, capaz de ditar ideais, processos, materiais e até mesmo os aspectos formais das obras (como a escolha cubista pelo abandono da cor e da questão subjetiva) funcionava como elemento de coesão capaz de unir, por um determinado tempo, personalidades tão distintas quanto André Breton, Salvador Dali e Max Ernst, para tomarmos como exemplo os surrealistas.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela proliferação de grupos que defenderam diferentes concepções de arte. O manifesto do grupo holandês De Stijl,

⁴³ STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Ed.). *Collectivism after Modernism: the art of social imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, p. 4.

⁴⁴ GILBERT, Chris. Art & Language and the Institutional Form in Anglo-American Collectivism. In: STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. 77.

⁴⁵ DANTO, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 28.

⁴⁶ Apud DANTO, 1998, p. 26

que propunha uma combinação de arte, design e arquitetura, elaborado em 1918, destacava a necessidade de romper com uma arte centrada na expressão individual:

1. Há uma velha e uma nova consciência do tempo.
A velha é conectada ao individual.
A nova é conectada ao universal.
A luta do individual contra o universal se revela na guerra mundial assim como na arte dos dias atuais. [...]
3. A nova arte traz à tona o que a nova consciência do tempo contém: um equilíbrio entre o universal e o individual.[...]
5. Tradições, dogmas e a dominação do individual se opõem a essa realização.⁴⁷

Da mesma forma, uma declaração de Kasemir Malevich⁴⁸ publicada em 1920 também evidencia o desejo coletivista que marcou a arte do início do século passado, acompanhando as transformações políticas e econômicas da Rússia pós-revolução:

Hoje as vanguardas econômicas e políticas lutam para ganhar território, de modo a preparar um lugar para as fundações de um novo mundo [...]. Hoje despertou o homem que grita para que todo mundo ouça e chama toda a humanidade a se unir. [...] Atualmente nenhuma personalidade tem direito à liberdade do isolamento ou a viver como queira [...]. O indivíduo não tem direitos, já que os direitos são comuns a todos, e a personalidade individual é simplesmente um fragmento de um ser único, todos os fragmentos devem ser reunidos, já que todos se originaram de um. [...] Assim surge o coletivo – um grupo de personalidades ligadas pela adoção do individualismo coletivo baseado na ação econômica em comum, formando uma unidade da unidade geral. A junção de todos os coletivos é a unidade em direção à qual a vida contemporânea se move.⁴⁹

Também em 1920 Piet Mondrian afirmou a necessidade de uma dimensão coletiva e universal para a nova arte:

Apesar de a arte ser a expressão de *nossa* emoção estética, não podemos concluir que a arte seja apenas “a expressão estética de nossas sensações subjetivas”. A lógica demanda que a arte seja a *expressão plástica de nosso ser total*: portanto, ela também deve ser

⁴⁷ DE STIJL. Manifesto 1. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in Theory 1900 – 1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 278

⁴⁸ Dois anos antes, o artista, já trabalhando com os monocromos, havia convidado os estudantes de sua escola a não assinarem seus trabalhos, defendendo uma ideia de infinito que envolvia a participação empírica do outro. Para Malevich, “o infinito é a multidão e a multiplicidade”. PERRETTA; RISPOLLI, 2002, p. 149.

⁴⁹ MALEVICH, Kasemir. The Question of Imitative Art. In: HARRISON; WOOD, 1992, p. 292-293.

igualmente a aparição plástica do *não individual*, a absoluta e aniquiladora oposição de sensações subjetivas.⁵⁰

As três declarações vão ao encontro das observações de Stimson e Sholette sobre as características das organizações coletivas anteriores à Segunda Guerra Mundial. Esses movimentos de vanguarda, como apontam, estavam ligados a “um -ismo maior”,⁵¹ o comunismo, cujo fracasso provocaria posteriormente transformações na atuação e na estrutura desse tipo de associação.

Esse desejo de rumar para uma expressão coletiva não marcou apenas as correntes abstratas geométricas das primeiras décadas do século, mas pode ser identificado, também, nas estratégias e jogos surrealistas e dadaístas que deram espaço para o acaso e para a criação coletiva de poemas, desenhos e eventos como as visitas dadá. A personalidade artística afirmou-se, assim, como um efeito da reação do homem à modernidade, ao mesmo tempo em que, especialmente no século XX, os modos de produção e as ambições artísticas também foram marcados por um sentido de resgate da coletividade social.

Se por um lado os agrupamentos de artistas durante o período entre guerras se caracterizaram por um desejo de lutar contra aquilo que é individual para projetar um novo mundo, por outro, poucos anos depois, a produção consagrada durante o alto modernismo combinou um acento em preocupações formais com um modelo individualista. O mito do artista solitário que desenvolve seu trabalho em desajuste com a sociedade, como Jackson Pollock e Mark Rothko, é sintoma dessa descrença em relação ao poder da aglutinação durante o período da Guerra Fria. Para Pollock, a pintura é produto de um embate pessoal com a tela, capaz de revelar seu mundo interior: “atualmente os pintores não precisam procurar um assunto fora de si mesmos. A maioria dos pintores modernos pinta a partir de uma fonte diferente. Eles trabalham a partir de dentro”,⁵² afirmou o artista em entrevista a William Wright em 1950. Em um mundo polarizado entre comunismo e capitalismo após a Segunda Guerra Mundial, a ideologia da Guerra Fria promoveu uma ligação indissociável entre modernismo e liberdade individual. A arte moderna, assim, “foi firmemente associada à afirmação do humanismo liberal e à autoexpressão intencional e triunfante dos espíritos livres”,⁵³ atrelando a ideia de liberdade formal a um tipo específico de liberdade política.

⁵⁰ MONDRIAN, Piet. Neo-Plasticism: the general principle of plastic equivalence. In: HARRISON; WOOD, 1992, p. 287.

⁵¹ STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. xii.

⁵² VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock*. London: Tate Gallery, 1999, p. 20-21.

⁵³ HARRISON, Charles. *Essays on Art and Language*. Cambridge: The MIT Press, 2001, p. 9.

A crítica ao expressionismo abstrato como um modelo estético universal e a seu paradigma de artista original, solitário e desajustado, no entanto, ganhou força ainda na década de 1950. Se, como apontou Hal Foster, “a ideia da marca pintada como um traço único do indivíduo que a faz, junto com toda a bagagem conceitual de autenticidade, espontaneidade e risco que acompanham essa ideologia, tinha se tornado um tipo de religião”,⁵⁴ os primeiros hereges não demoraram a aparecer. Gestos iconoclastas como aquele realizado por Robert Rauschenberg em 1953 apontam para uma concepção de arte bastante diferente do expressionismo abstrato. O processo de apagamento ao qual Rauschenberg submeteu um desenho do mestre expressionista Willem de Kooning já indicava que o discurso modernista hegemônico era uma referência a ser ao mesmo tempo reconhecida e desconstruída, inclusive seu modelo de artista gênio.

Ao longo dos anos 1950, a Europa presenciou a formação e em seguida a dissolução de uma série de agrupamentos de artistas de diferentes países. Dentro do contexto de recuperação do continente da ruína humana e financeira provocada pela Segunda Guerra, esses movimentos, autointitulados “Internacionais”, questionaram o funcionalismo moderno e a perda dos ideais coletivos frente à valorização da prosperidade econômica individual.

Como descreve Jelena Stojavonic,

eram formações inteiramente ambíguas, e sua ambiguidade era por si própria uma forma de negação crítica que tinha como objetivo subverter o discurso modernista dominante e o pensamento da Guerra Fria nele embutido. Ao mesmo tempo, [...] procuravam resgatar aquilo que restava de uma coletividade pública, subjetiva, e o potencial político radical do internacionalismo. [...] Sua atividade coletiva, frequentemente lúdica, ridicularizava a especialização e a reificação da cultura da Guerra Fria”.⁵⁵

Dentro do debate humanista do pós-guerra, o grupo CoBrA, por exemplo, formado em 1948 a partir do encontro dos artistas Constant Nieuwenhuys, Christian Dotremont e Asger Jorn, defendia ideais comunistas frente ao racionalismo e ao funcionalismo da arte moderna. A coalizão, que reuniu por pouco mais de dois anos jovens artistas de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, mantinha ligações com ideias marxistas e com a produção artística expressionista, sustentando uma posição crítica tanto em relação ao realismo socialista quanto ao expressionismo abstrato. Buscando referências na arte primitiva, no desenho das crianças e dos doentes mentais ou no

⁵⁴ FOSTER, Hal et al. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2011, p. 406.

⁵⁵ STOJANOVIC, Jelena. *Internationaleries: collectivism, the grotesque, and cold war functionalism*. In: STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. 18-19.

folclore do norte europeu, seus membros e famílias moravam e trabalhavam juntos, realizando em alguns momentos, além de produções individuais, trabalhos em colaboração.

Já a Internacional Situacionista, o mais conhecido desses movimentos e o de caráter político mais acentuado, desenvolveu-se a partir de duas coalizões artísticas anteriores, a Internacional Letrista (1952-1957), cuja figura central era Guy Debord, e o Movimento por uma Bauhaus Imaginista (1954-1957), liderado por Asger Jorn. Ambos os movimentos, por sua vez, também tiveram origens em grupos anteriores – o Letrismo (1946) e o próprio CoBrA (1948-51), respectivamente. Entre 1957 e 1972, a Internacional Situacionista reuniu dezenas de artistas, cineastas, críticos e escritores de países como Alemanha, Bélgica, Holanda, França e Itália em torno de uma concepção política de arte que pregava a exploração afetiva da cidade e a transformação social a partir de intervenções no cotidiano. Além da publicação periódica do jornal *Internationale Situationiste*, seus membros se reuniam anualmente para discutir os rumos do movimento em conferências solenemente chamadas de “Congressos Internacionais”. Empregando como principais estratégias a deriva, a psicogeografia, o *détournement* e o urbanismo unitário, os situacionistas pretendiam superar a arte das vanguardas do início do século, especialmente o Dadaísmo e o Surrealismo, que haviam, na opinião de Debord, fracassado em seus objetivos de fundir arte e vida e transformar a sociedade.

No início dos anos 1960 a Internacional Situacionista, que havia inicialmente se desenvolvido como uma vanguarda artística, teve seu caráter político acentuado especialmente em razão da atuação da corrente de Paris, liderada por Debord. Nessa época, Pinot Gallizio e Jorn já haviam se afastado do grupo, sendo que o primeiro deles havia sido expulso, junto com outros artistas, por ser considerado um oportunista do mundo da arte. Com um número de integrantes que não costumava ultrapassar dez membros por vez, ao longo dos doze anos de existência da Internacional Situacionista setenta integrantes de dezesseis nacionalidades diferentes passaram pelo grupo, dos quais 45 acabaram sendo excluídos. As mudanças pelas quais o movimento passou durante sua trajetória indicam que, se por um lado os agrupamentos de artistas são formados por afinidades estéticas ou conceituais, objetivos em comum e laços de amizade, por outro, essa convivência não é livre de tensões e disputas.

A atuação da Internacional Situacionista também marcou uma fratura que se acentuaria nos anos seguintes. A aliança entre imagem e política, comum desde a Revolução Francesa e o Romantismo, foi desfeita, colocando em suspeita toda forma

de representação, vista a partir de então como um instrumento de poder.⁵⁶ A via que o grupo encontrou para efetivar sua proposta de arte política foi, dessa forma, abandonar a própria arte. "Aí reside o paradoxo central do romantismo nihilista da Internacional Situacionista: deve-se renunciar à arte com o objetivo de tornar a vida cotidiana tão rica e interessante quanto a arte, para que se consiga superar a mediocridade esmagadora da alienação".⁵⁷ Dessa forma, novos membros menos relacionados ao contexto artístico e mais envolvidos com a crise política e social da época juntaram-se ao grupo no momento em que ele conseguiu, como ambicionado, ir além dos limites da arte.

O caráter revolucionário e ativista da Internacional Situacionista foi fundamental para os movimentos de contestação social do final da década de 1960. As dez mil cópias do panfleto *A miséria do meio estudantil considerado nos seus aspectos econômico, político, sexual e, mais particularmente, intelectual, e sobre alguns meios de remediá-la*, escrito por membros da Internacional Situacionista e alunos da Universidade de Strasbourg em 1966, tiveram papel fundamental na primeira revolta estudantil do período. No ano seguinte, o grupo publicou suas mais conhecidas críticas ao capitalismo moderno e à cultura de consumo, *A Revolução do Cotidiano*, de Raoul Vaneigem, e *A Sociedade do Espetáculo*, de Debord. Suas ideias alimentaram o movimento estudantil de 1968, que se apropriou de slogans situacionistas como "o consumo é o ópio do povo" e "a praia está debaixo do calçamento".⁵⁸ Em 1969, após o ápice de sua atuação política e poder de mobilização, a Internacional Situacionista realizou sua última conferência e publicou o último número de seu jornal. Três anos depois, Debord dissolveu oficialmente o grupo.

Nos anos seguintes, as neovanguardas dos anos 1960 e 1970 retomaram a iconoclastia de alguns movimentos do início do século, questionando o objeto artístico e também o papel do artista, cada vez mais próximo do homem comum. Allan Kaprow e Joseph Beuys exemplificam as utopias artísticas do período. Ambos procuravam uma arte capaz de se dissolver no âmbito da vida, fosse defendendo que ela existisse sem artistas, no caso de Kaprow, fosse propondo que todos assumissem a postura de artistas, no caso de Beuys. Ainda que questionassem o objeto artístico e a autoridade do artista como detentor do significado da obra, tais ideias, no entanto, continuavam atreladas a uma individualidade: a do artista que, mais ou menos integrado ao sistema, questiona a tradição artística e as regras do campo onde atua.

⁵⁶ KLANTEN, Robert et al (Ed.). *Art & Agenda: political art and activism*. Berlin: Gestalten, 2011.

⁵⁷ BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/New York: Verso Books, 2012, p. 83.

⁵⁸ DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escola e Movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 214.

Nota-se, no entanto, uma diferença importante entre os grupos de artistas de vanguarda e os coletivos estabelecidos na esteira da Segunda Guerra Mundial. Mais organizadas, essas novas formações

rumaram em direção à burocratização, espelhando e também exemplificando o caminho tomado pela cultura estadunidense e europeia do pós-guerra. Nesses contextos, a decisão de um grupo de artistas de se organizar conforme seus próprios termos representava uma forma de resistência, já que fazendo isso eles pensavam ditar os termos de sua própria sociabilidade. [...] Uma instituição pode ser considerada uma organização que, mesmo quando formada para um propósito externo, goza de relativas fixidez e autonomia, assim como a capacidade de se reproduzir e sustentar a si própria.⁵⁹

Durante a década de 1960 surgiram diversos coletivos classificados por Chris Gilbert como “institucionais”. Um deles é o Fluxus, movimento internacional de artistas, músicos e poetas que promoveu concertos, eventos, festivais, ações, performances e publicações a partir de 1962. Uma declaração feita em 1965 pelo artista lituano George Maciunas, principal articulador desse *antimovimento*, evidencia suas pretensões em romper com os valores tradicionais da arte:

Para estabelecer seu estatuto não profissional na sociedade, o artista deve demonstrar seu caráter dispensável e inclusivo, ele deve demonstrar a autossuficiência do público, ele deve demonstrar que tudo pode ser arte e que qualquer um pode fazer arte.⁶⁰

Apesar do experimentalismo e da multiplicidade de práticas artísticas que reuniu, o Fluxus é considerado por Gilbert como institucional na medida em que seu próprio modo de organização possibilitava sua atuação. A criação de eventos e formas específicas de comercialização e circulação de trabalhos, como a Fluxshop, fundada por Maciunas em 1965, ou a Galerie Légitime, criada no chapéu de Robert Filliou no mesmo ano, apresentava-se como um meio de estabelecer um tipo de legitimidade autônoma que, em vez de ser conferida pelo exterior, era construída internamente. Além disso, a utilização da palavra Fluxus em eventos e produções mimetizava a tendência de marcas das corporações.

Os cartões desenhados por Maciunas em 1966, com tipografia especial para cada um dos artistas que participava do Fluxus, evidenciam um dos principais paradoxos do grupo, como apontam os autores de *Art since 1900*. Apesar de idealizado

⁵⁹ GILBERT, 2007, p. 78.

⁶⁰ *Apud* FOSTER et al, 2011, p. 496.

como um projeto coletivo, que almejava o anonimato “a fim de dissolver o culto da subjetividade artística”, seus integrantes consistiam em “uma rede frouxamente tecida de figuras extremamente autônomas e independentes”⁶¹ sobre a qual Maciunas procurava manter um significativo grau de controle.

Outro exemplo do caráter institucional dos coletivos do período é o grupo Art & Language, organizado, como aponta Gilbert, de forma a garantir sua autonomia em relação à cultura corrente. O grupo inicial era formado por Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell e David Bainbridge, professores e alunos de universidades inglesas que lutavam para transformar o ensino da arte e o discurso hegemônico do modernismo norte-americano. A investigação do Art & Language, considerado um dos pioneiros da arte conceitual baseada na linguagem, esteve voltada para a natureza da arte e formas alternativas para sua comunicação. Seu objetivo não era criar objetos, mas examinar as condições de produção e compartilhamento da arte.

Um de seus mais importantes projetos foi a publicação da revista *Art & Language*, principal veículo das ideias do grupo. O primeiro número, publicado em 1969 com o subtítulo “a revista da arte conceitual”, recebeu a contribuição dos artistas norte-americanos Sol Lewitt, Dan Graham e Lawrence Weiner. No segundo número, publicado em 1972, a revista já contava com dez editores, entre eles Joseph Kosuth, Ian Burn, Mel Ramsden e Charles Harrison. Nesse mesmo ano, por ocasião de um convite para participar da Documenta 5, em Kassel, o grupo adotou pela primeira vez o formato de arquivo para articular e exibir seu trabalho. A instalação apresentada, *Index 01*, é considerada por Harrison a primeira obra do Art & Language a envolver *necessariamente* o trabalho em grupo. A obra consistia na compilação de textos publicados nas revistas *Art & Language* e *Analytical Art*, além de outros escritos de seus membros, inéditos ou não, exibidos e organizados no formato de fichas armazenadas dentro de gaveteiros de metal similares ao mobiliário de escritório. Nas paredes, cartazes analisavam a relação entre esses textos, que podiam ser considerados compatíveis, incompatíveis ou pertencentes a espaços lógicos ou éticos diferentes. A partir da seleção, da catalogação e da confrontação desses escritos, o trabalho mapeava o mundo conversacional do próprio grupo em um sistema fechado que poderia ser visto como uma amostra da própria organização do pensamento.

Desenvolver projetos artísticos em conjunto, no entanto, não significava, como alertou Harrison, que aqueles envolvidos tivessem alcançado uma forma ideal e

⁶¹ *Apud* FOSTER et al, 2011, p. 500.

consensual de trabalhar em grupo, e nem que alguém realizasse o trabalho em nome do outro:

No trabalho do Art & Language, indivíduos olharam para a parede, tiveram ideias, conduziram discussões e escreveram textos. Outros indivíduos, ou os mesmos, falaram com curadores, organizaram equipamentos, leram textos, cortaram e colaram pedaços de papel e assim por diante.⁶²

No caso específico de *Index 01*, por exemplo, Harrison reconhece que a iniciativa para a realização do trabalho foi de Michael Baldwin, que contou com o auxílio de Philip Pilkington e David Rushton para o desenvolvimento da lógica de indexação. Para Harrison, essa divisão desigual de tarefas não tornava o trabalho menos coletivo. No entanto, produzir em conjunto não poderia ser simplesmente exibir produções individuais sob o nome do grupo, nem arregimentar nomes variados para atender os interesses de um único autor. “O que era necessário era uma forma complexa, com potencial de organização suficiente para dramatizar a natureza social do pensamento e tornar marginal ou irrelevante as convenções mais mistificantes da individualidade do pensamento”.⁶³ Dentro desses princípios, a trajetória do Art & Language foi marcada por discussões e por um processo intenso de crítica interna. Entre 1968 e 1982, o grupo chegou a contar com cinquenta participantes da Inglaterra, Estados Unidos e Austrália. Se as disputas costumam passar despercebidas dentro da aparente uniformidade de muitos coletivos, no Art & Language o “conflito era a norma da conversa”, conforme descreveu o músico e artista visual estadunidense Mayo Thompson, que participou de suas atividades durante os anos 1970.

Já grupos como Art Workers Coalition ou Women Artists in Revolution, ambos atuantes em Nova York a partir do final da década de 1960, reuniram-se não em torno de projetos artísticos em comum, mas de uma agenda política de oposição. Os artistas e críticos envolvidos na Art Workers Coalition, como Carl Andre, Robert Morris, Lucy Lippard e Mel Bochner, mantinham sua atuação individual enquanto se reuniam em grupo para reivindicar modificações nas relações entre instituições do sistema da arte, artistas e público, além de procurar inserir questões políticas na agenda dos museus. Fundado em 1969, o grupo se organizou após Takis retirar um trabalho de sua autoria de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, uma vez que a instituição estava exibindo a obra contra sua vontade. O episódio acabou levando um conjunto de artistas a se organizar para lutar por seus direitos. No ano seguinte, a Art Workers

⁶² HARRISSON, Charles. *Essays on Art and Language*. Cambridge: The MIT Press, 2001, p. 65.

⁶³ HARRISON, 2001, p. 68.

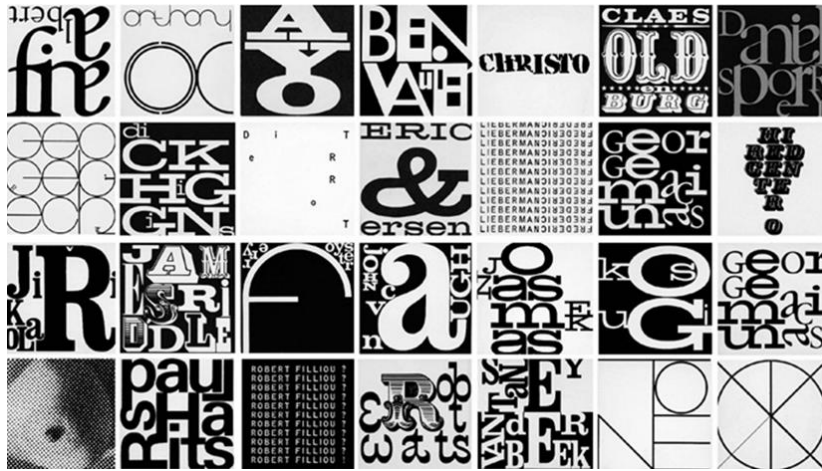
Coalition publicou uma lista com suas demandas, entre elas as exigências de que um terço dos cargos de diretoria de museus fossem reservados para artistas, que o acesso a essas instituições fosse gratuito e que seus acervos e programação incluíssem artistas locais, negros, mulheres e porto-riquenhos. Entre 1969 e 1971, o grupo distribuiu cartazes e organizou greves e protestos em prol de um sistema artístico mais igualitário e aberto às questões sociais. Formado a partir da Art Workers Coalition, o Woman Artists in Revolution operou de forma similar para defender de maneira pioneira os direitos das mulheres no campo da arte.

Nessa mesma época, no Reino Unido, um coletivo ativista formado apenas por mulheres explorou a fotografia como meio de transformação social em uma zona de operários e imigrantes na periferia de Londres, onde viviam muitas de suas integrantes. Suas imagens, atribuídas não a nomes individuais, mas ao Coletivo Hackney Flashers, foram utilizadas em veículos de esquerda e em exposições que eram vistas pelas integrantes do grupo como instrumentos de educação e agitação.⁶⁴ Em 1975, por exemplo, o coletivo produziu a exposição *Women and Work*, na qual foram apresentadas mais de cem fotografias que abordavam aspectos habitualmente invisíveis da vida das mulheres. A mostra foi exibida no Ayuntamiento de Hackney, um centro comunitário local, e depois levada para outras instituições ligadas a debates e eventos feministas ou sindicalistas. Em seu projeto seguinte, *Who's Holding the Baby*, o grupo investigou o impacto da falta de creches e serviços de educação infantil na vida das mulheres dessa região. A exposição, que combinava fotografias, imagens apropriadas, caricaturas, textos e estatísticas, foi apresentada em 1978 no Centrepise, em Dalston. Depois de passar por bibliotecas e centros comunitários ingleses, foi exibida, em 1979, na Galeria Hayward.

Em depoimento datado de 1979, Liz Heron, uma das integrantes do grupo, destaca a oposição que esse tipo de organização colocava em relação aos moldes de produção da fotografia tradicional:

Os coletivos decolam quando pessoas com algum objetivo político ou social em comum buscam espaço para trabalhar juntas. De fato, os coletivos teatrais e cinematográficos, assim como os de edição de revistas e livros, são hoje fenômenos culturais conhecidos. Mas todos esses terrenos supõem, em todo caso, iniciativas de mais de uma pessoa, e o coletivo é a democratização do que habitualmente se considera uma estrutura hierárquica. Não é assim em fotografia – os fotógrafos trabalham sozinhos, em geral, e esse é um fator que contribui para a ideologia dominante dos fotógrafos profissionais e políticos. O fotógrafo solitário que espreita o instante decisivo mostra

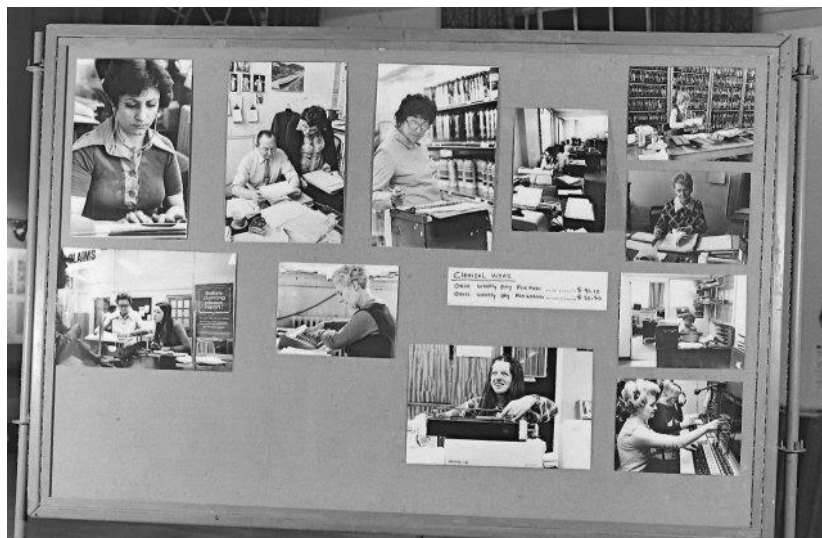
⁶⁴ HERON, Liz. Colectivo Hackney Flashers: quién se ocupa de la cámara? In: MARZO, Jorge Luis (Ed.). *Fotografía y Activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.



1. George Maciunas, *Fluxus Name Labels*, c. 1966.



2. Art & Language, *Index 02 (III)*, 1972. Vista da instalação.



3. Hackney Flashers, *Woman at Work*, 1975. Detalhe da instalação.

as coisas que ninguém vê e que logo reconhecemos como familiar: o humanista. Seja como artista ou como fotógrafo independente, o fotógrafo costuma trabalhar só e ver a si mesmo nas margens da produção midiática.⁶⁵

Durante a década de 1980, a arte política ganhou força novamente em resposta à escalada de governos conservadores nos Estados Unidos e no Reino Unido. Frente ao retorno da pintura e à euforia do mercado da arte, alguns artistas, muitas vezes reunidos em grupos e associações, decidiram se posicionar de maneira mais ou menos direta em relação a questões como as intervenções militares na América Central, a intolerância religiosa, a discriminação das mulheres, negros e gays e a ineficiência pública diante da epidemia da AIDS. “Com a subida dos governos de Ronald Reagan e Margaret Thatcher, a esquerda ficou na defensiva. Os anos 80 são frequentemente lembrados por um mercado de arte superaquecido, mas a década foi na verdade uma era de ouro para os grupos de artistas”,⁶⁶ como apontam Stimson e Sholette.

Diante do triunfo do modelo capitalista neoliberal após o colapso do bloco socialista, desenharam-se novas relações entre economia, Estado e sociedade que resultaram, de maneira geral, em uma deterioração do setor público. Uma parcela da população, no entanto, procurou reagir a essa crise da esfera social. Em meados dos anos 90, uma quantidade significativa de práticas artísticas voltadas para o ativismo evidenciou a urgência em lidar com essas questões. Muitos artistas se organizaram em coletivos para criticar e propor alternativas ao sistema vigente, priorizando a ação em detrimento da representação. Utilizando táticas de mídia para discutir questões como as de gênero, de minorias e o próprio neoliberalismo, temas pulsantes do período, os coletivos dos anos 1980 e 1990 trouxeram novas estratégias para aproximação entre arte e vida. Mobilizando a participação e a colaboração em projetos e ações de viés social, esses grupos atuaram em comunidades marginais e espaços públicos, procurando constituir seus trabalhos a partir da participação de pessoas de fora do campo da arte.

O Guerrilla Girls, atuante em Nova York desde 1985, é um dos grupos mais conhecidos do período. O início de suas atividades teve como estopim a exposição *An International Survey of Painting and Sculpture*, apresentada em 1984 no Museu de Arte Moderna de Nova York como um panorama dos mais significativos artistas do mundo que operavam com essas duas linguagens na época. Para Kynaston McShine, curador

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶ MOORE, Alan. Artists Collectives: focus on New York, 1975 – 2000. In: STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. 203.

de pintura e escultura do museu, a mostra constituía um sinal de esperança ao representar a iniciativa da instituição em abraçar, além dos artistas históricos, a arte de seu tempo.⁶⁷ Segundo as Guerrilla Girls, McShine chegou a afirmar publicamente que os artistas que não estavam na exposição deveriam repensar suas carreiras.⁶⁸ No entanto, a mostra, que contava com 165 artistas de dezessete países, apresentava apenas treze mulheres.

Após realizar um protesto de poucos efeitos em frente ao museu, um grupo de artistas mulheres decidiu usar técnicas mais contemporâneas para denunciar o sexismo, o racismo e a corrupção presentes no mundo da arte, da cultura de massas e da política. Desde então, estima-se que mais de 100 artistas tenham passado anonimamente pelo grupo, protegidas e ao mesmo tempo fortalecidas pelas máscaras de gorila que decidiram adotar. “Você ficaria surpreso com o que sai da sua boca quando você usa uma máscara”,⁶⁹ comentou uma de suas integrantes em uma entrevista. As Guerrilla Girls podem ser qualquer pessoa, podem estar em qualquer lugar. Atuando nas ruas e até mesmo dentro das próprias instituições que criticam, sua estratégia consiste em combinar fatos, estatísticas e humor em peças gráficas de forte apelo visual.

Outro coletivo característico do período é o Group Material que, entre 1979 e 1996, promoveu intervenções e exposições para discutir assuntos como consumo, política cultural e a epidemia da AIDS. Seus membros iniciais eram artistas recém-saídos da universidade, alguns deles ex-alunos de Joseph Kosuth, que se organizaram para desenvolver uma arte de compromissos sociais em um espaço alugado no East Village. Em um folheto datado de 1982, o grupo comenta o início de sua trajetória:

O Group Material começou com 12 jovens artistas que queriam desenvolver um grupo independente a fim de organizar, exibir e promover uma arte de mudança social. [...] Nosso sonho era conseguir um espaço que pudéssemos controlar e operar da forma que quiséssemos. [...] Sabíamos que, para que nosso projeto pudesse ser levado a sério por um público mais amplo, esse local precisava parecer uma galeria organizada, ‘real’. Sem esse espaço legitimador, nosso trabalho provavelmente não seria considerado arte.⁷⁰

⁶⁷ BRENSON, Michael. A Living Artists Show at the Modern Museum. *The New York Times*, New York, 21 Apr. 1984 (online). O endereço completo e a data de acesso das referências digitais encontram-se listados nas referências deste trabalho.

⁶⁸ O fato foi relatado durante palestra no simpósio *The Feminist Future*, promovido pelo próprio MoMA em janeiro de 2007. Palestra disponível em: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/16/162>>.

⁶⁹ BOLLEN, Christopher. Guerrilla Girls. *Interview Magazine*, New York, 23 Mar. 2012 (online).

⁷⁰ GROUP MATERIAL. *Caution! Alternative Space!* (trechos do folheto), 1982. Disponível em: <<http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-related-groups.php>>.

O grande número de integrantes e a manutenção da sede, no entanto, acabaram tornando a estrutura inicial do Group Material impraticável. Nos anos seguintes, após a saída de maioria de seus membros, o grupo começou a atuar de maneira mais ativa em espaços públicos e veículos de comunicação.

Externamente, o primeiro ano de atividades públicas do Group Material foi um sucesso encorajador. Internamente, no entanto, os problemas cresciam. A manutenção e a operação do espaço estavam escravizando o coletivo. [...] As pessoas faliram, ficaram frustradas e muito cansadas. As pessoas desistiram. [...] O erro era óbvio. Assim como os espaços alternativos que inicialmente criticávamos, aqui estávamos nós, sentados na Rua 13, esperando que todos fossem até a galeria ver as exposições em vez de levar a iniciativa de mobilização para áreas públicas. Tínhamos que deixar de ser um espaço para ser novamente um grupo.⁷¹

A formação inicial do Group Material contava com treze artistas. No segundo ano de existência, foi reduzida a Julie Ault, Tim Rollins e Mundy McLaughlin e, a partir de então, variou entre três e quatro membros, entre os quais Felix Gonzalez-Torres, Karen Rampsacher, Thomas Eggerer e Jochen Klein. Apesar dessa estrutura oscilante, o coletivo precisou passar por um certo nível de formalização, uma vez que muitos de seus projetos contavam com financiamento público. Além de exposições com os mais diferentes tipos de objetos e documentos, o grupo desenvolveu projetos com a participação de membros das comunidades nas quais atuavam, promoveu debates e veiculou suas ideias em pôsteres, *outdoors*, anúncios em jornais e até mesmo sacolas de compras. Suas atividades se encerraram em 1996, com a morte de Torres.

Durante os anos 1990, observou-se também o surgimento de coletivos na Europa, forma de agrupamento de artistas e profissionais de áreas afins até então mais comum nos Estados Unidos. Para Claire Bishop, essa mudança deve ser entendida sob o viés da queda do comunismo e da série de reformas liberais que a seguiram, quando um certo espírito de esquerda migrou para o Ocidente.⁷² Grupos e projetos como Superflex (Dinamarca, 1993) e Park Fiction (Alemanha, 1995) propuseram uma arte voltada para a sociabilidade ou, mais precisamente, para as relações sociais que se dão a partir de determinado local. A atuação desses coletivos é marcada pela indeterminação, pela flexibilidade, pelas conexões entre diferentes agentes e pela inacessibilidade ao público de parte dos elementos do trabalho desenvolvido, que só

⁷¹ GROUP MATERIAL, 1982.

⁷² BISHOP, 2012.

pode ser acessado parcialmente por meio de exposições, palestras e escritos. Dentro dessa lógica, o processo ganha cada vez mais importância, enquanto a produção de objetos e sua visibilidade são colocadas de lado. Bishop alerta, no entanto, para um descompasso entre artistas e audiências em relação a esse tipo de trabalho, no qual muitos elementos da produção artística se tornam invisíveis para o espectador. A autora também salienta a conexão dessas mudanças no campo da arte com o sistema de trabalho flexível do mundo contemporâneo, o qual se apresenta, cada vez mais, como uma sucessão de projetos cujo sucesso é quantificado justamente por sua capacidade de gerar novos projetos.

Na mesma época, em um contexto de abertura política, de crise econômica e de mudanças provocadas pela globalização, coletivos e iniciativas autônomas de artistas multiplicaram-se também no cenário da América Latina. Por meio da colaboração com seus pares, esses artistas procuraram construir formas para viabilizar seus trabalhos e resistir a interesses de mercado, assim como tensionar o circuito artístico tradicional em um período no qual grandes museus e exposições temporárias ampliaram sua importância no campo da arte. Se na Europa as organizações de artistas dos anos 1990 fizeram frente ao crescimento dos movimentos conservadores, na América Latina elas estiveram ligadas, como aponta Cláudia Paim, a um “desejo de sobreviver em ambientes onde há ausência de incentivos materiais aos artistas” e à vontade de “não ter seus projetos vinculados a instituições conservadoras que buscam neles interferir”.⁷³ Esses agrupamentos também foram favorecidos pelas novas ferramentas de comunicação e pela multiplicação dos cursos de arte, que acabaram se tornando espaços de convivência.

O aumento do número de artistas atuantes no país também é apontado por Felipe Scovino como um fator importante para a multiplicação de coletivos que marcou o cenário artístico brasileiro a partir dos anos 2000.⁷⁴ Se por um lado se observa um considerável incremento nos cursos de graduação e pós-graduação na área, além de uma valorização do trabalho criativo pela sociedade em geral, por outro, o mercado comercial e institucional, mesmo tendo passado por um crescimento significativo nos últimos anos, ainda é incapaz de absorver a maior parte desses novos produtores. Ao mesmo tempo, com a ruptura da separação entre gêneros artísticos e a necessidade de mobilizar materiais e técnicas conforme o escopo de cada trabalho, a produção de obras

⁷³ PAIM, Cláudia Teixeira. *Coletivos e Iniciativas Coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, p. 72.

⁷⁴ SCOVINO, Felipe. Do que se Trata um Coletivo? In: _____; REZENDE, Renato. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, p. 17.

de arte passou a exigir diferentes tipos de conhecimento. Tal fenômeno favorece a atuação em grupos, especialmente aqueles que reúnem integrantes com diferentes áreas de competência.

Para Fernanda Albuquerque, que mapeou, entre 1995 e 2005, o surgimento de mais de sessenta grupos de artistas no Brasil, a multiplicação de iniciativas coletivas no período reflete o desejo de jovens artistas em criar um novo contexto para a arte contemporânea produzida no País. Diante da falta de espaço para a produção experimental decorrente da mercantilização do sistema artístico nacional, coube a esses grupos instituir, por meio da colaboração, modos de produção e compartilhamento próprios: “o que parece estar em jogo é a invenção de estratégias que lhes permitam desenvolver e fazer circular produções em sintonia com seus interesses, pesquisas, inquietações, dinâmicas de trabalho e concepções sobre a produção artística”.⁷⁵

Diante de um panorama cheio de ambiguidades, a produção desses coletivos nem sempre é reconhecida e, muitas vezes, seus integrantes preferem desenvolvê-la fora do circuito oficial. “Os coletivos estão situados em um tempo no qual pensar alternativas para a criação, reflexão, debate, comércio e exposição das práticas artísticas tornou-se fundamental e angustiante”, como coloca Scovino. A curta duração de suas trajetórias, que dificilmente ultrapassa uma década, pode ser causada por diferentes fatores, como o esgotamento e o desgaste do trabalho compartilhado, que demanda mais organização e negociação, a necessidade de maiores investimentos em uma poética pessoal e a dificuldade de sustentar por muito tempo uma produção autônoma. Ou ainda, como aponta Paim, pela própria lógica de urgência e mobilidade que pauta esse tipo de agrupamento:

Muitos coletivos e iniciativas coletivas e os espaços por eles criados são transitórios: são compostos e pouco depois se decompõem para, logo adiante, seus membros se agruparem em outra formação. Eles obedecem à lógica da mobilidade, da contingência de sua época e de suas sociedades. Se há na maior parte dos coletivos estudados o traço de vida breve é por eles não seguirem nenhum regulamento externo, e sim suas próprias urgências.⁷⁶

Scovino identifica alguns antecedentes importantes para as práticas coletivas dentro da história da arte brasileira a partir do modernismo, sendo o primeiro deles o

⁷⁵ ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Troca, Soma de Esforços, Atitude Crítica e Proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006, p. 93.

⁷⁶ PAIM, 2009, p. 29.

grupo dos cinco, formado por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Além de apoiar e defender a produção individual uns dos outros, esses artistas trabalharam em conjunto para promover, por meio da organização de publicações e eventos, uma renovação estética em um meio ainda fortemente marcado por ideias acadêmicas e nacionalistas.⁷⁷

Ao longo da segunda metade do século XX, diferentes artistas se reuniram em torno de grupos como o Frente, o Ruptura, o Neoconcreto e o Rex para abrir espaço em meio a um ambiente artístico conservador, um sistema de produção e circulação de obras precário e, a partir de 1964, um contexto político de repressão. Seus integrantes desenvolveram sua produção individualmente, mas somaram esforços para afirmar novas concepções e linguagens de arte por meio da organização de exposições, eventos e publicações.

A busca por formas de atuação artística que não se limitassem à produção de objetos para o circuito de galerias e museus levou à organização, no final dos anos 1970, de grupos que realizaram ações no espaço da cidade e utilizaram linguagens artísticas alternativas como a fotografia, o Xerox e a arte postal. Para o artista Mário Ramiro, a aparição no período de grupos de intervenção urbana e *grafitti* nas grandes cidades brasileiras representa “uma retomada de espaços públicos e recuperação da cidadania durante uma fase crucial de transição política que trouxe o fim da ditadura militar em meados dos anos 1980”.⁷⁸

O 3NÓS3 é um exemplo dos agrupamentos do período, que se diferenciam dos grupos de artistas mencionados anteriormente pela ênfase na produção coletiva. Formado por Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França, o grupo promoveu interferências clandestinas na cidade de São Paulo entre 1979 e 1982, contando muitas vezes com o auxílio de outros artistas para realizar suas complexas ações. Suas *interversões* procuravam inverter a percepção da paisagem urbana, utilizando os meios de comunicação como forma de registrar e divulgar trabalhos que duravam, por vezes, apenas uma madrugada. Após uma exposição conjunta na estação de metrô São Bento,

⁷⁷ No início dos anos 1930, junto com Lasar Segall e outros artistas, seus membros participariam também da Sociedade Pró-Arte Moderna, que promoveu exposições, reuniões e festas como *O Carnaval na Cidade SPAM*. Em 1933, a *I Exposição de Arte Moderna* organizada pela sociedade misturou obras de artistas brasileiros com expoentes da vanguarda internacional como Pablo Picasso, Fernand Léger e Constantin Brancusi. No mesmo período, outra organização de artistas paulistas, o Clube dos Artistas Modernos, liderado por Flávio de Carvalho, atuou de maneira similar na cidade, privilegiando manifestações de viés crítico e político. A criação simultânea dessas duas organizações indica o poder de mobilização que as associações de artistas tinham na época e sua capacidade de interferir em um circuito artístico pouco desenvolvido, formado por instituições tradicionais.

⁷⁸ RAMIRO, Mario. Between Form and Force: connecting architetic, telematic and thermal spaces. *Leonardo*, Oakland, vol. 31, n. 4, 1998, p. 247.

os três estudantes de artes plásticas começaram a se reunir para trocar informações e discutir sobre arte. A posse do General João Figueiredo foi o disparador para o planejamento de sua primeira ação conjunta, que aconteceria na Praça Marechal Deodoro, em frente à casa de França: “tivemos a ideia de fazer alguma coisa na estátua do Marechal no dia da posse do Figueiredo, interferir com tintas, com jornais, qualquer coisa assim. Passamos a noite conversando e não fizemos interferência nenhuma”.⁷⁹ A ideia, no entanto, acabou sendo estendida a outros monumentos da cidade e, na madrugada do dia 27 de abril de 1979, conforme seus registros, o trio ensacou 68 estátuas naquela que foi a primeira intervenção do grupo conhecido posteriormente como 3NÓS3. Na manhã do dia seguinte, cada membro ficou responsável por ligar para três jornais para “denunciar” o ocorrido ou pedir explicações.

A partir do ano seguinte, o grupo começou a explorar grandes quantidades de filmes coloridos de polietileno em intervenções realizadas em pontos estratégicos de São Paulo. O primeiro desses projetos, *Interversão VI*, executado em julho de 1980, instalou cem metros de plástico vermelho no encontro da Avenida Paulista com a Rua da Consolação. A complexidade da ação exigiu meses de pesquisas e estudos técnicos, além do feito de encontrar um fornecedor disposto a oferecer o material necessário gratuitamente – no caso, a indústria Plastic Five. A execução do trabalho, filmada pela Rede Globo, envolveu a participação de integrantes dos grupos Viajou Sem Passaporte e Gextu, colegas da universidade e taxistas. Na manhã seguinte, agentes de trânsito já trataram de remover o material.⁸⁰

O 3NÓS3 dissolveu-se em 1982, ano em que Rafael França recebeu uma bolsa para estudar em Chicago, com a exposição *3NÓS3 Acabou*, no SESC Pompeia. Durante o período no qual o grupo esteve ativo, seus membros mantiveram suas pesquisas individuais, que também exploraram linguagens alternativas como o vídeo e o Xerox.

Aproximadamente na mesma época, o Nervo Óptico, formado por artistas como Vera Chaves Barcellos, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Carlos Asp, Mara Alvares e Telmo Lanes, procurou interferir de maneira propositiva no circuito artístico de Porto Alegre para abrir espaço para a arte contemporânea e novas linguagens. O grupo começou a tomar forma com os encontros realizadas em 1976 por artistas como Ana Alegria, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Elton Manganelli e Vera Chaves

⁷⁹ Hudinilson Jr. em depoimento a Aracéli Nicheli. NICHELI, Aracéli. *O que está dentro fica / o que está fora se expande: 3NÓS3 – coletivo de arte no Brasil*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2010, p. 104.

⁸⁰ NICHELI, 2010.

Barcellos, que se reuniam para discutir o cenário artístico do Rio Grande do Sul. As reuniões levaram à elaboração de um manifesto criticando as políticas culturais do Estado, acompanhado de uma exposição de dois dias realizada no MARGS, na qual foram apresentadas propostas artísticas que fugiam às categorias tradicionais de pintura, escultura e gravura. O documento foi assinado por Asp, Pasquetti, Dariano, Barcellos, Lanes, Alvares, Jesus Escobar e Romanita Disconzi, artistas que, após o evento continuaram a se reunir no ateliê de Dariano. Conforme resumiu Barcellos, “essas reuniões tinham quase sempre um forte teor criativo, onde se fotografava muito, documentando ações e atitudes improvisadas, caracterizadas muitas vezes pelo humor e jogos inventivos”.⁸¹

No ano seguinte, após a saída de Disconzi e Escobar, esse mesmo grupo publicou durante treze meses pequenos cartazes em tamanho 32 x 22 cm, nos quais obras inéditas de seus integrantes e também artistas convidados eram veiculadas. A publicação se chamou *Nervo Óptico*, termo que acabou sendo adotado pela crítica e pela imprensa para se referir aos artistas envolvidos no projeto, e era distribuída gratuitamente para universidades, museus, galerias, artistas e críticos no Brasil e no exterior. Cada edição era assinada por um único artista, exceto as de número 1 e 8, que apresentavam imagens e textos provenientes de exposições coletivas, a de número 10, que trazia uma encenação fotográfica com todos os membros do grupo, e a de número 12, que apresentava um trabalho conjunto de Dariano e Lanes.

A publicação *Nervo Óptico*, dessa forma, pode ser vista como uma proposta coletiva na qual se veiculavam trabalhos individuais: “trabalhar em coletivo, no nosso caso, não era exatamente realizar o trabalho junto, era um modo de operação e desenvolvimento de ideias”,⁸² como explicou Dariano. Mesmo adotando processos de colaboração, era importante para os artistas afirmar seu trabalho individual, conforme aponta Carvalho a partir de entrevistas realizadas na época e também depoimentos posteriores dos artistas envolvidos no grupo:

A afirmação do caráter individual poderia ser vinculada, em um primeiro momento, à tentativa dos artistas em não se enquadrarem no rótulo estabelecido pela imprensa, reduzindo suas pesquisas ao que era mostrado em conjunto, considerando que todos eles, uns mais outros menos, já vinham de trajetórias particulares anteriores e procuravam mantê-las.⁸³

⁸¹ BARCELLOS, Vera Chaves. O Nervo Óptico. In: CARVALHO, Ana Albani (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 19.

⁸² Clóvis Dariano em entrevista concedida em Porto Alegre em 12 nov. 2013.

⁸³ CARVALHO, Ana Maria Albani. *Nervo Óptico: 1977 – 1978: uma descrição e alguns comentários*. In: CARVALHO, 2004, p. 41.



4. Hudinilson Jr. na ação *Ensacamento*, 1979.



5. Telmo Lanes e Clovis Dariano, *Nervo Óptico n. 12*, 1978.

Em seu estudo sobre coletivos brasileiros, Scovino destaca ainda a importância das revistas organizadas por artistas e críticos durante o período, como a *Malasartes*, que entre 1975 e 1976 lançou três números, e *A Parte do Fogo*, com uma única edição datada de 1980. Apesar de sua curta duração, as duas publicações foram significativas para o debate artístico da época, oferecendo uma forma alternativa de veicular ideias e projetos. O editorial de *A Parte do Fogo*, assinado por Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga e Waltercio Caldas, evidenciava um desejo compartilhado de intervir no processo cultural brasileiro:

Conquistar um espaço para a produção de arte contemporânea que não seja apenas um território a mais na topografia do saber instituído. Este lugar não existe. Portanto, ninguém procure metáforas de ocupação para este trabalho. Conquistá-lo é produzi-lo como prática política específica que se corporifica nas linguagens do trabalho artístico.⁸⁴

A proposta da publicação era oferecer um espaço no qual diferentes tipos de práticas artísticas pudessem agir, inclusive em dissonância, como destacavam os autores no trecho final do texto: “O trabalho permanente de abertura no campo cultural é o de descobrir as regiões interditas do conflito, do desacordo, pondo a nu contradições que resistem ao desejo de homogeneizar o que, por natureza, trabalha uma heterogeneidade específica, *A Parte do Fogo*”.⁸⁵

No caso dos coletivos brasileiros ou latino-americanos, destaca-se, de maneira especial, um viés social e político. Entre as características recorrentes identificadas por Cláudia Paim em ações coletivas observadas na América Latina contemporânea, estão um fazer compartilhado e não hierarquizado, composto de múltiplas falas, e um viés emancipatório, uma vez que buscam construir espaços de abertura em relação às práticas, ideias e instituições estabelecidas. Formados apenas por artistas ou em colaboração com pessoas de outras áreas, esses grupos, em geral, operam a partir de contextos específicos, incorporando muitas vezes um caráter ativista.

Para Felipe Scovino,

situados em uma zona de invenção (e muitas vezes sobreposição de lugares), práticas e funções para os artistas, os coletivos delimitam um espaço, muitas vezes de autogestão ou independência em relação ao mercado, onde a criação estética

⁸⁴ MEIRELES, Cildo et al. *A Parte do Fogo*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 197.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 201.

alia-se a uma prática política, seja ela configurada como via comercial alternativa ao mercado, manifestação ideológica ou prática experimental que dificilmente encontraria lugar no circuito das artes brasileiras.⁸⁶

Em meio ao cenário brasileiro, cabe destacar, devido à procedência dos grupos que são foco deste estudo, a intensa movimentação de coletivos atuantes em São Paulo. A partir do final da década de 1990, observa-se na cidade a formação e a atuação de um número considerável de grupos, acompanhando muitos dos anseios e questões observadas entre a produção jovem em outros países, especialmente no caso da América Latina. Um dos coletivos mais antigos que ainda se encontra em atuação é o BijaRi, que desde 1997 se dedica a projetos que dialogam com a realidade urbana de São Paulo em diferentes mídias e linguagens. Em seu *site*, o grupo se apresenta como um centro de criação em artes, arquitetura e design que atua na intersecção entre a arte, o ativismo e a cidade. Ao longo de quase vinte anos de produção, o BijaRi precisou transformar suas dinâmicas para conseguir dar continuidade a seu projeto coletivo, como relatou em entrevista Rodrigo Araujo, um de seus membros:

Já vi nascer e morrer dezenas de grupos desse tipo. Para funcionar é preciso um trabalho radical com o ego. Após dez anos, partimos para a terapia em grupo para discutir questões de autoria, divisão de tarefas, grana. No começo a gente achava que tudo tinha que ser coletivo. Depois percebemos que é importante reforçar o lado individual. Sem pesquisa própria, você não contribui com o coletivo; ele te engole.⁸⁷

O grupo desenvolve também trabalhos comerciais, como cenários para shows, como forma de viabilizar seus projetos próprios. Sua produção no campo da arte é marcada por um tom de humor e agitação. Isso é visível, por exemplo, em uma ação de 2002 na qual duas galinhas foram soltas ao mesmo tempo na cidade de São Paulo, uma no Shopping Iguatemi e a outra no largo da Batata.

A produção de alguns desses coletivos paulistas foi recentemente reunida na exposição Zona de Poesia Árida, realizada no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) em 2015. Com curadoria de Daniel Lima e Tulio Tavares, a mostra apresentou uma coleção de trabalhos de grupos atuantes em São Paulo entre 2000 e 2014. Entre performances, intervenções, fotografias e gravuras, a exposição registrou a amplitude do trabalho desenvolvido nos últimos dez anos pelos grupos A Revolução Não Será Televisada, BijaRi, Catadores de Histórias, Cia Cachorra, COBAIA, Contrafilé, EIA,

⁸⁶ SCOVINO, 2010, p. 17.

⁸⁷ HANA, Lia. A obra é a marca. *Revista Trip*, São Paulo, 15 maio 2012 (online).

Dragão da Gravura, Elefante, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro, Mico, Nova Pasta, Ocupeacidade e Política do Impossível.

Com diferentes formatos e trajetórias, essa constelação de coletivos aponta para um desejo de transformar a experiência urbana a partir do trabalho em conjunto:

Partimos da hipótese de que existiu algo em comum entre os coletivos que se utilizam do espaço público como terreno de ação. Projetos artísticos que indagam sobre as relações entre arte, política e questões da vida nessa cidade que produz um espaço estrategicamente excludente. Esses projetos operam em um campo minado, onde talvez não seja possível entrar sem arriscar-se. Por isso a procura por movimentos populares, ir para a cidade, para as ocupações, para lugares abandonados, lugares que ninguém vê. Sabíamos que novos símbolos poderiam ser produzidos, mesmo que perdessem a categoria de "arte".⁸⁸

O título da exposição lembra um projeto desenvolvido pelo coletivo Cia. Cachorra na região do Parque da Luz, no centro de São Paulo. A aridez do ambiente deu origem à frase, que, em fevereiro de 2006, foi levada em uma placa por Fabiana Prado, uma das integrantes do coletivo, para a frente da ocupação Prestes Maia. Esses grupos participaram de uma série de projetos e ações em conjunto, entre eles as atividades artísticas que procuraram gerar uma mobilização em torno do prédio ameaçado de desocupação.⁸⁹ Em uma mobilização contra o despejo de seus moradores, o BijaRi e outros doze coletivos paulistanos – A Revolução Não Será Televisada, Catadores de História, Cia. Cachorra, C.O.B.A.I.A., Contrafilé, Espaço Coringa, Elefante, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta, Ação Havana, TRancaRUa e EIA – desenvolveram diferentes atividades no local. Tais iniciativas corroboram o forte aspecto político identificado por Claudia Paim e outros pesquisadores nos coletivos que atuam na América Latina e no Brasil. As ações artísticas no prédio ameaçado de desapropriação, no entanto, dividiram a opinião dos moradores, evidenciando seu desejo de tomar parte no processo. "Que resultado concreto trouxeram para a população? Foram coisas que vieram formatadas de fora para dentro. Se eu quero te ajudar, primeiro preciso te conhecer para saber o que tu queres", criticou a costureira Vanda Araújo, reclamando da falta de protagonismo dos moradores nesse tipo de ação. "De certa forma, não achei ruim quando acabaram os eventos, porque virou uma viagem

⁸⁸ TAVARES, Tulio. Zona de Poesia Árida – Museu de Arte do Rio. *Notícias da Fundação Roberto Marinho*, Rio de Janeiro, 6 fev. 2015 (online).

⁸⁹ Sobre tais atividades, ver MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação de mestrado em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. A mesma ocupação foi tema do primeiro trabalho da Cia de Foto, *911*, realizado em 2009.

deles. O que eu queria era uma feira onde as pessoas daqui pudessem vender seus produtos”. Já outro morador, Frederico Ming, reconheceu o potencial da atuação desses grupos para gerar discussões: “A junção entre cultura e política ampliou audiência para uma escala bem maior, abriu a discussão aos cidadãos, expondo os abusos institucionais, freando de certa maneira o desrespeito aos direitos humanos que era feito de forma nua e crua”.⁹⁰

Diferentemente dos grupos de artistas modernos, que se reuniam em torno de um projeto radical e utópico de transformação, os coletivos formados no início dos anos 2000 dirigem suas ações para intervenções pontuais no presente. Sua produção costuma ser multimídia e muitas vezes extrapola a atuação nas instituições artísticas tradicionais em busca de um impacto mais direto na realidade na qual estão inseridos. Frequentemente, suas práticas recorrem a formas imateriais de produção artística que têm como foco as trocas interpessoais. Nas práticas participativas e sociais que se institucionalizaram a partir da virada do milênio, as pessoas são muitas vezes o meio e o material central. Como observa Claire Bishop, trata-se de um fenômeno global, com especial impulso em países com financiamento público para a arte, o que reflete um desejo de modificar as relações tradicionais entre artista, obra, espectador. Bishop associa esse retorno ao social ao momento de conturbação política e social dos anos 1990, marcado pelo fim do comunismo e pela queda do muro de Berlim. Junto com vanguardas históricas e neovanguardas, essas práticas, para a autora, marcam o apogeu e o colapso da visão coletivista da sociedade: “trianguladas, essas três datas formam uma narrativa de triunfo, última resistência heroica e colapso de uma visão coletivista da sociedade”.⁹¹ Na seção a seguir, procuro esboçar alguns motivos que possam explicar a multiplicação de grupos e iniciativas coletivas no cenário contemporâneo recente. A ideia é analisar essas práticas de forma crítica, problematizando o protagonismo que assumiram recentemente no campo da arte, assim como os questionamentos que colocam aos modos de produção artística já estabelecidos.

⁹⁰ In: CAMPOS, Cleiton. A Vida na (Des)Ocupação: o fim da ocupação do edifício Prestes Maia. *Rolling Stone*, São Paulo, ed. 09, jun. 2007 (online).

⁹¹ BISHOP, 2012, p. 3.

1.3 Trabalhar em conjunto, hoje: autoria compartilhada e o cenário artístico contemporâneo

Um dos desdobramentos da crítica da ideia moderna de autor e do regime de valorização baseado na individualidade do artista é a retomada da produção coletiva observada nas últimas décadas, como apontam muitos autores.⁹² “Nos últimos anos, nota-se uma urgência em lidar com a questão dos processos coletivos de criação, constelações de grupos e práticas colaborativas, de forma a diferenciá-las e examiná-las sob as lentes da investigação social, cultural ou política”,⁹³ como propõe a curadora alemã Katharina Schlieben. Exposições como *Collective Creativity* (Fridericianum, Kassel, 2005), *Art in the Social Space* (MASS MoCA, North Adams, 2004) e *Get Rid of Yourself* (Halle 14, Leipzig; ACC Gallery, Weimar, 2003); assim como os eventos *Taking the Matter into Common Hands* (IASPIS, Estocolmo, 2005) e *Collaboratives Practices Part 1* e *Part 2* (Kunstverein, Munique, 2004; Shedhalle, Zurique, 2005), evidenciam o interesse corrente do sistema artístico internacional em apresentar e discutir práticas de autoria compartilhada e processos coletivos de criação.

Projetos que envolvem colaboração têm tido uma presença considerável na arte a partir da última década do século XX, seja no formato de grupos de artistas, associações, redes, parcerias temporárias, coalizões ou de equipes. A partir dos anos 1990, colaborações de diferentes tipos e durações se multiplicaram pelo cenário artístico nacional e internacional, combinando artistas, curadores, profissionais de outras áreas e público. Em geral, como aponta Maria Lind,⁹⁴ esses agrupamentos constituem respostas a relações específicas de espaço e de tempo, sempre correndo o risco de serem incorporadas pelos próprios sistemas aos quais reagem.

Nos últimos anos, os coletivos se tornaram atores regulares no mundo da arte em diferentes níveis. O coletivo como uma ideia de arte se tornou *mainstream*. Muitos dos artistas que trabalharam com grupos e coletivos mais antigos construíram carreiras solo exitosas, utilizando muitas vezes as lições e as formas de trabalho que aprenderam nos grupos dos quais fizeram parte.⁹⁵

⁹² Ver, por exemplo, O'NEILL, Paul. Beyond Group Practice. In: *Manifesta Journal*, Wien, n.8, 2009/2010; LIND, Maria; BILLING, Johanna; NILSON, Lars. *Taking the Matter into Common Hands*. London: Black Dog, 2007; STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Ed.). *Collectivism after Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

⁹³ SCHLIEBEN, Katharina. The Crux of Polyphonic Language, or the Thing as Gathering. In: *Manifesta Journal*, Wien, n.8, 2009/2010, p. 17.

⁹⁴ LIND, 2007.

⁹⁵ MOORE, 2007, p. 215.

A exposição *Collective Creativity*, por exemplo, defendia o aspecto coletivo de qualquer tipo de trabalho criativo e demandava maior visibilidade para as práticas de grupos. O projeto apresentava o trabalho coletivo como “o resultado de formas alternativas de sociabilidade – mesmo quando seus objetivos falham em ter qualquer efeito duradouro para além do subsistema social que é o mundo da arte”.⁹⁶ Organizada pelo coletivo curatorial What, How and for Whom (WHW), de Zagreb, a mostra e sua subsequente publicação combinam a documentação de movimentos de vanguarda como Dadá, Surrealismo e Fluxus com um panorama variado de atividades coletivas recentes na Europa, na América Latina e nos Estados Unidos. Dessa forma, acabava reunindo, sob uma única etiqueta, práticas tão variadas como as de Gilbert & George, IRWIN e Group Material.

Em meio ao entusiasmo de curadores, galeristas e artistas em relação a essa onda de coletivos e projetos colaborativos, destoia o olhar rigoroso apresentado por Hal Foster em *Chat Rooms*, resenha de 2004 na qual analisa o lançamento dos livros *Pós-Produção* e *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud, e de uma seleção de entrevistas de Hans Ulbrich Obrist. Foster oferece um olhar crítico em relação à suposta ênfase na discursividade e na sociabilidade das novas práticas – uma vez que a arte envolve essas duas esferas ao menos desde o Renascimento, como coloca o autor – e também às novas formas de colaboração entre artistas:

Os coletivos de arte do passado recente, como aqueles formados em torno da AIDS e do ativismo, eram projetos políticos; hoje simplesmente se reunir parece ser suficiente. [...] Talvez não estejamos muito longe de uma versão do mundo artístico para as “flash mobs” – “pessoas encontrando pessoas”, nas palavras de Tiravanija, como um fim em si mesmo.⁹⁷

O crítico destaca, ainda, os riscos de uma arte desmaterializada, com foco apenas em processos, que muitas vezes acaba deixando seu espectador sem elementos suficientes para que possa apreendê-la. A ilegibilidade de parte dessas práticas cobraria seu preço: “Por vezes, a morte do autor não significa ‘o nascimento do leitor’, como especulou Roland Barthes, mas a confusão do espectador”.⁹⁸ Foster acredita que, para afirmar uma posição coletivamente relevante, a arte precisa aliar o estético, o cognitivo e o crítico em soluções que não percam de vista o espectador tradicional. Talvez a ausência de formas na sociedade seja “uma condição a ser

⁹⁶ O’NEILL, 2009/2010, p. 40.

⁹⁷ FOSTER, Hal. *Chat Rooms*. In: BISHOP, Claire (Org.). *Participation: documents of contemporary art*. London: Whitechapel Gallery, 2006, p. 194

⁹⁸ *Ibid.*, p. 194.

contestada em vez de celebrada na arte – uma condição que precisa ser transformada em forma para fins de reflexão e resistência".⁹⁹ Mesmo apresentando uma visão bastante cética das práticas relacionais e colaborativas, Foster parece chegar a uma explicação coerente para sua proeminência nas últimas décadas: "Talvez a discursividade e a sociabilidade se destaquem no campo da arte hoje por estarem escassas nos outros lugares".¹⁰⁰

Em uma de suas frases frequentemente citadas, Hans Ulbrich Obrist, um dos curadores mais comentados dos últimos anos (que curou a maioria de seus projetos em parcerias sobre as quais pouco se fala, como lembra Lind), indaga: "colaboração é a resposta, mas qual é a pergunta?".¹⁰¹ Se o coletivismo do início do século XX expressa a modernidade, como colocam Stimson e Sholette,¹⁰² o florescimento de práticas coletivas nas últimas décadas, com diferentes posições em relação à produção artística e ao circuito no qual ela costuma circular, é fruto de que desejos e necessidades? Sem dúvida, colaboração e participação são assuntos da hora, como aponta Claire Bishop logo na introdução de *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*: "junto com 'utopia' e 'revolução', coletividade e colaboração foram alguns dos temas mais persistentes de práticas artísticas e expositivas de ponta na última década".¹⁰³ Nessas iniciativas, como coloca Bishop, referências à coletividade, à revolução e à comunidade são vistas como uma tomada de posição crítica em relação à ordem neoliberal. O individualismo é visto com suspeita, ainda que continue sendo o pilar do mercado da arte.

De duplas ou casais a redes que envolvem centenas ou milhares de pessoas, esses coletivos se diferenciam tanto das equipes a serviço de um artista quanto dos grupos e sociedades de artistas que favorecem a produção individual de seus membros. Mesmo que com competências diferentes, seus participantes se encontram em uma mesma posição e agem, produzem ou assinam criações em conjunto. Tais grupos atuam em um cenário marcado tanto pela perda da utopia modernista quanto pela complexificação do sistema da arte. Reunindo-se, somam forças para construir novas possibilidades de criação, desenvolver estratégias de afirmação e conquistar espaço no circuito em meio a um mercado cada vez mais acelerado e profissionalizado.

⁹⁹ FOSTER, 2006, p. 194.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰¹ Apud Lind, 2007, p. 41.

¹⁰² STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. 5.

¹⁰³ BISHOP, 2012, p. 12.

Alguns coletivos acabam por conquistar espaço em meio ao circuito artístico não exatamente devido àquilo que propõem ou como produzem, mas pela maneira como se anunciam, jogando muitas vezes com mistério, suspense, humor e táticas de mídia. Em outras situações, o anonimato dos integrantes de um coletivo é um dos fatores que lhes garante um grau maior de ousadia, crítica e combatividade, como no caso das Guerrilla Girls. Em alguns casos, especialmente no de produções que circulam com maior evidência no circuito artístico oficial, a soma dos integrantes de um grupo acaba constituindo uma personalidade artística de maior impacto que seus membros teriam se fossem considerados individualmente. Uma *supercolaboração* que, se de início pretende desconstruir a noção de autoria e romper com as barreiras do individualismo, por vezes corre o risco, como aponta Lind, de criar um sujeito *superartístico* fechado em si mesmo.¹⁰⁴ Apesar da maioria dos coletivos não enfatizar nem ocultar o nome individual de seus membros, sua persona coletiva acaba assumindo a função de autor, dando legitimidade e estabelecendo nexos entre o conjunto de obras que assina. Sobre essa tendência ao ensimesmamento, é interessante lembrar uma declaração do curador inglês Pau O'Neill, que destaca que “o que cada grupo tem em comum é que os indivíduos que o compõem preferem trabalhar um com o outro em vez de trabalhar com os outros”.¹⁰⁵

Muitas vezes, essas propostas não vêm de um único artista, mas de um grupo propositor que trabalha para ativar determinado contexto, dentro ou fora das instituições artísticas tradicionais. A associação entre diferentes artistas é frequentemente uma fórmula adotada para colocar em prática projetos ambiciosos e ousados que, de outra forma, dificilmente aconteceriam. Essas práticas apresentam diferentes modos de relação, indo desde uma proposta pensada e planejada por um único artista, que conta com a colaboração de outras pessoas para que ela aconteça – a exemplo de trabalhos como *Quando a Fé Move Montanhas*, de Francis Alÿs (2002) – até situações compartilhadas desde o início. Nessas situações, como aponta Grant Kester, o processo envolve uma “troca indeterminada de autoria coletiva, entre múltiplos interlocutores”. O autor destaca a importância da perda de intencionalidade nessas práticas dialógicas, permitindo que o artista se abra “aos efeitos do local, do contexto e do Outro colaborador”.¹⁰⁶

O coletivo Raqs Media, atuante em Nova Deli desde 1992, defende que o trabalho coletivo muda o modo como se encara o processo criativo. Formado por

¹⁰⁴ LIND, Maria. Why Mediate Art?. *Mousse Magazine*, Milan, Apr. 23, 2011, p. 107.

¹⁰⁵ O'NEILL, 2007, p. 40.

¹⁰⁶ KESTER, 2011, p. 144.

Jeebesh Bagchi, Monica Narula e Shuddhabrata Sengupta, o grupo atua em diferentes áreas, contando muitas vezes com a colaboração de profissionais como arquitetos, dramaturgos e programadores.

Uma obra (ou exposição) não é mais a concretização material de uma forma típica ideal concebida na mente de qualquer pessoa do coletivo. Em vez disso, o trabalho começa a ocorrer quando a ideia da qual ele germina encontra seus desafios interlocutórios e respostas.¹⁰⁷

Dessa forma, seria possível compreender a história de cada trabalho do grupo a partir desse diálogo, dessa troca de ideias e mensagens. Para o Raqs Media, a figura do artista solitário seria apenas um lapso na longa história das práticas compartilhadas e formas dialógicas de pensamento, reflexo de uma alienação generalizada do homem moderno e contemporâneo em relação a seu ambiente social.

A multiplicação de práticas coletivas no campo da arte aponta tanto para uma transformação nos modos de produzir e socializar a arte quanto para um desejo contemporâneo de criar novos espaços para trocas, procurando reestabelecer laços sociais. As transformações econômicas das últimas décadas são vistas pelo historiador Richard Sennet como um fator que dificulta o estabelecimento de relações de cooperação, uma vez que enfatizam o trabalho temporário e a fragmentação. Como resultado, é cada vez mais difícil desenvolver relações de confiança e apoio com as pessoas que encontramos em nosso cotidiano. Esse cenário de fragmentação e competição se acentua ainda mais com o crescimento das desigualdades sociais que marcam os governos neoliberais, dificultando a empatia e a colaboração. Ao mesmo tempo, o ambiente de hipercomunicação das redes digitais, apesar de aparentemente constituir-se como um espaço democrático que poderia favorecer as trocas e a colaboração, acaba sendo com maior frequência o palco de monólogos do que de diálogos. *Sites* de relacionamento social como o Facebook, por exemplo, que em 2013 contava com meio bilhão de usuários,¹⁰⁸ acabam transformando relações de amizade em um objeto de comércio e espetacularização.

Normalmente associamos a palavra “inclusão” com cooperação. As redes sociais desafiam essa suposição. Elas podem excluir em vez de incluir; uma maneira pela qual isso pode ocorrer é por meio da aritmética de possuir centenas de “amigos”, uma aritmética que privilegia a exposição, particularmente a

¹⁰⁷ RAQS MEDIA COLLECTIVE. Positions. *Manifesta Journal*, Wien, n.8, 2009/2010.

¹⁰⁸ SENNET, Richard. *Together: the rituals, pleasures and politics of cooperation*. London: Penguin Books, 2013, p. 144.

exposição competitiva. “Consumir” se torna uma palavra para assistir os outros ao vivo. As desigualdades de classe operantes dão forma a esse tipo de observação.¹⁰⁹

Na medida em que o contato pessoal é substituído pelo Facebook, a amizade começa a ser comercializada de uma forma específica. Ao mesmo tempo, “enquanto o número de amigos *online* aumenta, gradualmente apenas alguns se destacarão e os outros se tornarão observadores passivos”.¹¹⁰ Em um contexto marcado por relações desiguais de visibilidade, na maioria das vezes a maior parte dos usuários acaba atuando como consumidores de uma minoria produtora de conteúdo. Ou ainda, como observou Boris Groys, a cultura auto exibicionista de redes sociais como o Facebook, o Twitter e o YouTube pode acabar gerando um *espetáculo sem espectadores*.¹¹¹ Ao fracassar como arena de discussões de interesse público, esse espaço corre o risco de servir apenas como cenário para a projeção de questões privadas. “Em um mundo onde todos podem transmitir seu ponto de vista a todo planeta, somos confrontados não com um empoderamento de massa, mas com um fluxo sem fim de egoísmo banal. Longe de se opor ao espetáculo, a participação se mesclou a ele completamente”.¹¹²

Por outro lado, os efeitos da globalização e da sociedade de informação têm suscitado uma série de reações. Em um movimento de contrafluxo, diferentes iniciativas procuram formas alternativas de organização e resgate da sociabilidade. As práticas colaborativas que marcam o campo das artes no início do século XXI poderiam ser vistas, dessa forma, como um momento de resgate dessa relação com o outro. A desconstrução do estatuto moderno do artista abriu caminho para uma produção artística elaborada em um contexto de intersubjetividade, seja a partir do encontro com pares artísticos, com profissionais de outras áreas ou com aqueles que entram em contato com a obra. Nesse tipo de processo, como visto nos exemplos comentados ao longo do capítulo, o artista não se dissolve, mas se abre para outros modos de interação.

Despidos da utopia do homem universal que marcou os grupos de artistas do início do século XX, os coletivos se desenvolvem atualmente a partir de identidades que perderam sua estabilidade, incorporando a heterogeneidade como potência para a arte. Na sociedade contemporânea, o racionalismo, a objetividade e a linearidade do pensamento moderno são substituídos por um ambiente de fragmentação e

¹⁰⁹ SENNET, 2013, p. 147.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 145.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹¹² BISHOP, Claire. Participation and Spectacle: where are we now? In: THOMPSON, Nato (Ed.). *Living as Form: socially engaged art from 1991-2011*. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 41.

multiplicidade. Em vez da reunião de um grupo relativamente homogêneo sob um discurso hegemônico, como acontecia no caso dos grupos de vanguarda, essas estruturas tendem a privilegiar agora uma linguagem polifônica e a manutenção das diferenças, mesmo com os conflitos que elas trazem para o cotidiano.

Nova York, 22 de maio de 1922

Caro Stieglitz,

Apenas algumas palavras, que nem gostaria de escrever. Você sabe o que penso da fotografia. Queria que ela levasse as pessoas a desprezar a pintura, ao menos até que alguém tornasse a fotografia insuportável. E é a isso que chegamos.

Marcel Duchamp

2. FOTOGRAFIA DE AUTOR, FOTOGRAFIA COMPARTILHADA

O capítulo anterior concentrou-se na emergência das práticas artísticas coletivas e nos tensionamentos que elas provocaram em relação à ideia moderna de autoria. Como a presente pesquisa tem por foco a produção de coletivos contemporâneos que trabalham com fotografia, faz-se necessário analisar, também, o processo de construção do sentido de autoria no campo da fotografia. Ainda que cruzamentos e choques entre essas duas áreas – arte e fotografia – tenham ocorrido desde a apresentação oficial da nova técnica de produção de imagens, em 1839, a história da fotografia se desenvolveu, por um grande período de tempo, paralelamente à história da arte oficial. Entender a constituição da figura do autor no campo da fotografia e os movimentos que procuraram valorizar ora a subjetividade do fotógrafo, ora as características técnicas da imagem fotográfica, apresenta-se como uma forma de contextualizar questões colocadas pelos coletivos que trabalham com fotografia na contemporaneidade, especialmente a problematização que sua produção coloca em relação às ideias de autoria e de autonomia afirmadas pela fotografia moderna.

No início da segunda seção deste capítulo, procuro resgatar aquilo que o crítico norte-americano A. D. Coleman identificou como uma *tradição diretiva* em fotografia. Tal ideia é central para o desenvolvimento da presente pesquisa, uma vez que permite um entendimento de fotografia para além do momento da tomada da imagem, possibilitando, dessa forma, que sua criação seja pensada e compartilhada por duas ou mais pessoas. A seguir, a partir da análise da produção de duplas como Marcel Duchamp e Man Ray, Bernd e Hilla Becher, Gilbert & George e Adam Broomberg & Oliver Chanarin, procuro destacar diferentes concepções e processos que permitem que o trabalho com fotografia seja uma tarefa compartilhada. Seja por meio da fotografia encenada, da fotomontagem, da manipulação de imagens ou da fotografia direta, a atuação desses duos destaca a dimensão projetual do trabalho do fotógrafo,

evidenciando uma expansão da criação de imagens para além do corte espaço-temporal produzido pelo aparelho. Por fim, são apresentados obras e projetos de três coletivos que trabalham, a partir dos anos 1990, com fotografia, expandindo esse processo de colaboração para um número maior de pessoas. Trata-se de uma pequena amostra de como a imagem fotográfica é abordada por alguns desses grupos, reunidos a fim de situar os coletivos estudados no terceiro, quarto e quinto capítulos desta tese em um contexto mais amplo. Esses três grupos, assim como os coletivos escolhidos como eixo deste estudo, são frutos da reunião de fotógrafos oriundos do campo do fotojornalismo. Apresentam, no entanto, formas diferentes de trabalhar em conjunto, sem necessariamente compartilhar o crédito de todas as suas obras.

2.1 Entre o automatismo do aparelho e a subjetividade do fotógrafo: a construção do sentido de autoria no campo da fotografia

Em *Como Fazer Versos*, o poeta russo Vladimir Maiakovski, em vez de ditar ou elencar as regras necessárias para se fazer poesia, lista tudo que é preciso para se chegar ao poema, incluindo o papel e a caneta. Gostaria de iniciar este capítulo com essa imagem para lembrar uma das primeiras coisas necessárias para fazer uma fotografia: uma máquina fotográfica.¹¹³ A imagem fotográfica já é resultado, de certa forma, de uma colaboração, uma interação entre aparelho, objeto e operador. É o resultado de uma cooperação livre entre fotógrafo e modelo mediada por uma máquina cada vez mais simples e automatizada, como descreveu Susan Sontag em *Sobre Fotografia*.¹¹⁴ A condição de imagem gerada por um aparelho mecânico distinguiu radicalmente a fotografia das outras imagens criadas pelo homem, inscrevendo-a no universo automático das máquinas.

Mesmo existindo, desde o princípio, esforços para que a fotografia fosse compreendida dentro do campo da arte, o fato de sua produção depender dos mecanismos da máquina fotográfica e de uma série de fenômenos químicos e ópticos fez com que a imagem fotográfica fosse vista como o resultado de um processo de reprodução automática da realidade. Ao oferecer uma maneira de representar fielmente o mundo visível, sem a interferência da mão do artista, o surgimento da fotografia na metade do século XIX abalou os rumos da arte e redefiniu as relações entre obra e autor, contestando o sujeito criador em pleno ápice da sensibilidade romântica. A nova

¹¹³ Ou, em sua versão mais rudimentar, uma câmera estenopeica ou *pinhole*, que sintetiza o princípio óptico da câmera obscura.

¹¹⁴ SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001.

técnica desencadeou, assim, uma revisão do papel do próprio artista, até então o especialista em criação de imagens, que se distinguia dos homens comuns por seus talentos e habilidades.

A questão de valores de autoria constitui um assunto delicado dentro da história da fotografia. Especialmente em seus primórdios, o caráter técnico da imagem fotográfica, no começo de uma modernidade dividida entre o homem e a máquina, levantou grandes suspeitas em relação aos méritos artísticos da nova invenção. Ao longo de seus primeiros cem anos de existência, a fé no valor referencial da fotografia impôs uma série de obstáculos para que a imagem fotográfica alcançasse o estatuto de arte e o fotógrafo, de artista. Na visão que desconsiderava os diferentes níveis de mediações entre as coisas e suas imagens, as fotografias seriam transparentes, imagens “sem autor, sem matéria, sem estética: puros vetores de informação, ou puras categorias metafísicas”.¹¹⁵ A imagem fotográfica, sob esse ponto de vista, se limitaria a apenas designar as coisas.

Longas batalhas foram travadas pelos fotógrafos oitocentistas para que eles pudessem ser reconhecidos como autores, e o primeiro passo dessa luta passava necessariamente pelo reconhecimento da fotografia como arte. As primeiras tentativas nesse sentido procuraram relativizar o automatismo do processo de produção da imagem fotográfica para valorizar o talento e a sensibilidade do fotógrafo a partir do cânone das Belas-Artes. “Na tentativa de ver a imagem técnica reconhecida como arte e de ter acesso à proteção legal, os fotógrafos do século XIX procuraram negar não só a mediação do aparato, mas também uma das características principais da fotografia: a apropriação do real de maneira não estilizada”,¹¹⁶ como aponta Annateresa Fabris. Desde esse início, a criação de grupos ou associações foi uma forma de organização frequentemente adotada para galgar legitimidade frente a práticas mais tradicionais. Durante o século XIX e início do século XX, fotógrafos com aspirações artísticas e diferentes concepções de arte reuniram-se em sociedades para promover eventos, trocar ideias e conhecimentos técnicos e defender publicamente sua produção.

A influência do modelo pictórico já é visível nos primeiros ensaios fotográficos dos quais temos notícia, como algumas composições fotografadas por Hippolyte Bayard, Louis Daguerre e William Fox Talbot, reconhecidos como os principais inventores da fotografia. Foram os gêneros tradicionais da pintura, como o retrato, a

¹¹⁵ ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009, p. 276.

¹¹⁶ FABRIS, Annateresa. *Da Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia*. ARS, São Paulo, 2003, vol.1, n.1, p. 63.

paisagem e a natureza-morta, que orientaram a produção dos primeiros fotógrafos, muitas vezes pessoas com experiência prévia em técnicas artísticas consolidadas.

Em meados do século XIX, a adoção do termo *fotografia* para designar os diferentes procedimentos técnicos de criação de imagens por meio de processos fotoquímicos demonstrou a importância comercial e institucional que o meio havia adquirido após uma série de desenvolvimentos.¹¹⁷ No entanto, sabia-se que, para conquistar o estatuto de arte, a imagem fotográfica precisaria migrar dos círculos científicos para o circuito artístico. Apesar de já aparecer em exposições, a fotografia ainda costumava ser exibida fora dos pavilhões principais das grandes mostras, que até então eram reservados para pinturas, gravuras e esculturas.

Um dos principais desafios da primeira geração de fotógrafos artistas foi diferenciar-se da fotografia comercial. Gustave Le Gray, por exemplo, autor de sofisticadas imagens marítimas, apresentava-se como fotógrafo-pintor. Uma declaração sua de 1852, no entanto, indica que a arte ainda era um horizonte a ser conquistado: “Faço votos que a fotografia, em vez de cair no domínio da indústria, do comércio, caia no da arte. Aí é seu único e verdadeiro lugar, e é por esse caminho que sempre farei tudo para que ela progrida”.¹¹⁸ Aproximadamente na mesma época, Antoine Samuel Adam-Solomon assinava suas fotografias com a frase “composta e fotografada pelo escultor Adam-Solomon”,¹¹⁹ de modo a destacar tanto seu conhecimento artístico quanto seu papel ativo na criação das imagens.

Ainda nesse período, os temas e o formato da pintura também estavam presentes nas habilidosas fotomontagens de Oscar Gustave Rejlander. Sua mais conhecida obra, *Os Dois Caminhos da Vida*, é um *tableau vivant* do tamanho de uma pintura de cavalete composto por trinta negativos diferentes. O virtuoso processo de fotomontagem foi utilizado para construir uma imagem alegórica que segue os assuntos e as fórmulas de composição da pintura acadêmica da época – prática já contestada, no entanto, pelo meio artístico que começava a se modernizar. Apesar das críticas que recebeu devido à artificialidade da cena e ao mesmo tempo a seu excesso de realismo, especialmente em relação às figuras nuas no primeiro plano da imagem, a opinião pública considerou a obra, que chegou a ser adquirida pela Rainha Vitória, como o ponto mais elevado da fotografia artística da época. Para defender sua produção, Rejlander redigiu o texto *On Photographic Composition*, lido perante a Sociedade de Fotografia

¹¹⁷ FRIZOT, Michel. “Fotografia”: um destino cultural. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

¹¹⁸ ROUILLÉ, 2009, p. 239.

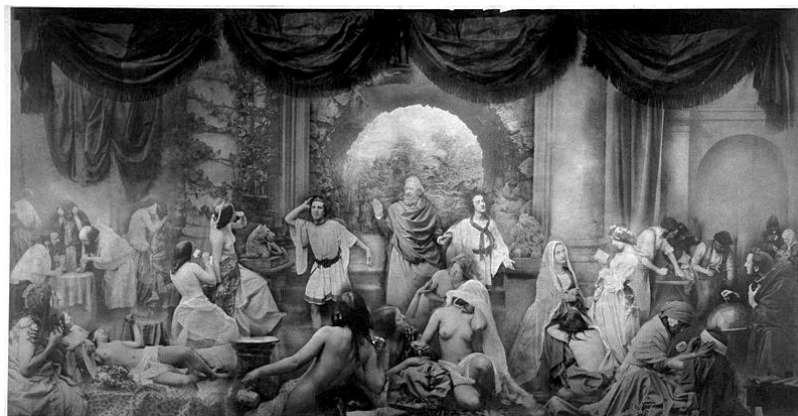
¹¹⁹ FABRIS, Annateresa. A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas. In: _____. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 181.



6. Louis Daguerre, *O Ateliê do Artista*, 1837, daguerreótipo.



7. Gustave Le Gray, *Efeito Solar nas Nuvens – Oceano*, 1856. Cópia de albumina a partir de negativo de colódio sobre vidro, col. Victoria and Albert Museum, Londres.



8. Oscar Gustav Rejlander, *Os Dois Caminhos da Vida*, 1857. Fotomontagem, 40.6 x 76.2 cm. The Royal Photographic Society Collection, National Media Museum, Bradford.

em 6 de abril de 1858 e publicado em seguida no *The Liverpool and Manchester Journal*. Nele, o fotógrafo explicava ter adotado o procedimento da fotomontagem para provar que a fotografia podia gerar obras elaboradas e complexas, extrapolando os limites dos temas naturais para trabalhar também com os assuntos mais nobres da pintura.¹²⁰

Entre essas primeiras mobilizações para defender as qualidades artísticas da fotografia e os consequentes direitos autorais de seus criadores está um dos casos citados por Annateresa Fabris no artigo *Da Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais em fotografia*.¹²¹ Em 1857, Félix Tournachon, mais conhecido como Nadar, moveu uma ação judicial para impedir que seu irmão mais novo também usasse o pseudônimo pelo qual ele havia se tornado popular. A tentativa de Nadar de restringir o uso de sua marca pessoal indica a convicção de que o valor de seus retratos não estava apenas em seus atributos técnicos e estéticos, mas também em sua assinatura. Na década seguinte, a popularização dos retratos e o aumento da demanda pelo trabalho dos fotógrafos, que passaram a ser cada vez mais procurados, fizeram com que esses profissionais se tornassem personagens reconhecidos da sociedade moderna. Como destaca Sagne, “a assinatura de um fotógrafo famoso no canto de um pequeno retrato era uma marca de distinção, talvez a única coisa que poderia distingui-lo de um rol de imagens idênticas”.¹²² Disdéri, o próspero inventor dos *cartes de visite*, foi o protótipo do fotógrafo celebridade, enquanto Nadar, melhor relacionado com os círculos artísticos, estampava sua assinatura em um grande letreiro vermelho na fachada de seu estúdio no Boulevard de Capucines, em Paris.

Ao longo da história, diferentes movimentos tentaram afirmar a fotografia como uma forma de arte, tomando como polos delimitadores e opostos a fotografia comercial e a arte legitimada, especialmente a pintura. Na maior parte das vezes, suas estratégias procuraram destacar o trabalho criativo e a subjetividade do fotógrafo, privilegiando a matéria e a forma das imagens em detrimento de seu uso. Tornar a fotografia uma imagem sem função apresentava-se como uma maneira de diferenciá-la da fotografia de uso comercial e vernacular, afirmando seu valor estético.

A aproximação entre fotografia e procedimentos artísticos acentuou-se especialmente a partir de 1880, quando a imagem fotográfica pôde se converter em um produto de massas graças ao lançamento da máquina automática da Kodak. Diferentes

¹²⁰ PAVAN, Margot. Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelita. In: FABRIS, 2008, p. 253.

¹²¹ FABRIS, 2003.

¹²² SAGNE, Jean. All Kinds of Portraits: the photographer's studio. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998, p. 114.

processos de pigmentação controlada se tornaram populares entre fotógrafos com aspirações artísticas que, por meio de técnicas como a goma bicromatada e o bromóleo, destacavam e retocavam artesanalmente suas imagens, tornando-as cada vez mais semelhantes a gravuras e pinturas.

Considerado por Anne Hammond um movimento ao mesmo tempo heterogêneo e convivial,¹²³ o pictorialismo reuniu fotógrafos de países como a Áustria, a França, a Alemanha e a Inglaterra na primeira tentativa mais organizada de afirmar a fotografia como obra de arte e salvá-la da vulgaridade da imagem industrializada. Inicialmente, dois movimentos artísticos contrários, mas ao mesmo tempo complementares, balizaram suas aspirações: o Impressionismo, com seu intuito de captar as impressões provocadas em nossos sentidos pelo mundo em transformação, e o Simbolismo, com seu desejo de expressar significados internos e universais.

The Onion Field, de George Davison, simboliza, para Hammond, o afastamento de uma técnica baseada na “ciência das aparências” em direção à “paisagem de expressão pessoal”.¹²⁴ Dois anos depois, Davison, junto com Alfred Maskell, seria um dos fundadores da Brotherhood of the Linked Ring,¹²⁵ organização que atuou na Inglaterra entre os anos de 1892 e 1909 com o intuito de organizar exposições e promover a fotografia como arte. Seu modelo, mais informal que a Royal Photographic Society, fundada em Londres em 1853, atraiu nomes como Robert Demachy, Constant Puyo, H. P. Robinson, Lyonel Clark e outros fotógrafos amadores. O espírito de camaradagem e cumplicidade entre os membros do grupo pode ser observado tanto nos apelidos pelos quais os integrantes se tratavam no período inicial da organização¹²⁶ quanto na determinação de que os novos membros precisavam ser aprovados unanimemente pelos antigos. Ao mesmo tempo, a presença de fotógrafos com poéticas tão distintas quanto Robinson e Davison indica a coexistência de visões conflitantes entre a irmandade. Enquanto o primeiro defendia o uso de múltiplos negativos para dar forma à imaginação do fotógrafo em imagens de nitidez uniforme, o segundo procurava recriar a experiência da natureza em fotografias difusas ou com foco seletivo.

¹²³ HAMMOND, Anne. Naturalistic Vision and Symbolist Image: the pictorial impulse. In: FRIZOT, 1998.

¹²⁴ *Ibid.*, 1998, p.295.

¹²⁵ A Brotherhood of the Linked Ring teve como modelo o Wiener Kamera-Club, que promoveu, em 1891, a *Primeira Exposição Internacional de Fotografia* em Viena. Alfred Maskell estava entre os expositores e decidiu criar na Inglaterra uma associação similar. Charles Constant Puyo e Robert Demachy foram, ainda, membros fundadores do Photo Club de Paris, organização que também reuniu fotógrafos amadores de influência simbolista interessados no processo de goma bicromatada.

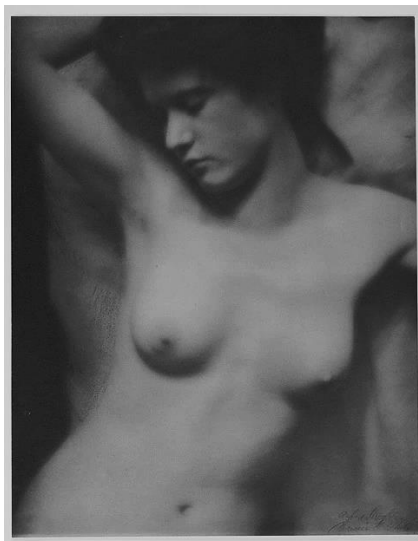
¹²⁶ Demachy, por exemplo, era “o parisiense”, Craig Annan “o seletor” e Holland Day “o psicologista”. Ver HAMMOND, 1998, p. 304.



9. George Davison, *The Onion Field*, 1890. Fotogravura, The Royal Photographic Society Collection, National Media Museum, Bradford.



10. Theodor e Oskar Hofmeister, *Elbstrand im Schnee*, 1897. Cianótipo retocado com carvão e nanquim, 33.5 x 53.8 cm.



11. Clarence H. White e Alfred Stieglitz, *Torso*, 1907. Fotogravura, 34 x 30.5 cm, col. MoMA, Nova York.

Esse tipo de reunião adotado por fotógrafos que exploravam laboriosos processos artesanais para afirmar a fotografia como arte repetiu-se ainda em outros países. Em alguns casos especiais, esses agrupamentos favoreceram também o trabalho colaborativo entre alguns de seus membros. Os irmãos Theodor e Oskar Hofmeister, que participaram tanto da Brotherhood of the Linked Ring quanto da Photo-Secession de Nova York, trabalharam juntos em Hamburgo, Alemanha, para criar, por meio do uso da goma bicromatada, retratos e cenas campestres. Os desafios técnicos impostos por seu processo de trabalho, que chegou a gerar fotografias de até três cores e um metro e meio de altura, exigia um esforço em conjunto para permitir que os resultados desejados fossem alcançados. Oskar era responsável pela exposição e Theodor pela revelação, enquanto as composições eram discutidas por ambos.

Já nos Estados Unidos, o pictorialismo, que inicialmente seguiu o modelo das associações europeias de fotógrafos amadores, logo ganhou um diferencial. A iniciativa de Alfred Stieglitz de organizar, além da publicação da revista *Camera Work*, uma galeria própria possibilitou que o grupo e os artistas de suas relações dispusessem de um espaço para expor e comercializar trabalhos, sem depender dos salões sazonais. Inaugurada em 1905, a Little Galleries of Photo Secession, espaço mais tarde conhecido apenas por 291, foi central para a divulgação e a transformação do trabalho da Photo Secession.

Uma das colaborações surgidas em meio a esse círculo foi *Torso*, de 1907, uma parceria entre Alfred Stieglitz e Clarence H. White. Quatro fotogravuras da série foram publicadas na revista *Camera Work*, dois anos depois, com o seguinte texto:

Alfred Stieglitz e Clarence H. White, após várias discussões acaloradas com pintores sobre a pintura de retrato e a impossibilidade da câmera conseguir determinados resultados, começaram uma série de experimentos para demonstrar a flexibilidade da fotografia direta como um meio para a realização de retratos e assim refutar as alegações desses pintores.¹²⁷

Nos anos seguintes, no entanto, os caminhos de Stieglitz e White tomaram rumos bastante diferentes. Em 1912, Stieglitz devolveu para o ex-parceiro dezenas de negativos e cópias do trabalho em conjunto, exigindo que seu nome não fosse mais mencionado em relação às imagens.

¹²⁷ In: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267805>>.

Na primeira década do século XX, o pictorialismo já havia alcançado reconhecimento como movimento artístico. Os esforços de seus praticantes conseguiram afirmar um modelo fotográfico baseado em processos artesanais, conhecimentos técnicos e um respeito pela tradição da pintura, enfatizando os aspectos expressivos da imagem fotográfica em detrimento da descrição neutra e objetiva da realidade. Sua atuação contestou, de uma só vez, a relação de dependência entre fotografia e natureza e a transformação da imagem fotográfica em um produto industrial. Como resultado, o movimento pictorialista conseguiu conferir à imagem fotográfica um grau de exclusividade e de originalidade atribuído até então apenas às linguagens artísticas tradicionais. Como constata Helouise Costa, “o alto nível de sofisticação da técnica pictorialista tornava a prática fotográfica outra vez inacessível e, além disso, impossibilitava a reprodução das imagens, que ficavam confinadas a uma circulação muito restrita, totalmente elitizada”.¹²⁸

Foi somente no final da primeira década do século XX, especificamente na cena de Nova York, que o movimento pictorialista conseguiu resolver sua principal contradição, o fato de ser uma corrente que procurava enfatizar as qualidades pictóricas da imagem fotográfica e que, no entanto, voltava as costas à pintura de sua época.¹²⁹ Ao entrar em contato com as correntes mais atuais da arte moderna, Alfred Stieglitz e alguns de seus companheiros abandonaram a estética do *flou* e os procedimentos de manipulação artesanal das cópias para explorar os temas urbanos e as qualidades específicas do meio fotográfico. Assim, ao longo dos anos 1910, o grupo da Photo-Secession dividiu-se entre os processos pictóricos de Robert Demachy e Edward Steichen e os “temas e texturas fotográficos”¹³⁰ de Stieglitz. A corrente de Stieglitz marcou o que Peter Bunnell identifica como uma segunda fase do pictorialismo, quando as escolhas de cada passo do processo fotográfico passaram a ser reconhecidas como o trabalho autoral do fotógrafo, e não apenas a interferência manual e os efeitos pictóricos.

A consolidação da nova fotografia de Stieglitz pode ser vista como o início do declínio do pictorialismo nos Estados Unidos. A fotografia *The Steerage*, publicada na *Camera Work* em outubro de 1911, é considerada um dos marcos dessa mudança de rumos. Em um trecho de suas memórias, Stieglitz comenta o processo de produção dessa obra. Sua fala, no entanto, revela que mesmo essas imagens mais precisas e automáticas possuíam, para ele, um caráter subjetivo. Nessa fase final do pictorialismo,

¹²⁸ COSTA, Helouise. Pictorialismo e Imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*. In: FABRIS: 2008, p. 264.

¹²⁹ BUNNELL, Peter. Towards New Photography: renewals of pictorialism. In: FRIZOT, 1998, p. 311.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 316.

a imagem fotográfica era produzida a partir do encontro de um sentimento interno do fotógrafo com a realidade exterior.

No deque superior, olhando sobre o gradil, estava um homem jovem com um chapéu de palha. Ele estava observando os homens, mulheres e crianças no deque inferior [...] a cena toda me fascinava [...] eu vi um conjunto de formas e por trás delas o sentimento que eu tinha sobre a vida [...] eu tinha apenas uma chapa ainda não exposta. Seria possível captar o que eu sentia, o que eu via? Finalmente, disparei o obturador.¹³¹

Outro indício marcante desse redirecionamento para uma imagem assumidamente fotográfica foi a mudança na linha editorial da revista *Camera Work*. Em sua última edição, lançada em junho de 1917, a publicação apresentou apenas fotografias de Paul Strand. Em um texto divulgado nesse mesmo número, o jovem fotógrafo defendeu uma abordagem direta da fotografia bastante diferente dos ideais pictorialistas originalmente associados à revista.

O fotógrafo deve ver claramente as limitações e, ao mesmo tempo, as potenciais qualidades desse meio [...] Isso quer dizer um verdadeiro respeito pela coisa à sua frente, expressada em termos de *chiaroscuro* (a cor e a fotografia não têm nada em comum). [...] A completa realização disso é conquistada sem truques de processamento ou manipulação, por meio de métodos da fotografia direta.¹³²

A visão pictorialista da fotografia como arte também foi contraposta, nos anos 1920, pela Nova Objetividade. Com um paradigma oposto ao do pictorialismo, a Nova Objetividade propôs uma inversão de valores em relação ao aspecto mecânico da fotografia, vendo-o como uma qualidade e não mais como um defeito. Dentro da fotografia, o movimento alemão teve como marco a publicação, em 1928, do livro *O Mundo é Belo*, de Albert Renger-Patzsch. A coletânea de cem fotografias, originalmente intitulada simplesmente *As Coisas*, conferia a mesma atenção a rostos humanos, plantas, animais, pedaços de construções, objetos industriais ou máquinas. As imagens de Renger-Patzsch podem ser vistas como uma resposta ao desenvolvimento industrial e científico do mundo moderno, que demandava um novo modo de percepção da realidade.¹³³

¹³¹ Apud FRIZOT, Michel. Another Kind of Photography: new points of view. In: FRIZOT, 1998, p. 395.

¹³² *Ibid.* p. 392.

¹³³ HAUS, Andreas; FRIZOT, Michel. Figures of Style: new Vision, new photography. In: FRIZOT, 1998.



12. Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907. Fotogravura, 32.2 x 25.8 cm.



13. Paul Strand, *The White Fence*, 1916.



14. Albert Renger-Patzsch, *Glaser*, 1927-1928. Fotografia, 17 x 23 cm.

É importante lembrar que, desde o final do século XIX, diferentes movimentos artísticos procuraram se aproximar da tecnologia em meio a um ambiente de entusiasmo econômico e estético em relação aos progressos do mundo moderno. Acompanhando esse processo, alguns fotógrafos com pretensões artísticas finalmente deixaram de lado o modelo falido da pintura acadêmica para se aproximar da produção de vanguarda. A partir desse momento, o fotógrafo, como aponta André Rouillé, não procurou mais submeter a máquina à sua subjetividade, mas transformar-se em uma máquina de ver.¹³⁴ Em vez de interpretar a realidade, tratava-se de restituir seu encanto e exatidão por meio de imagens de alta nitidez e poder descritivo, promovendo, em última instância, uma glorificação do mundo da máquina, da indústria e da mercadoria que muitas vezes deixava de lado a exploração e as lutas sociais envolvidas no processo de modernização. As visões opostas do pictorialismo e da Nova Objetividade, como aponta Rouillé, confirmam a variabilidade da noção de arte dentro do campo da fotografia, que oscilou por muito tempo entre a pureza e o hibridismo, o artesanal e o industrial, a tradição e a modernidade.

Cerca de vinte anos após a publicação de *O Mundo é Belo*, de Renger-Patzsch, outro movimento alemão recolocaria a subjetividade do fotógrafo no centro das discussões das práticas fotográficas com ambições artísticas. No início da década de 1950, um grupo de artistas encabeçado por Otto Steinert procurou defender uma abordagem criativa da fotografia calcada na autoexpressão. Conhecida como Fotografia Subjetiva, a tendência deu continuidade às experimentações realizadas por Man Ray e Moholy Nagy nos anos 1920, interrompidas com a ascensão do nazismo. Entre suas estratégias estava a ênfase na materialidade da cópia fotográfica, muitas vezes trabalhada a partir do fotograma, considerado por eles como uma “imagem concreta”. A abstração era vista pelo grupo como a expressão de uma necessidade interior e uma forma de distanciar-se da objetividade da fotografia de cunho documental. Como apontou Shelley Rice, o uso do termo *criativo* para descrever esse tipo de fotografia significava “um esforço (‘trabalho’) para preparar a percepção e a mente antes de tirar a fotografia e durante o processo, um desejo de construir o verdadeiro significado das imagens”.¹³⁵

Em 1951 Otto Steinert organizou a *Exposição Internacional de Fotografia Moderna*, em Saarbrücken, cidade onde lecionava na Escola de Artes e Ofícios. Reunindo 725 trabalhos, a mostra procurava destacar o aspecto criativo da imagem fotográfica em oposição aos seus usos funcionais, apresentando “um tipo de fotografia

¹³⁴ ROUILLÉ, 2009.

¹³⁵ RICE, Shelley. Beyond Reality: the subjective vision. In: FRIZOT, 1998, p. 673.

na qual o artista alterou o material básico da realidade exterior por meio de transformações sugeridas a ele por sua visão pessoal do mundo”.¹³⁶ A exposição, que combinava a produção de fotógrafos contemporâneos de diferentes países com obras de Man Ray, Moholy Nagy, Cartier-Bresson e Brassai, reunia imagens que enfatizavam a experimentação e a abstração. No ano seguinte, a mostra foi levada para os Estados Unidos por Beaumont Newhall, evidenciando uma convergência das correntes de fotografia criativa nos Estados Unidos e na Europa. No texto de apresentação da exposição, Steinert explicitava os ideais da Fotografia Subjetiva:

Um novo estilo fotográfico é uma necessidade de nossa época. “Subjektive Fotografie”, eis o lema desta exposição, porque ela assinala como seu caráter essencial a personalidade criativa do fotógrafo (em oposição à fotografia prática de ilustração ou documental). Logo, esta exposição coloca, nos elementos da realidade exterior, as transformações sugeridas pela visão pessoal de mundo do fotógrafo.¹³⁷

O projeto procurava promover a consolidação de uma nova geração de artistas-fotógrafos que privilegiava a experimentação dos meios fotográficos e o reconhecimento da personalidade criativa do fotógrafo, dentro de um movimento mais amplo de revalorização do sujeito após os traumas da guerra. Ao voltar-se para a experimentação técnica e a expressão pessoal, no entanto, a Fotografia Subjetiva acabou, assim como a Nova Objetividade, negligenciando a realidade social e histórica da Alemanha do pós-guerra, deixando essa tarefa para a fotografia de imprensa.

A importância da invenção da noção de *fotografia criativa*, em oposição à ideia de testemunho social da fotorreportagem dos anos 1930 e 1940, é destacada por Jean-François Chevrier, que relaciona seu surgimento ao contexto da Guerra Fria e de uma cultura fotográfica ainda à procura de autonomia. “A situação cultural criada pela Guerra Fria, sobretudo nos Estados Unidos e na Alemanha, havia impulsionado em ambos os países um direcionamento bastante geral dos fotógrafos para valores subjetivos e individualistas”.¹³⁸ Especialmente na Alemanha, a retomada da liberdade de criação dos anos 1920 e 1930, da qual artistas como Moholy Nagy eram símbolo, representava uma forma de se afastar das imagens realistas e didáticas utilizadas pela propaganda

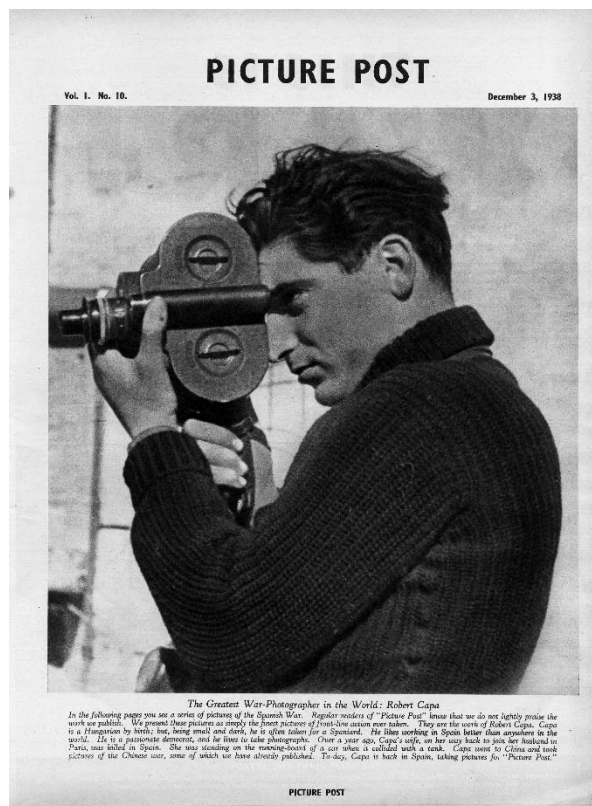
¹³⁶ STEINERT apud RICE, 1998, p. 670.

¹³⁷ STEINERT apud ROUILLÉ, 2009, p. 274.

¹³⁸ CHEVRIER, Jean-François. *La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 110.



15. Otto Steinert, *Call*, 1950. Fotografia, 60 x 46.8 cm.



16. *Picture Post*, Londres, 3 dez. 1938.

nazista. Durante o período, as expressões de vanguarda, especialmente as abstratas, eram vistas como o extremo oposto da estética conservadora das ideologias totalitárias, fossem elas fascistas ou comunistas. “Acreditava-se, queria-se acreditar, em uma moral individual, mais do que em uma política de criação”, como aponta Chevrier.¹³⁹

É interessante notar que essa procura pela afirmação do autor na fotografia esteve presente, no período, não apenas no âmbito da fotografia criativa, mas também em uma prática oposta, a da fotografia de reportagem. A criação da agência Magnum em 1947 reflete essa política de autor. Fundada em Paris pela iniciativa de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David "Chim" Seymour, Maria Eisner e William e Rita Vandivert, a agência afirmou o modelo de herói de reportagem que registra com sua sensibilidade e senso de oportunidade únicos os principais acontecimentos de sua época. Seu formato de cooperativa, em vez de agência que emprega fotógrafos, procurou defender os direitos econômicos e autorais desses profissionais, além de proporcionar a liberdade necessária para que eles desenvolvessem seus trabalhos. Bresson, junto com Brassai e Bill Brandt, já havia desenvolvido uma fórmula própria de documentação subjetiva alguns anos antes. Sua produção oferecia um modelo alternativo de valorização do fotógrafo que aliava precisão e instantaneidade com um olhar próprio, capaz de organizar e dar sentido à realidade de forma singular. Antes mesmo da criação da Magnum, as imagens de Capa também eram consideradas como expressão de um talento único, como atesta a edição de 3 de dezembro de 1938 da revista britânica *Picture Post*. A publicação trazia em sua capa uma fotografia de Robert Capa, acompanhada por uma manchete que o apresentava como “o melhor fotógrafo de guerra do mundo”, indicando o reconhecimento autoral que a figura do fotógrafo-reporter havia alcançado.

André Rouillé identifica, a partir de meados do século XX, uma transição da ideia de fotografia como documento para a ideia de fotografia como expressão, o que ressalta a dimensão autoral do fotógrafo. Essa ênfase na subjetividade e no papel do autor poderia ser vista, como defende Rouillé, como um sintoma da falência da fotografia como documento. Com a ascensão da televisão e de outros tipos de imagens a partir dos anos 1960, o valor informacional da fotografia entrou em um processo de obsolescência.

O real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial. [...] 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). A fotografia impressa não é mais

¹³⁹ CHEVRIER, 2007, p. 110.

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 tipos de crença.¹⁴⁰

Aceleradas ao longo das últimas décadas, essas transformações, ao mesmo tempo em que abalaram os usos da fotografia como registro e evidência do mundo visível, possibilitaram, para Rouillé, a valorização das formas e da escrita fotográfica e, com elas, o “advento do tema, do autor”.¹⁴¹Essa relação entre o declínio da função informacional da fotografia e a afirmação do fotógrafo como autor também é apontada por Michel Poivert, que identifica, a partir dos anos 1970, um maior espaço para imagens de imprensa em museus e galerias. Na mesma época em que a fotografia perdeu a primazia da informação para a televisão, “o museu assumiu o destino das imagens de jornal, mesmo quando seu valor de uso se encontrou diminuído”.¹⁴²

Por outro lado, no mesmo período em que a valorização da fotografia como expressão do fotógrafo ganhou força, os usos da imagem fotográfica pela arte conceitual procuraram se aproximar da estética da fotografia vernácula. Artistas como Ed Ruscha, Dan Graham e John Baldessari propuseram um emprego do meio capaz de desafiar tanto a noção de objeto artístico tradicional quanto os preceitos técnicos e puristas da fotografia modernista. Ao priorizar ideias e processos em detrimento da qualidade material de objetos finalizados, muitos artistas recorreram à fotografia instantânea para registrar ações e intervenções efêmeras ou mesmo criar situações para analisar o próprio funcionamento do meio. Nesse sentido, basta lembrar trabalhos como a série *Perspective Corrections* (1967-1969), de Jan Dibbets, ou *Cause of Death* (1974), de John Hilliard. O uso da fotografia nas práticas artísticas durante os anos 1960 e 1970 é tão característico que alguns autores chegam a falar de “foto-conceitualismo”¹⁴³ e da fotografia como “elemento operatório do pensamento plástico”.¹⁴⁴

¹⁴⁰ ROUILLÉ, 2009, p. 65.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

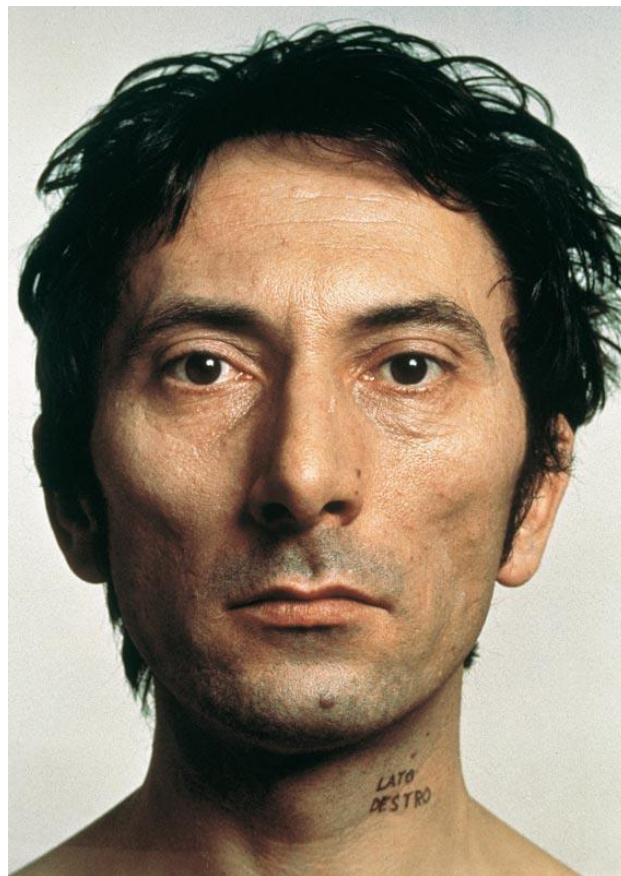
¹⁴² POIVERT, Michel. De l'Image Imprimée à l'Image Exposé: la photographie de reportage et le mythe de l'exposition. In: MOREL, Gaëlle (Ed.). *Photojournalisme et Art Contemporain: les derniers tableaux*. Paris: Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert, 2008, p. 88. Nos Estados Unidos, no entanto, a relação entre a imagem de imprensa e os museus é mais antiga, tendo como marco inicial a exposição organizada por Beaumont Newhall no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1938 para comemorar o centenário da fotografia. A mostra contava com um numeroso grupo de fotografias de imprensa para demonstrar os usos sociais do meio, mas também para destacar a qualidade desses documentos. A partir de 1962, quando John Szarkowski assumiu o departamento de fotografia do museu, a valorização formal da fotografia de imprensa ganhou um impulso definitivo em exposições como *From the Picture Press* (1973) e *Photography until Now* (1989).

¹⁴³ WALL, Jeff. Señales de Indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Org.). *Indiferencia y Singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 222.

¹⁴⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 96.



17. Ed Ruscha, *Pool #6*, 1968, cópia de 1997. Fotografia colorida, 39 x 39 cm, col. Tate, Londres.



18. Giovanni Anselmo, *Lato Destro*, 1970.

A adoção de uma fotografia visualmente próxima daquela praticada por amadores também representou uma forma de contestar o papel e as habilidades tradicionalmente atribuídas aos artistas, como evidenciam os discursos de muitos dos protagonistas dessa tendência. Entre as declarações mais representativas desse desejo de trabalhar com a imagem fotográfica em uma lógica oposta à da arte está o seguinte texto de Ed Ruscha:

Acima de tudo, as fotografias que eu uso não são "artísticas" em nenhum sentido do termo. Penso que a fotografia entre as Belas-Artes está morta, seu único lugar é no mundo comercial, para fins técnicos ou informacionais. Não me refiro à fotografia de cinema, mas à imagem fixa, isto é, de tiragem limitada, individual, processada artesanalmente. As minhas [fotografias] são simplesmente reproduções de fotos. [...] são dados técnicos [...]. Para mim, não são nada além de instantâneos. [...] Quero um material absolutamente neutro. Minhas fotografias não são muito interessantes, nem seu assunto. São simplesmente uma coleção de "fatos".¹⁴⁵

Paradoxalmente, o uso da fotografia por artistas conceituais contribuiu para que a imagem fotográfica conquistasse de vez um lugar em meio ao campo da arte.

Os trabalhos realizados por artistas conceituais que trataram a fotografia de uma maneira muito diferente da fotografia artística tradicional, preconizada por figuras como Henri Cartier-Bresson, foram cruciais para projetar uma nova compreensão da fotografia. [...] Foi com a produção conceitual que a fotografia se tornou seu próprio objeto de investigação, possibilitando assim um entendimento ontológico do meio. Se essa preocupação fotográfica autorreflexiva não é evidente em propostas como as do grupo Art & Language, identificado com um viés mais linguístico, em trabalhos como *Homes for America*, de Dan Graham, [...] *Reading Position for Second Degree Sunburn*, de Dennis Oppenheim, *Lato Destro*, de Giovanni Anselmo, ou *Throwing Four Balls in the Air to Get a Square*, de John Baldessari, a imagem fotográfica aparece imediatamente como elemento central da obra.¹⁴⁶

No final dos anos 1970, a consolidação da imagem fotográfica no campo das artes alterou a hierarquia histórica entre fotografia e artes plásticas, provocando uma série de transformações nas duas áreas. Em um momento de contestação aguda do

¹⁴⁵ RUSCHA, Ed. Concerning *Various Small Fires*: Edward Ruscha discusses his perplexing publications. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter Howard (Org.). *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 357.

¹⁴⁶ SCHENKEL, Camila Monteiro. *Distensões da Imagem: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012, p. 35.

projeto moderno, a fotografia foi incorporada de maneira abrangente aos museus e à história da arte oficial, após anos de exclusão, justamente por apontar para fora de si mesma, rompendo com seu papel histórico de ferramenta ou instrumento de outras práticas.¹⁴⁷ Reavaliada, a fotografia passou a ser apresentada em instituições artísticas em pé de igualdade com as linguagens tradicionais, alcançando altos preços de mercado. Além disso, ao mesmo tempo em que abalou as estruturas consolidadas, a consagração da fotografia na virada da década de 1980 aliviou a crise provocada pela aridez de práticas artísticas como o minimalismo e a arte conceitual.

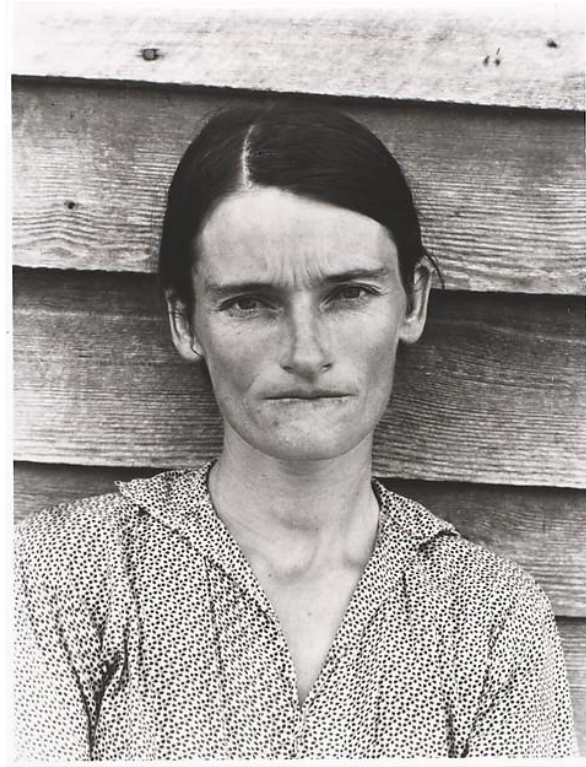
Esses trabalhos se afastaram radicalmente da tradição da fotografia moderna estabelecida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, baseada no estilo documental de Walker Evans e, logo depois, na abordagem subjetiva de fotógrafos como Robert Frank.¹⁴⁸ Para Douglas Crimp, com sua entrada no museu, a “especificidade documental” da fotografia foi transformada em uma “generalidade estética”,¹⁴⁹ aprofundando a perda de seu uso funcional. Diante desse realinhamento, dentro do contexto da crítica pós-estruturalista à autoria e à autenticidade da obra de arte, “os artistas pós-modernos levantaram outras objeções: que a originalidade e a autenticidade são produtos do discurso do museu; e que a expressão subjetiva é o efeito e não a fonte das manifestações estéticas”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ André Rouillé destaca, no entanto, que esse reconhecimento da fotografia como linguagem legítima da arte contemporânea se deu no campo daquilo que ele chama de “fotografia dos artistas”, isto é, de obras fotográficas elaboradas por agentes reconhecidos do campo da arte, as quais possuem poucos pontos em comum com a fotografia produzida por fotógrafos com ambições artísticas. Para o autor, há “uma fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos-artistas. Ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível do campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista. Dois mundos, o da fotografia e o da arte, assim se enfrentam e, muitas vezes, ignoram-se.” (ROUILLÉ, 2009, p. 235). Acredito, no entanto, que tanto a trajetória quanto a produção dos coletivos escolhidos como tema desta pesquisa desafiam a separação radical que Rouillé vê entre esses dois campos, mesmo que seus trabalhos ainda circulem, com maior frequência, em mostras, publicações e festivais dedicados à fotografia.

¹⁴⁸ Paradoxalmente, Robert Frank também é apontado por alguns autores como um fotógrafo que abriu espaço para o acaso em sua produção, cedendo parte do lugar do autor para a máquina fotográfica, como apontam Roberta Valtorta e Jean-Claude Lemagny. Ambos consideram as imagens de Frank conscientemente não significativas e, portanto, não caracterizadas por uma marca autoral. Ver VALTORTA, Roberta. *Volti della Fotografia: scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*. Milano: Skira, 2005 e LEMAGNY, Jean-Claude. *L'Ombre e le Temps*: Paris: Nathan, 1992.

¹⁴⁹ CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 26.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.



19. Sherrie Levine, *After Walker Evans 4*, 1981.
Fotografia, 12.8 x 9.8 cm, col. Met Museum, Nova York.



20. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #27*, 1979.
Fotografia, 97 x 68 cm, col. Tate, Londres.

A fotografia que alcançou notoriedade no campo artístico durante a década de 1980 foi justamente a da chamada *Picture Generation*,¹⁵¹ uma geração de gerenciadores de imagens que se propôs a examinar os códigos e as estratégias de representação. Em vez de criar imagens originais, esses artistas optaram por operar a partir do grande repertório iconográfico gerado pela indústria do entretenimento, da comunicação e, até mesmo, pela própria história da arte. Em trabalhos como os de Cindy Sherman, Richard Prince e Louise Lawler, “a ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes”.¹⁵² É interessante notar, como alerta Crimp, que isso aconteceu quase simultaneamente às comemorações dos cinquenta anos do Museu de Arte Moderna de Nova York, quando grandes exposições como *Pablo Picasso: uma retrospectiva*, com mais de mil obras e um público superior a um milhão de visitantes, indicavam que o mito do grande artista moderno, gênio criador cuja criatividade não tem limites, ainda estava mais vivo do que nunca.

Um dos trabalhos mais sintomáticos da entrada da fotografia no museu e do embaralhamento dos conceitos de originalidade e autor é a série de apropriações que Sherrie Levine realizou entre 1979 e 1981 a partir de obras de ícones da fotografia estadunidense como Edward Weston e Walker Evans. Usando ilustrações publicadas em catálogos ou em livros de arte, a artista refotografou e expôs cópias idênticas às fotografias desses autores fundamentais tanto para a construção de uma identidade americana pós- crise de 1929 quanto para a valorização da fotografia como uma forma de arte com estatuto próprio. Nessa série de trabalhos, Levine retomou o modelo da fotografia autoral do modernismo para subvertê-lo, evidenciando que a ideia de originalidade em fotografia é uma construção cultural baseada em interesses econômicos.

As próprias declarações de Levine sobre sua obra também são apropriações, como demonstra o texto publicado em 1982 na revista *Style*, de Vancouver, que tem por base o ensaio *A Morte do Autor*, de Roland Barthes.

Sabemos que uma imagem não é nada além de um espaço no qual uma variedade de imagens, nenhuma delas original, se misturam e se chocam. Uma imagem é um tecido de citações retirado dos inumeráveis centros de cultura. Similarmente aos copistas Bouvard e Pecuchet, indicamos a profunda ridicularidade que é precisamente a

¹⁵¹ O nome vem da exposição organizada por Douglas Crimp na galeria Artists Space, de Nova York, em 1977. A mostra reuniu trabalhos de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Roberto Longo, Philip Smith e Sherrie Levine. Ver CRIMP, Douglas. Pictures. In: EVANS, David (Ed.). *Appropriation: documents of contemporary art*. London: Whitechapel Gallery, 2009.

¹⁵² *Ibid.*, p. 54.

verdade da pintura. Só nos resta imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Sucedendo o pintor, o plagiador não carrega mais consigo paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim a imensa enciclopédia à qual ele recorre. O espectador é o suporte no qual todas as citações que compõem uma pintura são inscritas sem que nenhuma se perca. O significado de uma pintura não reside em sua origem, mas em sua destinação. O nascimento do espectador deve acontecer às custas do pintor.¹⁵³

Contudo, ao repetir o mesmo procedimento ao longo de anos e com o conseqüente reconhecimento de crítica e de mercado que seu trabalho obteve, Levine acabou transformando a apropriação em um procedimento artístico autoral. Ironicamente, ao limitar as cópias das imagens de Evans a apenas uma ampliação, um “Levine original”, as obras da artista chegaram a alcançar valores mais altos do que os atribuídos aos fotógrafos que copiava.¹⁵⁴ Como observa Crimp, quando “essas práticas começam a se acomodar aos desejos do discurso institucional [...], elas se deixam simplesmente entrar nesse discurso (em vez de intervir nele) em pé de igualdade com os próprios objetos que outrora pareceram estar prontas a remover”.¹⁵⁵

Como visto ao longo desse breve percurso histórico, a fotografia foi considerada, por muito tempo, uma imagem aquém das qualidades exigidas pelo campo da arte para consagrar seus objetos, práticas e autores.

A fotografia, ao longo de sua curta história, sempre foi censurada por ser uma imagem sem homem, sem alma, sem arte, sem formas autônomas, sem dificuldade, sem ofício, sem conhecimento, sem singularidade, sem escolha, sem discriminação (muito rica em detalhes, muito analógica), sem raridade (infinitamente multiplicável), sem originalidade, sem genialidade, sem mão, sem gesto, sem trabalho, sem duração (instantânea, desprovida do tempo laborioso de criação), etc. Em resumo: sem qualidades, ou muito poucas.¹⁵⁶

No final do século XX, no entanto, a fotografia conseguiu conquistar autonomia e reconhecimento no campo da arte, quando, ao representar ao mesmo tempo uma possibilidade de retorno à representação e uma resposta à desmaterialização do objeto artístico, conquistou definitivamente um espaço nos museus. Nesse mesmo período, no entanto, o papel da fotografia como imagem que registra, organiza e comunica os acontecimentos e transformações do mundo já se encontrava em declínio. Tal crise da

¹⁵³ LEVINE, Sherrie. *Statement*. In: HARRISON; WOOD, 1992, p. 1067.

¹⁵⁴ WOODWARD, Richard. On Artificial Rarity and Fakery. *The New York Times*, Nova York, 23 Apr. 2000 (online).

¹⁵⁵ CRIMP, 2005, p. 124.

¹⁵⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 276.

imagem fotográfica acentuou-se ainda mais com a chegada do século XXI e o impacto dos processos digitais nos modos de produção e circulação de imagens. É dentro desse contexto, marcado, por um lado, pela transformação da fotografia em uma linguagem artística legítima e, por outro, por profundas mudanças proporcionadas pelo desenvolvimento da fotografia digital, que os coletivos que são foco do presente estudo atuam. Antes de seguir para a análise de sua produção, no entanto, gostaria de destacar, em meio ao processo anteriormente descrito de valorização autoral do fotógrafo, algumas experiências que evidenciam não apenas a viabilidade, mas também a potência de uma abordagem compartilhada da fotografia.

2.2 A imagem fotográfica como projeto conjunto: do método dirigido ao trabalho de duplas e coletivos

As duas grandes linhas de entendimento da fotografia vigentes entre a segunda metade do século XIX e a segunda metade do século XX impossibilitaram que a produção de imagens fotográficas fosse pensada como uma prática coletiva: a do *fotógrafo como um registrador objetivo* e a do *fotógrafo como um olho individual*, para lembrar os termos utilizados por Susan Sontag.¹⁵⁷ Tanto o primeiro desses discursos, que pregava a objetividade do meio, quanto o segundo, que afirmava a subjetividade do fotógrafo, precisaram ser desconstruídos para que a produção compartilhada em fotografia pudesse ganhar espaço.

Passados quase duzentos anos desde sua invenção, após uma multiplicidade de práticas e discursos, a fotografia parece ter conseguido tomar uma distância mínima desses dois polos redutores aos quais se viu, por muito tempo, restrita. Talvez seja esse um dos fatores capazes de explicar a multiplicação de coletivos que trabalham com fotografia a partir da virada do milênio. Como resumiu Eduardo Queiroga, “o sujeito antes não existia, depois passa a ser o proprietário de um olhar transcendental, pessoal, mágico. Agora ele amplia esse raio de operação para a inserção de vários olhares, de vários momentos, de tempos diferentes”.¹⁵⁸ Nem apenas o resultado da operação de uma máquina, tampouco o fruto exclusivo do olhar subjetivo do fotógrafo, a imagem fotográfica é reconhecida hoje como resultado de diferentes formas de relação do fotógrafo com a realidade, seja essa realidade algo construído especialmente para ser

¹⁵⁷ SONTAG, 2001, p. 175.

¹⁵⁸ QUEIROGA, Eduardo. *Coletivos Fotográficos Contemporâneos*. Curitiba: Appris, 2015, p. 89.

fotografado, algo procurado e selecionado pelo fotógrafo ou mesmo uma conjunção casual de fatores.

A fotografia produzida na atualidade frequentemente problematiza a oposição binária entre registro automático e a expressão pessoal do fotógrafo, conferindo múltiplas nuances ao trabalho do autor. Se a fotografia modernista foi marcada pela insistência no corte temporal e em sua realização em uma fração de segundo na qual mente, olho e coração se alinham, conforme a fórmula de Cartier-Bresson, hoje a imagem fotográfica aparece combinada a vídeos, textos e objetos, estabelecendo diálogos com as formas contemporâneas de comunicação, com o mundo da arte e com sua própria tradição. A fotografia não pode mais ser resumida ao momento de apertar o botão, como aquele antigo slogan da Kodak queria nos convencer. Em um mundo onde todos podem fotografar a qualquer instante, trabalhar com a fabricação de imagens se tornou um empreendimento verdadeiramente complexo.

Apesar de apenas recentemente ser reconhecido de maneira mais ampla, o entendimento da fotografia como o resultado de uma construção mental e material tem, no entanto, uma história mais antiga, muitas vezes deixada de lado em nome da manutenção do mito modernista da objetividade fotográfica. “A principal fonte de imagens fotográficas é a mente”,¹⁵⁹ anunciava o fotógrafo estadunidense Les Krimms em 1969. Poucos anos depois, em artigo publicado em 1976 na revista *Artforum*, A. D. Coleman apresentou a ideia de *método dirigido*, uma alternativa à compreensão da fotografia como uma representação automática e neutra da realidade. Para entender trabalhos como os de Krimms e Duane Michals, o autor revisita a história da fotografia, passando por figuras como Oscar Gustave Rejlander, Julia Margareth Cameron e fotógrafos pictorialistas, em busca da conscientização a respeito de uma tradição diretiva. Fotógrafos que trabalham sob esse viés criam conscientemente eventos com o propósito de fotografá-los, estruturando deliberadamente o que acontece diante da câmera e também aquilo que aparecerá na imagem resultante. Trata-se, portanto, de um fenômeno que atravessa toda a história da fotografia, mas que, pela ênfase na abordagem realista, foi pouco percebido e menos ainda analisado pelos discursos críticos e teóricos sobre o meio. Para Coleman, essas imagens são marcadas por uma ambiguidade intrínseca,

já que, ainda que o que pretendem descrever como “pedaços de vida” não teria ocorrido se não fosse pela iniciativa do fotógrafo, por outro

¹⁵⁹ Apud COLEMAN, A. D. El Método Dirigido: notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 137.

lado esses acontecimentos (ou seu convincente fac-símile) de fato ocorreram, tal e como demonstram as fotografias.¹⁶⁰

Assim, o fotógrafo ou artista contemporâneo que trabalha com fotografia explora a credibilidade e o aspecto indicial da fotografia ao evocá-los “em acontecimentos e relações gerados mediante uma estruturação deliberada do que ocorre diante da câmera e da imagem resultante”.¹⁶¹ A ideia de *estruturação* destacada por Coleman permite que se compreenda a imagem fotográfica como uma construção não apenas no caso das práticas que envolvem processos evidentes de encenação, como os *tableaux vivants* de Henry Peach Robinson ou as fotografias cinematográficas de Jeff Wall, mas em qualquer situação que envolva a pose e o ordenamento dos objetos fotografados.

As fotografias de pimentões de Edward Weston, por exemplo, apesar de sua extrema nitidez e realismo, são, para Coleman, exemplos do método dirigido.

Em minha opinião, o ato de dispor objetos ou pessoas diante da objetiva é fundamentalmente dirigido. Assim, entre as variedades de imagens fotográficas que contêm elementos dirigidos, incluiria a maior parte das obras de estúdio, naturezas-mortas e nus, assim como a retratística formal.¹⁶²

A diferenciação entre fotografia direta e fotografia encenada, dessa forma, não seria tanto uma questão de natureza, mas de grau, variando entre uma posição mais passiva ou ativa do fotógrafo no processo de *mise-en-image*. Desse modo, a própria adoção da fotografia purista deveria ser vista como uma escolha criativa. Toda fotografia envolve, como alerta o autor, algum tipo de manipulação da realidade:

É preciso reconhecer que interromper uma Gestalt tridimensional e um movimento fluido e incessante e reduzi-lo a uma abstração bidimensional estática constitui uma manipulação da realidade de tal calibre que a única virgindade que se poderia reivindicar seria, na melhor das hipóteses, estritamente técnica.¹⁶³

¹⁶⁰ COLEMAN, 2004, p. 135.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶² *Ibid.*, p. 135.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 137.



21. Les Krims, *Les Krims Performing Aerosol Fiction*, Buffalo, New York, 1969.



22. Edward Weston, *Pepper No. 30*, 1930. Fotografia, 24 x 19 cm, col. San Francisco MoMA.

Elaborado quarenta anos atrás, o conceito de método dirigido de Coleman parece pertinente, ainda hoje, para compreender a fotografia produzida atualmente. Em uma época na qual a fotografia se cruza com processos do cinema, do teatro e da publicidade, como no trabalho de Jeff Wall, Philip Lorca di-Corcia ou Thomas Demand, envolvendo equipes de produção que trabalham para construir a situação imaginada pelo artista, o fotógrafo abandona a posição de caçador para assumir uma posição similar à de um diretor, que coordena o trabalho de diferentes profissionais e mobiliza diferentes linguagens e saberes para produzir imagens que problematizam a ideia de representação e a nossa forma de perceber a realidade.

Ao longo da história da fotografia, a marca criativa do fotógrafo esteve associada a seu olhar singular, assim como por muito tempo se reconheceu na mão do artista aquilo que lhe era individual. Se em um primeiro momento podemos estranhar que os olhares de diferentes indivíduos se cruzem para produzir uma fotografia, François Soulages nos lembra que a máquina fotográfica não é um olho: “ela não sofre as transformações ópticas, químicas e nervosas que atingem o olho e fazem com que sua visão esteja incessantemente em movimento e mutação”.¹⁶⁴ A máquina fotográfica é antes um aparelho que pode ser explorado de diferentes formas, capaz de gerar imagens construídas por diferentes processos. Enfatizar o aspecto de artifício da fotografia significa conferir camadas a seu processo de criação, possibilitando tanto uma reflexão sobre seu estatuto de registro da realidade quanto uma abertura ao trabalho em equipe.

A produção dos três coletivos analisados nesta pesquisa – Cia de Foto, Garapa e Trêma – envolve, de diferentes maneiras, a ideia de uma fotografia dirigida. Seja pela adoção de um protocolo de neutralidade, pela reencenação de eventos ou pela manipulação digital de imagens, o processo de criação desses grupos pode ser tomado como uma evidência do caráter de artifício da imagem fotográfica, que se apresenta não como a materialização de um olhar individual cristalizado a partir de um aparelho, mas como produto de um cruzamento de planos, manipulações, negociações e acasos.

¹⁶⁴ SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: perda e permanência*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010, p. 87.

2.2.1 Fotografar a dois:

algumas experiências entre as vanguardas históricas e a arte contemporânea

A colaboração criativa entre artistas e fotógrafos apresenta um histórico bastante longo se consideramos a relação de construção de encenações que se estabeleceu, por exemplo, entre a Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson, na segunda metade do século XIX, ou Marcel Duchamp e Man Ray, no início do século XX. Em muitos aspectos, podemos pensar na reunião dos fotógrafos pictorialistas em grupos como o Photo-Secession (1902 – 1917), nos Estados Unidos, ou a Brotherhood of the Linked Ring (1892 – 1910), na Inglaterra, como um início da produção colaborativa associada às práticas fotográficas.

Se os coletivos de artistas que trabalham com fotografia parecem ser um fenômeno recente, ligado às transformações observadas no campo da arte e da comunicação nas últimas décadas, assim como às alterações nas relações de trabalho e socialização causadas pela globalização e pelo desenvolvimento da sociedade de informação, podemos identificar, desde os primórdios da fotografia, duplas que se dedicaram a explorar essa linguagem. Essas associações desafiaram o modelo de criação tradicionalmente limitado a um único artista, diferenciando-se também dos grupos de vanguardas artísticas que atuavam dentro de parâmetros e objetivos comuns, mas desenvolviam obras individuais. A fim de destacar a longevidade e a recorrência dessas práticas, ainda pouco estudadas como processos de colaboração criativa, apresento a seguir o trabalho desenvolvido em diferentes períodos por algumas duplas (e um possível trio). Tal opção tem como objetivo destacar alguns precedentes históricos de ideias e dinâmicas colocadas atualmente em prática pelos coletivos que trabalham com fotografia no contexto contemporâneo. As duplas abordadas foram escolhidas por sua relevância histórica ou posição no cenário da fotografia contemporânea, pelos diferentes tipos de imagem que produzem e por possíveis pontos de aproximação e contraste com os coletivos que serão analisados na segunda parte desta tese. Os exemplos recaíram sobre duos e casais do eixo Europa – Estados Unidos, uma vez que, dentro dos limites do levantamento realizado durante esta pesquisa, não foi constatada uma atuação significativa de duplas de fotógrafos no cenário brasileiro, que pudesse ser considerada como um antecedente para os coletivos que se formaram a partir da virada do milênio.

O primeiro caso a ser analisado já apresenta, desde o início, um problema de classificação. Ainda não há consenso entre historiadores da arte sobre o grau de envolvimento dos três irmãos Bragaglia no Fotodinamismo, a versão fotográfica para o

Futurismo desenvolvida pelos filhos de Francesco Bragaglia na primeira década do século XX. Conforme o ponto de vista, sua produção pode ser considerada como fruto do trabalho de uma dupla ou de um trio. O reconhecimento da participação desse terceiro elemento poderia, justamente, alçar os irmãos Bragaglia à condição de coletivo, constituindo um importante precedente para o assunto desta pesquisa.

A família Bragaglia entrou cedo em contato com a fotografia e com o cinema por meio da Cines, a casa cinematográfica que Francesco mantinha em Roma.¹⁶⁵ A partir de 1910, os jovens Arturo, Carlo Ludovico e Anton Giulio começaram a realizar experiências para desenvolver um novo método fotográfico que pudesse capturar o movimento de maneira a destacar sua continuidade e duração. Tratava-se de retratos realizados contra um fundo preto, combinando exposições múltiplas e de longa duração que conseguiam plasmar, em uma única fotografia, a trajetória de um gesto. Os Bragaglia acreditavam que sua técnica poderia revelar até mesmo as hesitações e as mudanças de humor e de espírito da pessoa fotografada durante o tempo da exposição, alcançando “a síntese dinâmica de algo que não se vê”.¹⁶⁶ Quanto mais rápido o gesto, mais deformada e desmaterializada a expressão do movimento, quanto mais lento, mais nítido. A parceria fotográfica dos irmãos durou até 1932, quando Anton Giulio voltou seus interesses para o cinema.

As imagens que os Bragaglia produziam foram batizadas e teorizadas por Anton Giulio, o mais velho dos irmãos, responsável por relacioná-las às ideias e aspirações dos futuristas, especialmente aquelas expressas no Manifesto Técnico dos Pintores Futuristas, divulgado em 1911. Suas experiências iam na direção contrária da fotografia instantânea, que registra apenas uma fração de um gesto, deixando de lado sua completude e complexidade. O Fotodinamismo, dessa forma, propunha uma via para a imagem fotográfica que rompia com a polarização entre realismo e pictorialismo, e que tinha, como seu próprio teórico declarou, o objetivo de elevar uma técnica, considerada por muitos negativamente mecânica, ao estatuto de arte:

Queremos realizar uma revolução, em nome do progresso na fotografia. E isso para purificá-la, enobrecê-la e elevá-la verdadeiramente à posição de arte. É por isso que afirmo que com os meios da mecânica fotográfica é possível fazer arte apenas quando se supera a comum reprodução fotográfica imóvel e paralisada do real e se consegue alcançar, por outros meios e pesquisas, a expressão e a

¹⁶⁵ Logo na abertura do livro *Fotodinamismo Futurista*, no entanto, Anton Giulio afirmava que ele e o irmão Arturo não eram fotógrafos, ocultando a experiência que seus dois irmãos já tinham nessa área a fim de facilitar uma aproximação com o campo da arte.

¹⁶⁶ BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Fotodinamismo Futurista*. In: BRIANI, Giulio. *I Futuristi e la Fotodinamica. Atti*, Rovereto, vol. CCXLV, 1995, p. 263.

vibração da vida viva, desviando-se do realismo estático brutal e obscuro. Nesse caso, não estamos mais falando apenas de fotografia, mas de uma coisa muito mais elevada que chamamos de Fotodinâmica.¹⁶⁷

Os Bragaglia realizaram retratos fotodinâmicos de diversos artistas do movimento futurista, além de participar de algumas de suas *serate*, e tiveram suas pesquisas financiadas por Marinetti. Apesar dessa proximidade, as teses do Fotodinamismo foram contestadas pelos pintores do movimento, que não queriam ter suas pesquisas associadas às fotografias produzidas pelos irmãos. No final de 1913, os Bragaglia acabaram excluídos do grupo futurista. Em um artigo publicado no jornal futurista *Lacerba*, assinado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini e Soffici, os artistas declararam que o Fotodinamismo era algo restrito apenas ao campo da fotografia, sem nenhuma ligação com a pintura futurista, muito menos com o dinamismo plástico por eles inventado. Em carta escrita pouco antes a Giuseppe Sprovieri, diretor da galeria romana da Via del Tritone, Boccioni recomendava distância em relação ao Fotodinamismo de Anton Giulio, classificando-o como a “grafomania de um fotógrafo positivista do dinamismo”.¹⁶⁸

No início dos anos 1970, no posfácio de uma nova edição de *Fotodinamismo Futurista*, Giulio Carlo Argan destacou o aspecto inovador da pesquisa dos irmãos que, diferentemente da pintura futurista, conseguira substituir as características objetuais da obra de arte pelo registro de uma experiência na qual objeto e sujeito coexistem por meio da máquina fotográfica.¹⁶⁹ A produção conjunta dos Bragaglia se destaca, dessa forma, por pensar a fotografia fora dos parâmetros da arte pictórica comumente adotados pelos fotógrafos da época, valorizando, em vez disso, o caráter processual e até mesmo indicial de imagem produzida na presença de algo. A fotografia, nesse caso, não se apresentava como “obra-objeto autossuficiente”, mas como “parte integrante de um evento-performance do qual não era a documentação posteriormente resultante, mas o registro em ato, isto é, seu prolongamento virtual”.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Apud CAREY, Sarah. *Futurism's Photography: from Fotodinamismo to fotomontaggio. Carte Italiane*, Los Angeles, series 2, vol. 6, 2010, p. 223.

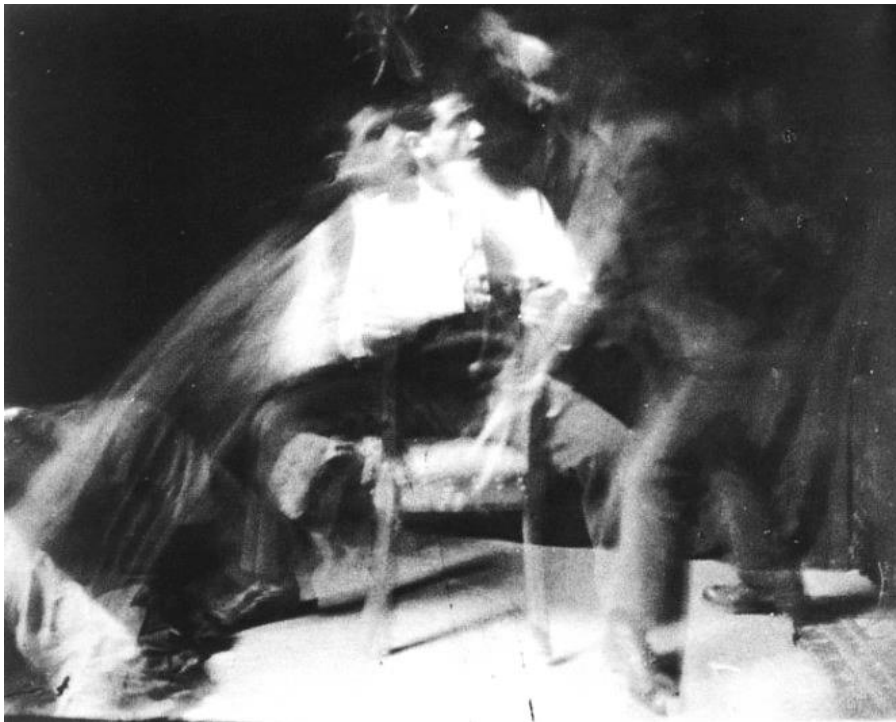
¹⁶⁸ Apud MARRA, Claudio. In *Zona Futurismo*. In: _____. *Fotografia e Pittura nel Novecento (e Oltre)*. Milano: Bruno Mondadori, 2012, p. 33.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.



23. Anton Giulio Bragaglia, *Salutando*, 1911 (detalhe).



24. Anton Giulio Bragaglia, *Lo Schiaffo*, 1910.

Não se sabe ao certo, no entanto, qual foi a contribuição exata de cada um dos irmãos para o desenvolvimento do Fotodinamismo. Segundo Annateresa Fabris, enquanto em alguns momentos Anton Giulio afirmou que as experiências fotodinâmicas foram feitas em conjunto com Arturo, em outros ele disse que haviam sido realizadas com Carlo Ludovico. Já Carlo Ludovico, em entrevistas concedidas nos anos 1980, afirmou ter desenvolvido as imagens com Arturo, apontando Anton Giulio apenas como seu incentivador e divulgador – alguém que nunca teria realizado uma fotografia na vida.¹⁷¹ O envolvimento prático de Anton Giulio nesses experimentos, portanto, não é evidente: talvez tenha participado, talvez tenha apenas acompanhado os primeiros testes realizados por seus irmãos mais novos, na época com dezoito e dezessete anos. De qualquer modo, é a Anton Giulio, responsável por teorizar e divulgar a fotografia fotodinamista, que as imagens dos irmãos acabam sendo, na maior parte das vezes, atribuídas. As fotografias também aparecem muitas vezes com o crédito genérico de “irmãos Bragaglia”, cabendo a Arturo menções menos frequentes e a Carlo Ludovico, mais raras ainda.

Para apaziguar esse problema de disputa de autoria, Claudio Marra sugere que a identidade estética das fotografias do Fotodinamismo seja creditada a Anton Giulio, uma vez que, seguramente, foi esse irmão quem deu o sentido que conhecemos a esses experimentos. Para o historiador italiano, a produção material dessas imagens não é tão importante, ainda mais se considerarmos que o elemento disparador da discussão teórica em torno do Fotodinamismo e da disputa com os futuristas foi o texto de Anton Giulio e não as imagens propriamente ditas. O caso dos Bragaglia, que se dividiam entre experiências e testes, seja no momento da exposição da imagem, seja na hora de sua finalização em laboratório,¹⁷² demonstra como a produção fotográfica pode envolver a participação de mais de um fotógrafo. No entanto, para os objetivos desta pesquisa, talvez mais importante ainda tenha sido a contribuição teórica do Fotodinamismo que, ao registrar na história o nome de Anton Giulio, evidenciou a importância das ideias e conceitos que pautam a construção e a divulgação da imagem fotográfica.

Outra colaboração do início do século XX que parece central para delinear uma genealogia da fotografia produzida de forma compartilhada é a longa parceria desenvolvida entre Man Ray e Marcel Duchamp. Filho de imigrantes russos, Man Ray começou a trabalhar em Nova York com fotografia de moda para se sustentar e

¹⁷¹ FABRIS, Annateresa. *O Desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 95.

¹⁷² O processo técnico desenvolvido pelos irmãos, assim como a autoria das imagens, nunca ficou completamente esclarecido.

conheceu Marcel Duchamp em 1915, durante uma visita do artista francês aos Estados Unidos, na qual foram apresentados por Walter C. Arensberg. Duchamp retornou temporariamente para a França e Man Ray viajou a Paris em 1921, onde se aproximou do círculo Dadá. Em pouco tempo, tornou-se um dos fotógrafos mais procurados da cidade.

A colaboração de Man Ray e Duchamp envolveu, sobretudo, retratos, nos quais o artista francês realizava algum tipo de encenação que era registrada por meio da fotografia. Entre os primeiros desses retratos está *Tonsure* (c. 1921). A imagem mostra Duchamp de costas, sentado em uma poltrona, fotografado de cima, em um ângulo que revela uma estrela de cinco pontas ou cometa raspado no topo de sua cabeça.¹⁷³ A obra parece indicar, antecipadamente, a procura de Duchamp por outras formas de representar a si próprio, nesse caso, por meio da alusão à sexualidade desmasculinizada dos padres.¹⁷⁴ Em vez do círculo redondo que marca a entrada de um noviço da vida monástica, oferecendo o cabelo como sinal de devoção, Duchamp raspou no topo de sua cabeça a forma de uma estrela. Para Giovanna Zapperi, *Tonsure* anuncia a sexualidade alternativa que Duchamp exploraria em retratos subsequentes produzidos em parceria com Man Ray, especialmente naqueles em que aparece encarnando Rose Sélavy.

A fotografia, ao ser inextricavelmente ligada à indústria de massa, era o meio mais apropriado para conferir uma imagem ao artista inativo que era Duchamp, mais interessado em objetos industriais do que em quadros, e que se encontrava na posição de reinventar um modo de ser artista depois da perda do objeto de arte. [...] Duchamp se serve da fotografia de modo paradoxal: se de fato a técnica pode parecer mais adequada para fixar a identidade da pessoa retratada, fornecendo a prova tangível de sua existência, Duchamp a utiliza, ao contrário, para perder seus traços.¹⁷⁵

¹⁷³ A fotografia da tonsura e uma anterior, na qual Duchamp também aparece com a cabeça raspada, figuram na colagem *L'Oeil Cacodylate*, de Francis Picabia, acima da frase "Pi qu'habilla Rose", primeira aparição do nome de Rose Sélavy com essa grafia. O próprio trabalho é um bom exemplo do espírito de colaboração presente entre os dadaístas: um retrato coletivo resultante das visitas que cerca de 50 amigos prestaram a Picabia enquanto o artista se recuperava de uma doença no olho, no qual são combinadas colagens, fotomontagens, inscrições, desenhos e aforismos acumulados até cobrir a totalidade da tela.

¹⁷⁴ ZAPPERI, Giovanna. Marcel Duchamp's *Tonsure*: towards an alternative masculinity. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 30, n. 2, 30 Feb. 2007.

¹⁷⁵ ZAPPERI, Giovanna. *L'Artista è una Donna: la modernità di Marcel Duchamp*. Verona: Ombre Corte, 2014, p. 12-13.

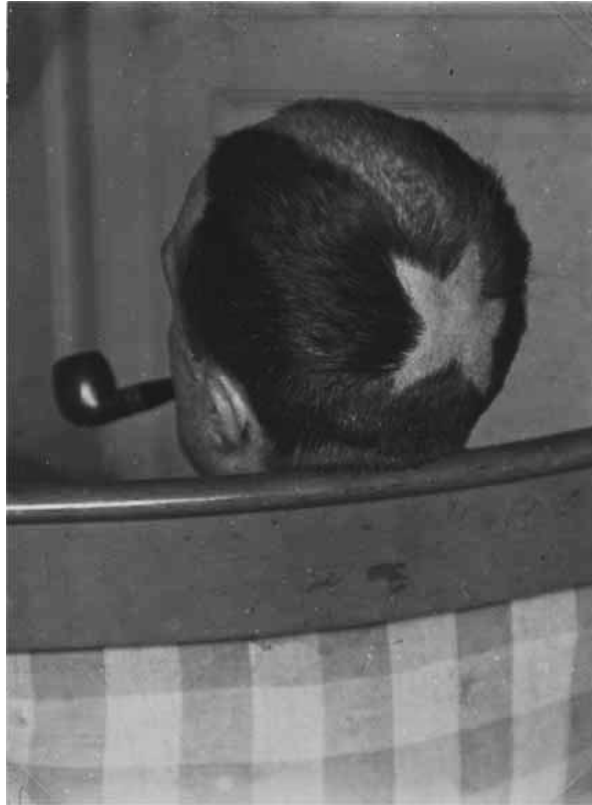
A imagem fotográfica, dessa forma, é o meio escolhido por Duchamp para evidenciar que sua identidade de artista não é algo estável ou fixo, mas o resultado movediço de jogos de relações e encenações. No início dos anos 1920, o artista francês seria retratado outras vezes por Man Ray, sempre em situações realizadas especialmente para a câmera. É por meio de sua inscrição em imagens fotográficas, portanto, que os gestos e os personagens de Duchamp adquirem existência material, podendo ser posteriormente compartilhados como obras de arte. Esse processo de atuação para a câmera envolve, ainda, uma dinâmica definida entre fotógrafo e fotografado, na qual Duchamp assume a posição de objeto do olhar usualmente atribuída à mulher, tanto na arte quanto na cultura de massa.

Dada a dimensão histórica que a obra de Marcel Duchamp conquistou ao longo dos anos e o aspecto conceitual desses retratos, o grau de participação de Man Ray na colaboração entre os dois artistas por vezes é colocado em dúvida. Qual seria, de fato, seu papel na criação dessas obras? Mesmo que dirigidas por Duchamp, essas fotografias apontam para um ambiente de colaboração que favoreceu a experimentação e a concretização de ideias, o qual pode ser observado, por exemplo, na participação de Gabrielle Buffet, mulher de Picabia, que emprestou suas mãos enluvadas a alguns dos retratos de Rose Sélavy. Além disso, o conhecimento e a experiência de Man Ray como fotógrafo de moda certamente contribuíram para a construção desses retratos que jogam com o fetiche e os papéis usualmente atribuídos ao feminino e ao masculino, questões que também podem ser percebidas em imagens realizadas por Man Ray com outros modelos. Para Caroline Cros, a colaboração entre os dois artistas “resultou em um corpo crucial de obras e fotografias nas quais Man Ray não foi apenas um executor, mas autor”.¹⁷⁶ Uma declaração do próprio Duchamp coloca Man Ray bem acima da posição de mero operador de um aparelho: “ele aderiu à fotografia e foi sua proeza tratar a câmera assim como ele tratava o pincel, como mero instrumento a serviço da mente”.¹⁷⁷

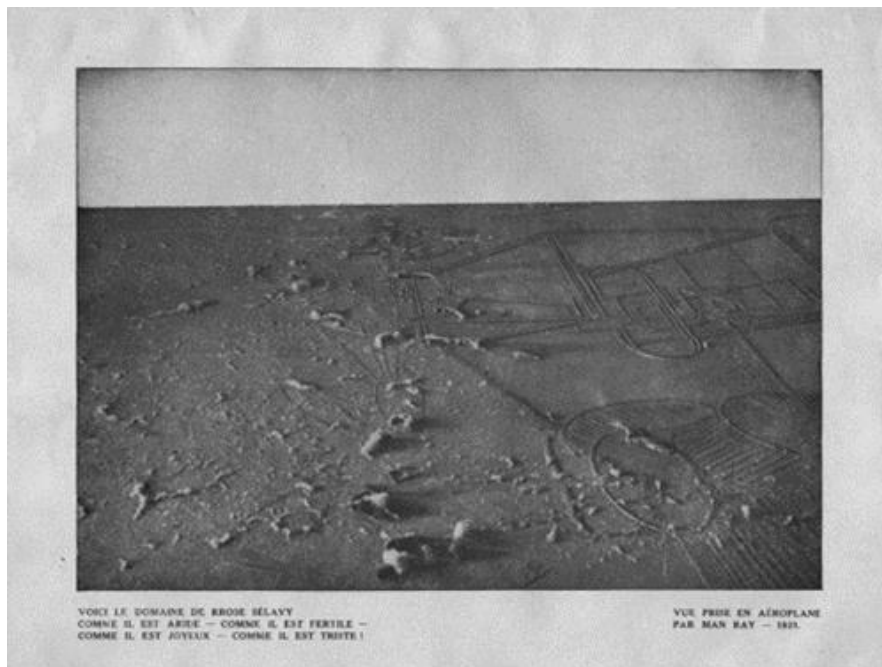
Um trabalho em especial, no entanto, parece evidenciar um papel mais ativo de Man Ray nesse processo de colaboração. Trata-se de *Criação de Poeira*, fotografia que apareceu pela primeira vez na edição de outubro de 1922 do jornal surrealista *Littérature*, editado por André Breton. Junto à imagem, um curto texto anunciava: “Eis aqui o domínio de Rose Sélavy / Como ele é árido – Como ele é fértil – Como ele é

¹⁷⁶ CROS, Caroline. *Marcel Duchamp*. London: Reaktion Books, 2006, p. 79.

¹⁷⁷ Apud CROS, 2006, p. 72.



25. Marcel Duchamp, *Tonsure* (fotografia de Man Ray), c. 1921.



26. Man Ray e Marcel Duchamp, *Criação de Poeira*, foto-texto para *Littérature*, out. 1922.

alegre – Como ele é triste”, com o crédito da obra apresentado da seguinte forma: “Vista a partir de um avião / Por Man Ray 1921”.¹⁷⁸

A fotografia, que lembra a vista aérea de uma região desértica, registra, na realidade, a poeira acumulada ao longo do tempo sobre uma das obras mais icônicas de Duchamp, *A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesmo* ou *O Grande Vidro* (1912 – 1923). Por sugestão do artista francês, Man Ray, munido de sua câmera de grande formato, foi fotografar a obra no ateliê do amigo em Nova York em caráter de teste, antes de assumir uma encomenda para fotografar a coleção de arte de Katherine Dreier. Ao encontrar *O Grande Vidro* na horizontal, sobre dois cavaletes, Man Ray comentou:

Notei que só havia uma única lâmpada pendurada acima do trabalho. Olhando para ele de cima, enquanto ajustava o foco da câmera, pareceu uma estranha paisagem vista do alto. Havia poeira na obra e pedaços de tecido e enchimento de algodão que haviam sido utilizados para limpar as partes acabadas, acrescentando mais mistério. Pensei que aquilo era definitivamente o domínio de Duchamp... Abri o obturador e saí para comer alguma coisa.¹⁷⁹

Após o almoço, Man Ray fechou o obturador e levou a chapa para revelar em seu laboratório, ficando satisfeito com o resultado. A fala do artista destaca o aspecto automático da inscrição da imagem fotográfica, que pode ser feita até mesmo na ausência do fotógrafo. Por outro lado, revela a importância de seu ponto de vista para o resultado final. A opção por enquadrar apenas parte da área inferior do trabalho, em um ângulo de cima, conferiu um novo contexto à obra de Duchamp, alçando as pequenas pilhas de poeira à dimensão geológica de dunas de areia ou das linhas de Nazca. Além disso, a própria página da publicação pode ser vista, como sugere Jonathan Fardy, como o resultado de uma colaboração de diferentes níveis entre os dois artistas: *O Grande Vidro* é obra de Duchamp, a fotografia foi feita por Man Ray, o título *Criação de Poeira* foi dado por Duchamp e o texto possivelmente foi feito por ambos, uma vez que a estrutura poética remete, segundo Fardy, a escritos anteriores de Man Ray.¹⁸⁰

Apesar da importância das duas parcerias recém analisadas, a questão da autoria compartilhada em trabalhos que passam pela fotografia acentuou-se,

¹⁷⁸ Apud FARDY, Jonathan. *Double Vision: reviewing Man Ray and Duchamp's 1920 photo-text*. Dissertação de mestrado. Bowling Green (Ohio, Estados Unidos): Graduate College of Bowling Green State University, 2008, p. 1. Em 1964, os dois artistas assinaram juntos uma cópia posterior do trabalho, com enquadramento e exposição diferentes, que se tornou a versão mais conhecida da obra.

¹⁷⁹ Apud MARTIN, Jean-Hubert. *Man Ray: photographs*. New York: Thames and Hudson, 1983, p. 16.

¹⁸⁰ Fardy compara o texto a um poema feito por Man Ray a sua esposa alguns anos antes, no qual os temas da aridez, da fertilidade da feminilidade também são apresentados. FARDY, 2008, p. 18.

principalmente, entre as décadas de 1960 e 1970. Os processos coletivos de criação fotográfica parecem ter se intensificado a partir do momento em que artistas começaram a recorrer cada vez mais à fotografia para contestar o repertório da arte e as formas de criação legitimadas. Acompanhando os questionamentos propostos pela arte da época, a imagem fotográfica aparece, na obra de artistas como Ed Ruscha, Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Dan Graham, como *um outro da arte*,¹⁸¹ um dado de visualidade cotidiana que refuta a crença no artista como portador de uma singularidade especial a serviço da expressão de um conteúdo transcendente. Foi a partir desse momento que duplas ou casais como Bernd e Hilla Becher e, em seguida, Gilbert & George, Pierre et Gilles, Anna e Bernhard Blume e Fischli & Weiss, com abordagens bastante distintas entre si, começaram a produzir conjuntamente fotografias. A partir de diferentes estratégias de trabalho, essas associações artísticas e afetivas propuseram alternativas tanto ao sistema de produção de imagens quanto às relações usualmente estabelecidas entre obra e autor.

A seguir, a produção de algumas dessas duplas será analisada, considerando suas obras, ideias e modos de operação, com o objetivo de apontar algumas ocorrências que ajudem a compreender que fotografias podem ser criadas de forma compartilhada e que esse fenômeno não se restringe ao presente. Gostaria de iniciar pela obra de Bernd e Hilla Becher, a fim de destacar a importância da soma de seus pontos de vista e experiências para o desenvolvimento de uma produção compartilhada por décadas. O trabalho em conjunto, nesse caso, acabou afirmando uma marca autoral profundamente própria, fruto da soma de seus pensamentos, habilidades e, acima de tudo, convivência e compromisso com um projeto fotográfico. Como apontou Gianfranco Maraniello por ocasião de uma mostra dos Becher no Museu de Arte Moderna da cidade de Bolonha,

Pode parecer que o trabalho dos Becher é frio, controlado e distanciado, mas poucas vezes esse aparente distanciamento surgiu associado a uma paixão tão forte – nesse caso, por atestar as infinitas variações da forma industrial vernácula – e raramente uma aparente falta de estilo evoluiu para um estilo tão pessoal.¹⁸²

Bernd e Hilla se conheceram em 1957 como alunos da Academia de Artes de Düsseldorf, e dois anos depois começaram a fotografar vestígios de uma arquitetura industrial alemã prestes a desaparecer. Depois da criação da Comunidade Econômica

¹⁸¹ DAMISH, Hubert. A Partir da Fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 12.

¹⁸² MARIANELLO, Gianfranco. *Bernd & Hilla Becher at Museo Morandi*. Bologna: MAMBo, 2009, p. 12.

Europeia, os custos da indústria metalúrgica alemã se tornaram pouco competitivos. Devido a mudanças estruturais na região, o período das décadas de 1950 e 1960 foi marcado pelo fechamento e pela demolição de minas. Nascido na região mineira de Siegen, Bernd demonstrou desde cedo interesse por essas relíquias industriais, usando-as, no início de sua carreira, como tema para desenhos e pinturas. “Era preciso capturar esses objetos a fim de preservá-los, já que eles iriam de fato desaparecer”, explicou o artista.¹⁸³ Em 1957, enquanto realizava uma série de desenhos da mina Eisenhardter Tiefbau, Bernd se deparou com uma situação de demolição em velocidade tão rápida que seria impossível registrá-la desse modo. O artista adotou, então, uma câmera 35mm para captar as formas e os detalhes dessas estruturas com a intenção de criar, posteriormente, fotomontagens a partir das imagens produzidas. A técnica, no entanto, logo foi abandonada em favor da pura utilização da fotografia.

No mesmo ano, Bernd começou a produzir com Hilla Woebster, colega que já contava, na época, com ampla experiência em fotografia. Além de ter trabalhado desde os catorze anos em seu próprio laboratório, entre 1951 e 1954 Hilla atuou como assistente de Walter Eichrüng em um estúdio fotográfico de Potsdam. Durante o período, desempenhava tarefas como fotografar os castelos e esculturas de um parque local e as peças de uma empresa de consertos ferroviários, experiência útil para seu trabalho fotográfico posterior.¹⁸⁴ A partir desse encontro, o casal desenvolveu um protocolo para constituir um inventário dessa arquitetura industrial alemã em desuso, registrando com uma câmera de grande formato, ao longo de quase cinquenta anos, refinarias, silos, caldeiras, tanques, caixas de água, fornalhas e torres, entre outros tipos de construções. Suas tomadas eram feitas apenas em dias nublados, evitando sombras e contrastes marcantes, e os enquadramentos frontais priorizavam estruturas isoladas, posicionadas sempre no centro da imagem. Para o casal, as imagens deviam mostrar “todos os detalhes e texturas dos materiais”, deixando que as formas “falassem por si próprias”.¹⁸⁵

A questão da tipologia, no entanto, foi sugerida pelo próprio material reunido. A ideia surgiu de forma acidental, como relatou Hilla, após a dupla já possuir um corpo considerável de imagens.

¹⁸³ Apud SCHOLL, Gabriele; LANGE, Susanne. Bernd Becher. *The Guardian*, London, 20 July 2007 (online).

¹⁸⁴ LANGE, Susanne. *Bernd and Hilla Becher: life and work*. 2006. Cambridge: The MIT Press, 2006.

¹⁸⁵ Apud RAMSDEN, Anne. Photographing Industrial Architecture: an interview with Bernd and Hilla Becher. *Parachute*, Montreal, n. 22, spring 1981, p. 15.



27. Bernd e Hilla Becher, *Pitheads*, 1974.
Fotografias em preto e branco sobre cartão, 113 x 131 cm, col. Tate, Londres.



28. Bernd e Hilla Becher, *Water Towers*, 1972-2009.
Fotografias em preto e branco sobre cartão, 172 x 142 cm, col. Tate, Londres.

Estávamos espalhando as fotografias pelo chão e nos pareceu que elas criavam um ritmo. Havia três torres de resfriamento, três estruturas similares, mas que tinham formas ligeiramente diferentes. Imediatamente ficou claro que, se pudéssemos reunir um número maior de imagens desse tipo, seria possível criar uma família.¹⁸⁶

No momento de sua apresentação, as fotografias eram organizadas conforme o tipo de estrutura em conjuntos com seis, nove ou quinze imagens, com legendas indicando o local e a data em que cada uma havia sido feita, de modo a favorecer a comparação entre elas. A fidelidade rigorosa a esse protocolo de produção de fotografias, mantido por décadas, conferiu uma impressionante homogeneidade à obra dos Becher, permitindo aproximar imagens realizadas em diferentes períodos.

Mesmo que houvesse uma divisão de tarefas — Bernd se concentrava mais na parte das tomadas fotográficas, enquanto Hilla passava mais tempo envolvida com a revelação e a ampliação das fotografias —, as viagens de campo, as negociações com proprietários, a preparação para as sessões e, acima de tudo, a definição do tipo de imagem a ser realizada apontam para um trabalho intimamente compartilhado. Ao juntar o interesse de Bernd pelas usinas abandonadas e a experiência em fotografia de Hilla, o casal construiu, a partir de suas afinidades e diferenças, uma obra que vai além do olhar individual de cada um. Em uma entrevista concedida pouco tempo depois da morte de Bernd, ao ser questionada sobre quem realmente “apertava o botão”, Hilla respondeu: “isso não importa. Nós sempre trabalhamos como um time [...]. Às vezes, passávamos muitas semanas na estrada com nosso furgão Volkswagen. [...] Nossa atitude era romântica, nossas imagens não”.¹⁸⁷

Outro caso interessante de analisar para compreender possíveis dinâmicas da criação coletiva em fotografia é o de Gilbert & George, que trabalham em conjunto desde 1966. Desde o começo de sua parceria, utilizam apenas seus primeiros nomes — como Van Gogh, que assinava somente “Vincent”, como lembrou George em entrevista.¹⁸⁸ Inicialmente, alternavam a ordem dos nomes, apresentando-se ora como Gilbert & George, ora como George & Gilbert, mas acabaram ficando apenas com a primeira combinação, transformando-a em um tipo de *slogan*.¹⁸⁹ A dupla costuma afirmar que

¹⁸⁶ BECHER, Hilla. In: MARIANELLO, 2009, p. 10.

¹⁸⁷ BECHER, Hilla. *Of Course We Were Freaks*. Tradução de Joerg Colberg de entrevista publicada em 2008 na Süddeutsche Zeitung Magazin. Disponível em <http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks-an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/>.

¹⁸⁸ MOGUTIN, Slava. The Business Satire of Gilbert & George. *Whitewall Magazine*, New York, winter 2003 (online).

¹⁸⁹ GILBERT in: MOGUTIN, 2003.

sua parceria não é uma colaboração, uma vez que são duas pessoas, mas se consideram um único artista.

Gilbert Proesch e George Passmore se conheceram na St. Martin School of Art, em Londres. Enquanto fotografavam um ao outro segurando esculturas de pequeno porte produzidas para as aulas, se deram conta que as imagens ficavam mais interessantes sem essas peças, revelando a própria presença dos artistas como uma escultura viva.¹⁹⁰ O trabalho *The Singing Sculpture*, apresentado em Londres em 1969, marcou a estreia artística do casal. Em cima de uma mesa, vestindo os ternos de tweed que são, até hoje, seu uniforme, e com os rostos e as mãos pintadas com tinta metálica, a dupla dançou e interpretou *Underneath the Arches*, uma canção inglesa popular nos anos 30 que fala sobre a vida nas ruas. Desde então, todas as ações e os objetos produzidos por Gilbert & George passaram a ser considerados pela dupla como esculturas.

Com uma atuação iniciada em um período no qual a aridez visual da arte conceitual dominava o cenário artístico internacional, Gilbert & George propuseram um resgate da subjetividade do artista – nesse caso, de duas pessoas que se apresentam como um único artista – e, a partir desse ponto de vista, desenvolveram um comentário narrativo e visual sobre temas cotidianos como comportamento, violência e sexo.

Quando começamos, tudo girava em torno da arte conceitual — minimalista, sem emoções, sem muita cor, nada de sexo... Era totalmente diferente do que estávamos fazendo, sempre fizemos o oposto: cor demais, sexo demais, bebedeira demais. Então é uma arte muito humana, mais realista, a partir de como são os seres humanos, e não de alguém que é superior...¹⁹¹

Apesar da distância apontada por Gilbert em relação às estratégias da arte conceitual, sua performance permanente como escultura viva poderia ser vista como parte do processo de valorização de ideias, gestos e processos em detrimento do objeto artístico acabado. Nesse sentido, o trabalho do casal se aproxima, por exemplo, das *Sculture Viventi* apresentadas por Piero Manzoni no início dos anos 1960. A performance permanente de Gilbert & George também encontra paralelos na arte latino-americana de viés conceitual, como os *Vivo Ditos* do argentino Alberto Greco, trabalhos realizados a partir de 1962 nos quais o artista apontava pessoas nas ruas,

¹⁹⁰ JONQUET, François. *Gilbert & George: intimate conversations with Francois Jonquet*. London: Phaidon, 2004.

¹⁹¹ GILBERT in: MOGUTIN, 2003.

transformando-as em obras de arte, ou a performance *Familia Obrera* (1968), do também argentino Oscar Bony, na qual uma família operária é apresentada *em lugar da obra de arte* durante um evento no Instituto Torcuato di Tella.¹⁹² Cabe salientar, no entanto, que nos casos de Manzoni, Greco e Bony, é o artista quem assinala a outra pessoa a existência como obra de arte, enquanto no caso de Gilbert & George, são eles próprios que se autodeclaram um trabalho artístico em processo.

Por outro lado, apesar de sua estética e de sua ênfase na comunicação, as imagens de Gilbert & George também se diferenciam de outra corrente artística em voga no período, a arte pop, uma vez que se voltam para o universo do homem comum e não para o mundo das celebridades. “A *pop art* celebra o consumismo, nós celebramos o humanismo”, diferencia George, “gostamos dos chicletes e do vômito esparramado pelas ruas, não de estrelas de cinema famosas”.¹⁹³ No entanto, Gilbert & George transformaram-se em ícones da arte inglesa, sendo reconhecidos e fotografados frequentemente por turistas em passeio pela zona leste de Londres.

Desde os anos 1970, a fotografia desempenha um papel central na produção da dupla, uma vez que funciona como uma forma de levar sua presença a um maior número de pessoas e lugares. Na década de 1980, a produção de Gilbert & George passou a ser associada a grandes trabalhos de fotomontagem que evocam, com suas cores chapadas e contornos de linhas pretas, a estrutura de vitrais. Trata-se de imagens alegóricas, muitas vezes provocativas, nas quais os artistas costumam aparecer ao lado de referências ou imagens coletadas em caminhadas pela sua vizinhança. A imagem fotográfica, dessa forma, é explorada pela dupla como uma construção que torna suas ideias e sentimentos visíveis:

Nenhuma de nossas imagens pode ser encontrada na realidade. Você não pode encontrar ou ver nossas imagens no mundo real. Elas são totalmente artificiais. [...] Uma imagem é um exemplo congelado de um pensamento e um sentimento com o qual é possível parar a vida. Quando você olha para uma imagem, você pausa a vida para considerá-la por um momento.¹⁹⁴

¹⁹² Ver CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

¹⁹³ MOGUTIN, 2003.

¹⁹⁴ In: WILSON, Andrew. Gilbert and George. *Journal of Contemporary Art*, winter 1993. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/gilbertandgeorge.html>>.



29. Gilbert & George, *George the Cunt and Gilbert the Shit*, 1969.
 Duas fotografias coloridas impressas em papel, 30 x 48 cm, col. Tate, Londres.



30. Gilbert & George, *Kills Straight* (série London), 2011.
 Fotomontagem, 151 x 190 cm.

Ao longo dos anos, a atuação de Gilbert & George passou de uma existência eminentemente conceitual a uma existência cada vez mais icônica, como apontou Gareth Jones. No entanto, “mesmo que sua persona exista agora mais forçosamente como uma representação – registrada em imagens cada vez mais monumentais –, as fronteiras [entre arte e vida] permanecem tão borradas quanto antes, estejam eles vestidos ou pelados”.¹⁹⁵

Em 2002, Gilbert & George migraram para processos digitais, mantendo, no entanto, a mesma linguagem e o mesmo controle sobre suas obras. Um exemplo de sua produção mais recente é a série *London*, de 2012, a mais extensa realizada pelo duo, formada por 292 imagens criadas a partir de cartazes de jornais retirados das ruas. Para produzir esses trabalhos, a dupla primeiro organizou as manchetes dos anúncios a partir dos termos mais frequentes – *assassinato* e *dinheiro*, em primeiro lugar, seguidos por *família*, *morte*, *jovens* e *terror* – e depois combinou esses textos a fotomontagens organizadas dentro de seu costumeiro sistema de grade. Cada peça se completa, ainda, com a inserção, no canto inferior direito, de uma efígie da Rainha Elizabeth retirada de moedas de diferentes países da Comunidade das Nações.

Se por um lado a colaboração artística entre casais é algo de certa forma recorrente no campo da arte contemporânea, por outro, a dinâmica de trabalho de Gilbert & George se diferencia de muitos casos conhecidos pela mistura que propõem entre arte e vida. “Como estamos sempre juntos quando trabalhamos, as imagens e as ideias vêm, não sabemos exatamente quando e como, elas inventam a si próprias sem que estejamos envolvidos”,¹⁹⁶ explica Gilbert. Seus rituais cotidianos, como andar sempre com ternos sóbrios produzidos por alfaiates de seu bairro, ver televisão entre seis e sete da noite ou jantar diariamente no mesmo restaurante também fazem parte de seu projeto artístico. Entre as vantagens de trabalhar em conjunto, a dupla destaca o apoio que um dá ao outro: “A maioria dos artistas reclama de solidão, mas nós nunca fomos solitários. Juntos tínhamos uma sensação de poder incrível e nenhuma dúvida sobre nós próprios, ou qualquer uma dessas coisas que os artistas normalmente têm”.¹⁹⁷

Outro casal com uma longa colaboração artística desenvolvida por meio da fotografia é Pierre et Gilles, dupla francesa que se conheceu em 1967, durante a festa de inauguração da loja da Kenzo na Place de Victoires. Como costumam contar, Pierre Comroy e Gilles Blanchard deixaram o local a bordo de uma mesma motocicleta e,

¹⁹⁵ JONES, Gareth. Gilbert & George. *Frieze*, London, n. 10, May 1993 (online).

¹⁹⁶ In: MOGUTIN, 2003.

¹⁹⁷ Apud PRESTON, John. Gilbert and George: 'Everyone said we wouldn't last'. *The Telegraph*, London, 7 July 2014 (online).

desde então, nunca mais se separaram. Poucos meses depois, começaram a viver e a trabalhar juntos, aliando as habilidades do primeiro como fotógrafo aos conhecimentos do segundo em pintura. Desde os anos 1970, o duo produz retratos de celebridades como Andy Warhol (seu primeiro trabalho profissional), Madonna, Iggy Pop e Catherine Deneuve, ou de amigos, como o assistente Tomah e o artista Christian Boltansky. Suas imagens combinam referências do universo da iconografia religiosa, da história da arte, do cinema e da cultura popular em composições icônicas que exploram abertamente a estética do *kitsch*.

Realizados de maneira artesanal, os trabalhos de Pierre et Gilles se caracterizam pela precisão técnica e pela fabricação cuidadosa. Da elaboração dos cenários até a finalização das molduras, cada retrato costuma levar três semanas para ser realizado. Pierre faz os primeiros esboços e, depois que os cenários são construídos, realiza as fotografias de grande formato. A seguir, as imagens escolhidas são ampliadas e trabalhadas por Gilles, que as pinta de maneira a retocar e idealizar a pele, a silhueta e as feições dos modelos, transformando-os em figuras sobre-humanas. O resultado é uma celebração da cultura pop que, por meio do exagero, da estilização e da sedução, equipara seus astros à posição uma vez ocupada por santos, deuses e mártires.¹⁹⁸ “Nós preferimos os ícones, as imagens que fazem sonhar. [...] Amamos a beleza e a diferença. É verdade que amamos corpos musculosos. Temos uma tendência a idealizar. Amamos um universo fantasma que parte da realidade”,¹⁹⁹ como explica Gilles. A idealização resultante desses processos de encenação e retoque, associada à carga de erotismo presente em muitas de suas imagens, coloca frequentemente o espectador na posição de *voyeur*.

Assim como pudemos observar em relação a Gilbert & George, o estilo carregado de flores, *glitter* e arabescos de Pierre et Gilles se contrapõe à redução visual do minimalismo e da arte conceitual, principais referenciais do período em que começaram a produzir. A tecnologia digital tampouco trouxe transformações significativas para a poética da dupla e o processo de execução de seus trabalhos, já bastante consolidados. Pierre continua fazendo as fotografias com sua câmera Mamiya, mas, hoje em dia, as imagens são impressas em telas de algodão, o que favorece o trabalho posterior de pintura.²⁰⁰

¹⁹⁸ ATTIAS, Laurie. Pierre et Gilles. *Frieze*, London, n. 33, Mar.-Apr. 1997 (online).

¹⁹⁹ GILLES. In: AZIMI, Roxana. Pierre et Gilles: l'artiste doit élever le choses par le rêve. *Quotidien de l'Art.*, Paris, 9 avr. 2014 (online).

²⁰⁰ PIERRE ET GILLES. Les Herós de Pierre & Gilles – interview. *Photo*, Paris, mai - juin 2014 (online).



31. Pierre et Gilles, *Le Footballer Blessé (Frédéric Lenfant)*, 1998.
Fotografia pintada à mão sobre alumínio, 110 x 100 cm.



32. Pierre et Gilles, *Stromae Forever (Paul Stromae)*, 2014.
Fotografia pintada, 162 x 130 cm.

Com estéticas radicalmente diferentes e uma colaboração que se estende ao longo de décadas, Bernd e Hilla Becher, Gilbert & George e Pierre et Gilles demonstram que a fotografia, sob diversos aspectos, pode ser uma prática compartilhada. Enquanto os últimos exploram as etapas de pré-produção e de pós-produção da imagem, aproximando a fotografia de procedimentos e referências do campo da pintura, do cinema e da publicidade, os primeiros adotaram uma abordagem mais direta da imagem fotográfica que revela, no entanto, um cuidadoso processo de planejamento e elaboração. Sua coleção de fotografias que registram um tipo de arquitetura em desaparecimento de maneira neutra, mas ao mesmo tempo extremamente particular, só pôde ser constituída a partir do desenvolvimento de um rigoroso protocolo de criação de imagens.

Mais recentemente, continua sendo possível observar uma produção relevante de duos que trabalham com fotografia, seja os que trabalham exclusivamente com o meio, como Kennard Phillips,²⁰¹ seja os que trabalham com fotografia e outras linguagens, como a dupla húngara Tehnica Schweiz,²⁰² seja, ainda, os que se reúnem para produzir projetos específicos, como *Pictures Collected from Museum Visitors' Wallets* (1998), de Harrell Fletcher e Jon Rubin.²⁰³ Entre essas duplas mais recentes, gostaria de analisar um pouco mais detalhadamente o trabalho de Adam Broomberg & Oliver Chanarin, artistas sul-africanos residentes em Londres. Em seus projetos de livros, instalações e exposições, o duo investiga os usos da fotografia e as relações de poder que perpassam a produção e a circulação das imagens.

Atuando em conjunto há mais de quinze anos, Broomberg e Chanarin destacam a importância do trabalho compartilhado para o desenvolvimento de suas ideias artísticas:

²⁰¹ Peter Kennard e Cat Philipps começaram a cooperar em 2002, desenvolvendo um trabalho de fotomontagem que critica a intervenção de George Bush e Tony Blair no Iraque. As imagens da dupla são divulgadas da forma mais ampla possível, tanto pela Internet quanto por meio de pôsteres, jornais e revistas. Ver KLANTEN et al, 2011.

²⁰² O Tehnica Schweiz, duo formado por Gegerly László e Péter Rákosi desenvolve projetos em colaboração desde 2004. Um de seus trabalhos envolvendo fotografia é *Identikit Photographs* (2007 – 2010), no qual recolheram retratos falados publicados em uma revista policial húngara ao longo de cinco anos e procuram modelos com características similares para produzir fotografias de grande formato. O resultado final, composto por 22 fotografias e desenhos, compara, lado a lado, os retratos falados com os retratos fotográficos, apresentando-os junto com a descrição do crime cometido pelo procurado.

²⁰³ Nesse trabalho comissionado pelo Museu de Arte Moderna de San Francisco, Harrell Fletcher e Jon Rubin pediram para ver e fotografar as imagens que os visitantes da instituição traziam em suas carteiras. Ao longo de seis horas, 150 imagens foram refotografadas, das quais dez foram depois ampliadas em formato 101x76 cm e posteriormente incorporadas à coleção do museu.

Trabalhamos juntos há tanto tempo que, mesmo que iniciássemos práticas separadas, nosso modo de pensar já está meio enredado [...]. Normalmente, o ímpeto de um projeto vem quando algum de nós encontra algo por acaso em um filme, frase, documento ou objeto. Então uma discussão se inicia e o processo começa. Esse é o lado da lógica. O lado emocional é que, inevitavelmente, durante a realização de um trabalho, você perde a fé que tem nele. Se não fossemos em dois, provavelmente teríamos abandonado um número considerável de projetos.²⁰⁴

A duração da colaboração também trouxe alterações para sua dinâmica de produção, favorecendo, ao longo do tempo, o posicionamento individual dentro do trabalho em dupla: “Fomos ficando mais velhos e cada vez mais seguros em relação à colaboração, abrindo mais espaço para nos expressarmos dentro dela”,²⁰⁵ como explicou Broomberg.

Antes de assumirem seus projetos próprios, Broomberg e Chanarin trabalharam por um ano na revista italiana *Colors*, dirigida pelo fotógrafo Oliviero Toscani, mas deixaram a publicação por estarem insatisfeitos com sua linha editorial. O que os incomodava, conforme declararam em entrevista, era a forma descontextualizada como as imagens circulavam em uma rede alimentada pela impessoalidade das agências fotográficas:

A maioria das imagens que estávamos usando vinha de agências fotográficas e, em 99% dos casos, não tínhamos conexões nem com os fotógrafos nem com os assuntos retratados. Tal distância é potencialmente abusiva – as fotografias se tornam desvinculadas de seu contexto, das pessoas mostradas na imagem. Essas pessoas deixam de ser indivíduos e se tornam parte de um argumento visual ou político. Queríamos resistir a isso.²⁰⁶

Após abandonarem seus cargos na publicação, a dupla retornou a Londres para realizar seu primeiro livro, *Trust* (2000). Pouco tempo depois, no entanto, Broomberg e Chanarin foram convidados a assumir a direção da *Colors*. Uma de suas primeiras iniciativas após esse retorno foi a realização do projeto *Ghetto*, no qual, com o acompanhamento de escritores, visitaram, fotografaram e entrevistaram pessoas que vivem em comunidades cercadas, como prisões, campos de refugiados e hospícios.

²⁰⁴ BROOMBERG, Adam. In: WRIGHT, Karen. Adam Broomberg & Oliver Chanarin Artists: 'I've never been able to put anything together. Ollie is the one with the screwdriver'. *Independent*, London, 7 Aug. 2014 (online).

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ CHANARIN, Oliver. In: MIRLESSE, Sabine. Adam Broomberg and Oliver Chanarin. *BOMB*, New York, n. 130, winter 2014-2015 (online).

Com o tempo, os fotógrafos começaram a perceber que as pessoas que abordavam sempre aceitavam ser fotografadas, mesmo quando se encontravam em situações de extrema vulnerabilidade, como no caso de um paciente que registraram sendo amarrado em um hospital psiquiátrico, durante a realização de *Ghetto*, ou das pessoas que retrataram em *Trust*, fotografadas no momento em que recebiam uma anestesia. Essa inesperada disponibilidade tornou evidente, para ambos, a posição de poder na qual se encontravam: “Percebemos que, como fotógrafos visitando essas instituições, nossa posição está elevada, e há um fluxo assimétrico de poder entre nós e os retratados”.²⁰⁷ Nessas situações de perda de controle, não apenas sobre as aparências, mas também sobre o modo como as imagens circulam, “por que aceitar, ainda assim, ser fotografado?”²⁰⁸

Por vezes, a estratégia adotada pelo duo para questionar as relações de poder que perpassam o uso de imagens fotográficas é a de resistir em aderir a essa lógica. Em alguns casos, essa oposição resulta até mesmo na recusa em produzir imagens, ao menos as imagens usualmente esperadas de fotógrafos profissionais. É o caso, por exemplo, de *The Day Nobody Died June 10, 2008* (2008), trabalho produzido quando Broomberg e Chanarin viajaram ao Afeganistão com uma credencial da BBC para acompanhar as tropas britânicas. A dupla se negou, no entanto, a produzir fotografias de guerra que exaltassem os militares ou registrassem a destruição e a violência de forma explícita. Em vez de levar suas câmeras fotográficas, viajaram apenas com um rolo de papel fotográfico com cinquenta metros de comprimento. Para cada evento relatado pela mídia, eles expuseram ao sol uma parte desse rolo, gerando imagens completamente abstratas. A produção dos fotogramas se encerrou no quinto dia de viagem, o primeiro sem nenhuma morte no *front*.²⁰⁹

Além de uma crítica às fotografias de guerra, *The Day Nobody Died, June 10 2008* também enfoca as novas políticas dos Estados Unidos e da Inglaterra em relação à cobertura de conflitos bélicos que, se por um lado favoreceram o acesso da imprensa à linha de frente, por outro, passaram a determinar o que pode ser registrado e divulgado. Como explica Broomberg,

Durante a Guerra do Golfo, em 1990, os Estados Unidos não autorizaram a cobertura de nenhum fotojornalista. No Afeganistão, eles perceberam que era preciso permitir sua entrada. Eles planejaram um

²⁰⁷ CHANARIN in: MIRLESSE, 2014-2015.

²⁰⁸ BROOMBERG in: MIRLESSE, 2014-2015.

²⁰⁹ LOHOFF, Markus. Beyond Mass Media: representations of war between art and journalism. In: RELLSTAB, Daniel; SCHLOTE, Christiane. *Representations of War, Migration and Refugehood: interdisciplinary practices*. New York: Routledge, 2015.

sistema para controlá-los. Ofereceram um suposto acesso sem precedentes à linha de frente mas, em troca, exigiram um acesso sem precedentes ao trabalho dos fotógrafos. Então dissemos, em um ato performático, que não produziríamos essas imagens.²¹⁰

A forma escolhida por Broomberg e Chanarin para registrar sua experiência na frente de batalha encontra ressonância entre procedimentos de artistas contemporâneos que atuam com diferentes linguagens, não apenas com fotografia. É o caso, por exemplo, de Runo Lagomarsino em *Crucero del Norte* (1976 – 2012), obra na qual combina uma ação de deslocamento com o registro de situações de luz sobre papéis fotográficos. Em outubro de 2012, o artista nascido na Suécia refez a trajetória de seu pai, um exilado político da ditadura argentina que, em 1976, foi obrigado a viajar de Buenos Aires ao Rio de Janeiro, de onde embarcou com sua esposa e filha em um transatlântico rumo à Europa, em busca de asilo. Trinta e seis anos depois, Lagomarsino percorreu o mesmo trajeto realizado de ônibus por seu pai, da capital argentina até o Rio de Janeiro. Ao chegar na capital fluminense, abriu as embalagens dos papéis fotográficos que carregava, deixando que eles fossem sensibilizados pelo sol. O resultado visível da ação são quinze folhas de tamanho 20x30 cm, manchadas de branco e azul.

A opção de não produzir as imagens esperadas pelas instituições oficiais também é visível em outro trabalho de Broomberg e Chanarin: *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light* (2012), desenvolvido no Gabão a partir do convite do governo local. Interessada em abordar relações entre fotografia e raça, a dupla partiu para a viagem levando apenas filmes antigos da Kodak. Antes do lançamento do Kodak Gold, no início dos anos 1980, os filmes da empresa não eram capazes de registrar áreas escuras próximas de áreas claras, impossibilitando o registro adequado de pessoas negras ao lado de brancas. A companhia só resolveu o problema porque a indústria de alimentos e de móveis precisava de materiais fotográficos capazes de captar tanto objetos escuros quanto claros em uma mesma cena. Com esses filmes antigos, os artistas passaram cinco dias na selva, onde acompanharam um raro ritual Bwiti. Ao voltar para a Inglaterra, conseguiram encontrar alguém que pudesse revelar esse tipo obsoleto de filme, do qual apenas uma imagem pôde ser salva, uma fotografia na qual aparece uma folha de palmeira.²¹¹

²¹⁰ BROOMBERG, Adam. In: COIGNET, Rémi. Une Conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin. *Le Monde*. Paris, oct. 2013 (online).

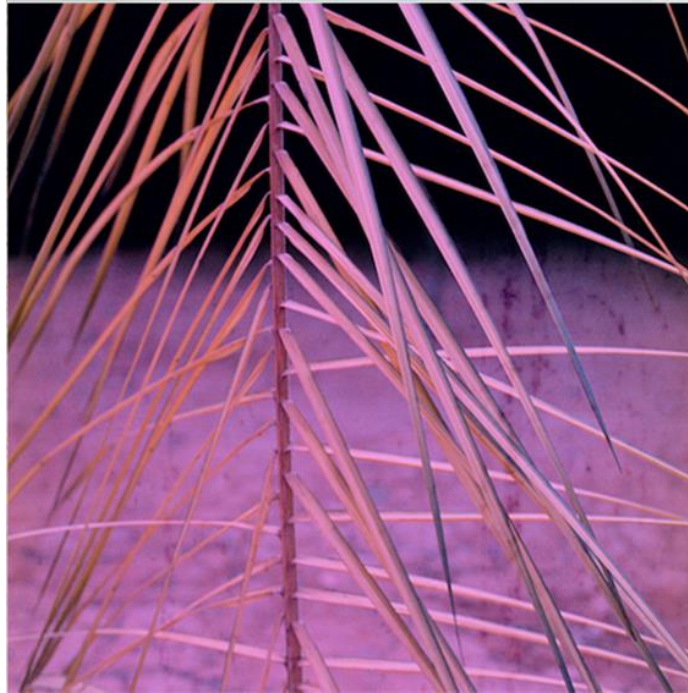
²¹¹ O resultado final do trabalho é uma instalação que inclui, além dessa fotografia, imagens utilizadas pela Kodak para promover seus filmes e tiras de teste de fotografias em preto e branco. Ver <<http://www.broombergchanarin.com/to-photograph-a-dark-horse/>>.



33. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Day Nobody Died June 10, 2008*, 2008.
Impressão sobre papel fotográfico, 76 x 600 cm (detalhe).



34. Runo Lagomarsino, *Crucero del Norte*, 2013 (detalhe).



35. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Kodak Ektachrome 34 1978 frame 4*, 2012.
Detalhe da instalação *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light*, C-print, 120 x 120 cm.



36. Alfredo Jaar, *Real Pictures, Caritas*, 1995.
Vista da instalação no Museum of Contemporary Photography, Chicago.

Mesmo trabalhando com fotografia em uma linguagem classificada como documental, Broomberg e Chanarin evitam produzir documentos fotográficos que atendam a uma lógica predatória e acabem, dessa forma, perdendo seu poder de mobilização. Nesse sentido, sua produção pode ser aproximada dos projetos do artista chileno Alfredo Jaar desenvolvidos a partir do genocídio ocorrido em Ruanda no início dos anos 1990. Em agosto de 1994, diante da cobertura lacônica da imprensa e da posição não-intervencionista da comunidade internacional, Jaar viajou a Ruanda com o amigo e assistente Carlos Vásquez para ver com os próprios olhos o que havia de fato acontecido. Com a ajuda da ONU, os dois percorreram o interior do país à procura das histórias dos sobreviventes.

Às vezes, disse Jaar, a máquina fotográfica funcionava como uma boa distração, um intermediário entre ele mesmo e todas aquelas coisas não mediadas que se encontravam ao redor. Outras vezes, lhe parecia supérflua e inadequada, lembrando a ‘futilidade de um olhar que chega tarde demais.’²¹²

Jaar produziu três mil fotografias durante a viagem, mas durante dois anos foi incapaz de lidar com essas imagens. O primeiro trabalho gerado a partir delas foi *Real Pictures*, exposto originalmente no Museu de Fotografia Contemporânea de Chicago em janeiro de 1995. Na exposição, sessenta fotografias de seu arquivo foram apresentadas fechadas dentro de caixas pretas, sobre as quais estava impresso um texto com a descrição de cada uma das imagens, composto com o auxílio da artista e escritora Susan Otto.

Diferente das outras duplas estudadas até aqui, que acabaram, a partir de uma atuação desenvolvida ao longo dos anos, estabelecendo uma estética bastante própria, capaz de funcionar como uma marca autoral, o trabalho de Adam Broomberg & Oliver Chanarin se caracteriza por uma ausência de estilo fixo. Essa ausência de características visuais específicas foi destacada por Broomberg em um comentário sobre o livro *Chicago* que, segundo ele, parece ter sido feito por sete ou oito fotógrafos diferentes: “há fotografias de natureza-morta, fotografias com estilo judicial, fotografias de arquitetura, natureza, modelos...”²¹³ Na mesma entrevista, Chanarin também se posiciona em relação à questão:

De certa forma, não temos estilo. Somos batedores de carteiras. Adotamos o estilo e a atitude conforme as necessidades [...] Às vezes

²¹² STRAUSS, David. *Politica della Fotografia*. Milano: Postmediabooks, 2007, p. 99.

²¹³ BROOMBERG, Adam. In: COIGNET, 2013.

é apropriado fazer um único negativo preto e branco em papel 20x25. Outras vezes, imagens digitais de baixa resolução são suficientes. Usamos tanto uma opção quanto a outra. Tudo depende do que se quer comunicar.²¹⁴

Em vez de técnicas, procedimentos ou formas recorrentes, podemos reconhecer na produção da dupla um elo conceitual constituído pela problematização de assuntos e situações recorrentes no campo da fotografia. Nesse sentido, o duo desenvolve um trabalho metalinguístico que não se dirige à imagem fotográfica em si, mas à rede de relações que possibilita a sua produção e a sua circulação. “Adam e eu, na verdade, não estamos interessados nas fotografias. Estamos interessados em como as imagens são produzidas, distribuídas e recebidas”.²¹⁵

A partir desse breve levantamento de trabalhos fotográficos desenvolvidos em dupla, gostaria de salientar que, ao contrário do senso comum, que ainda reduz a fotografia ao olhar do fotógrafo e ao momento de disparar o aparelho, o processo de construção de uma imagem fotográfica não necessariamente se limita a um único olho ou espírito, para evocar novamente a fórmula de Cartier-Bresson. Fazer fotografias pode ser um projeto compartilhado, seja por um casal ou uma dupla de amigos, seja por três, quatro ou mais pessoas com objetivos em comum. Apresentando diferentes estratégias e questões artísticas, as experiências de Bernd e Hilla Becher, Gilbert & George, Pierre et Gilles e Adam Broomberg & Oliver Chanarin podem auxiliar a compreender a produção atual dos coletivos que trabalham com fotografia, evidenciando que a criação compartilhada de imagens não é um fenômeno isolado ou inédito. Oscilando entre uma estética austera ou rebuscada, entre o compromisso documental e a construção de uma ficção, os processos desenvolvidos por meio dessas parcerias apontam direções possíveis para o trabalho coletivo em fotografia, seja antes, durante ou depois da tomada fotográfica.

2.2.2 Olhares compartilhados: estratégias de coletivos contemporâneos para fazer fotografia

Em um texto publicado no início dos anos 2000 sobre a contemporaneidade e o futuro da fotografia, o fotógrafo e curador holandês Bas Vroege aponta o trabalho coletivo como uma chave para reinventar a imagem fotográfica em tempos de crise.

²¹⁴ CHANARIN, Oliver. In: COIGNET, 2013.

²¹⁵ *Ibid.*

Vroege observa que as práticas em grupo se multiplicaram no cenário artístico das últimas décadas, mas ainda são incipientes no campo da fotografia, ainda ligado à ideia de gênio individual. Comentando sobre contribuições como as do grupo italiano Multiplicity,²¹⁶ Vroege afirma que

decididamente não é uma coincidência que todas essas obras sejam o resultado da colaboração profissional multidisciplinar que esses artistas costumam praticar, mas da qual não há uma verdadeira tradição no mundo da arte ou da fotografia, nos quais a noção romântica de artista como gênio ainda é predominante.[...] Eu acredito firmemente que o trabalho de grupo seja necessário para desenvolver projetos capazes de fazer a fotografia sobreviver.²¹⁷

Porém, como vimos nas seções anteriores, a própria história da fotografia foi marcada por diferentes formas de colaboração entre fotógrafos. Além disso, na mesma época em que Vroege especula sobre os rumos da fotografia no século XXI, consolidam-se nos cenários internacional e nacional uma série de coletivos que operam com a imagem fotográfica como ponto de partida, desenvolvendo práticas situadas entre o fotojornalismo, a fotografia documental e o campo da arte. Cabe ressaltar, porém, que esses agrupamentos dificilmente alcançam o reconhecimento de grupos como o Multiplicity, ficando mais restritos a festivais, exposições e eventos específicos do campo da fotografia.

Dinâmicas compartilhadas de produção fotográfica podem ser observadas desde a invenção do meio, especialmente no trabalho desenvolvido por duplas ou casais de fotógrafos e artistas. Atualmente, no entanto, destaca-se a atuação de agrupamentos com um maior número de integrantes, o que confere novas camadas de complexidade à questão. Que problemas são colocados por essa expansão da produção compartilhada em fotografia, que passou a contar, nos últimos anos, não apenas com duas pessoas, mas três, quatro, cinco ou mais? Diante dos novos desafios impostos à prática, reunir-se em grupos para discutir, planejar e produzir imagens fotográficas seria uma forma de encontrar novos espaços para a criação em um mundo no qual a fotografia se tornou ao mesmo tempo onipresente e invisível?

²¹⁶ Baseado em Milão, o Multiplicity é um coletivo interdisciplinar que se define como uma agência de investigação territorial e atua nos campos das artes visuais, arquitetura, urbanização e cultura em geral. Entre seus colaboradores, conta com arquitetos, geógrafos, sociólogos, economistas, artistas, cineastas, etc.

²¹⁷ VROEGE, Bas. *Il Futuro della Fotografia*. In: VALTORTA, Roberta. (Ed.) *È Contemporanea la Fotografia?* Milano: Lupetti, 2004, p. 97.

As fortes mudanças nos modos de produção e de compartilhamento de imagens convocam fotógrafos a repensar seu trabalho, resultando, muitas vezes, na organização de grupos e coletivos a fim de enfrentar os problemas que a situação contemporânea coloca a seu campo de atuação. Para Fred Ritchin, que identifica uma onda de coletivos sendo criados em vários países, entre as razões para a formação desses grupos estão

um desejo de colaborar e ter uma comunidade dentro da qual trabalhar; uma ideologia política compartilhada; as vantagens de dividir tarefas de negócios, espaços de estúdio e riscos financeiros; e a sensação de que trabalhar em grupo é uma maneira melhor para conseguir colocar suas mensagens na rua, juntamente com “o sentimento de ser parte de algo maior que si mesmo.”²¹⁸

A seguir, veremos alguns exemplos de experiências coletivas envolvendo fotografia observadas nos últimos anos no Brasil e em outros países, a fim de apontar alguns modelos recentes de colaboração que ajudem a situar os grupos que serão estudados nos próximos capítulos desta tese em um contexto mais amplo. Entre os grupos com atuação mais longa gostaria de destacar, em primeiro lugar, o Tendance Floue. No texto de apresentação de seu *site*, o grupo francês afirma ter se reunido a partir de “um desejo de explorar o mundo e trabalhar em conjunto para abrir novos horizontes e diversificar os modos de representação da fotografia contemporânea”.²¹⁹

O coletivo abriga a produção individual e projetos conjuntos de seus integrantes, assim como trabalhos comerciais realizados principalmente para a comunicação institucional de empresas, como os guias de cidades produzidos para a Louis Vuitton a partir de 2013. Seu *site* é dividido em seções dedicadas ao trabalho pessoal de cada um de seus integrantes, apresentado junto com uma breve biografia, e uma área para os projetos desenvolvidos de forma coletiva.

Ativo até hoje, o Tendance Floue foi fundado em 1991 em Montreuil, França, por Katy Jan, Denis Bourges, Mat Jacob, Patrick Tourneboeuf e Thierry Ardouin. A partir de seus encontros semanais para falar sobre fotografia, esses fotógrafos decidiram criar um coletivo, cujo mote inicial era “Liberdade? Sim! Individualidade? Não!”.²²⁰ Em uma reportagem sobre seu 25º aniversário, o grupo lembrou:

²¹⁸ RITCHIN, Fred. *Bending the Frame: photojournalism, documentary and the citizen*. New York: Aperture, 2013, p. 40.

²¹⁹ <<http://tendancefloue.net/>>.

²²⁰ JACOB, Mat. The 25th anniversary of Tendance Floue. *L’Oeil de la Photographie*, Paris, oct. 11, 2015 (online).

Nos conhecemos por acaso, no início dos anos 1990. Éramos jovens e loucos por fotografia. Tínhamos uma cozinha, um laboratório, desejos e algumas câmeras. Sabíamos o que não queríamos fazer. Nós olhávamos para o mundo e para o mundo da fotografia. Escolhemos dividir e trocar ideias sobre fotografia, ver se era possível viver juntos.²²¹

No início, as reuniões do Tendance Floue eram mais voltadas para entender e definir o que seria o coletivo do que para planejar e realizar projetos fotográficos. Mat Jacob relembra alguns desses questionamentos iniciais: “estar em um coletivo significa dividir tudo? É se encontrar até concordar unanimemente? É pregar utopia? Aprender a salvar a própria pele no pacote? Livrar-se da culpa de ser individualista? É se proteger das incertezas da profissão? É existir?”.²²² A primeira atividade do coletivo foi uma participação no festival de Arles, para o qual editaram cinco cartazes, assinados apenas como Tendance Floue, que foram espalhados pelos muros da cidade. Durante a vernissagem do projeto na galeria Aréna, em um gesto performático que também pode ser visto como um rito de iniciação desses fotógrafos na produção coletiva, os negativos das imagens foram queimados.

Em 1997, Pascal Aimar, Gilles Coulon, Olivier Culmann, Philippe Loppareli, Meyer e Stéphane Zaubitzer foram convidados a integrar o grupo. Sobre essa entrada em um coletivo já em andamento, cuja proposta representava uma alternativa ao trabalho solitário e utilitário do fotojornalismo, Meyer comentou:

Essa aventura correspondia ao desejo de independência que eu nutria na época. Estranhamente, foi, portanto, no momento em que comecei minha vida de fotógrafo independente, de autor, que me liguei a uma incrível aventura coletiva na prática e no pensamento.²²³

O depoimento de Meyer revela uma característica bastante frequente dos coletivos dedicados à fotografia, entre eles os que serviram como estudos de caso deste trabalho de pesquisa. À primeira vista um paradoxo, o trabalho em grupo é uma alternativa que se apresenta para que fotógrafos, cujo tempo costuma ser consumido por demandas comerciais, consigam abrir espaço em seu dia a dia para uma produção criativa e independente, aquilo que o meio denomina de trabalho “autoral”.²²⁴ “Se alguns

²²¹ JACOB, 2015.

²²² *Ibid.*

²²³ In: TENDANCE FLOUE. Portfolio: the soul of Tendance Floue. *L’Oeil de la Photographie*, Paris, Apr. 10, 2011 (online).

²²⁴ Para uma problematização desse termo, ver ENTLER, Ronaldo. Sobre Fantasmas e Nomenclaturas [parte 1]: “ensaio autoral”. *Ícônica*. 18 ago. 2013 (online).

fotógrafos nem sempre se definem como artistas, o próprio coletivo procura o ato artístico”, salienta Jacob.²²⁵

A entrada no grupo também foi comentada por Gilles Coulon, que destacou, por sua vez, os desafios que o trabalho compartilhado impõe para quem já está acostumado a produzir dentro de um modelo individual. “Eu estava muito atraído pelo projeto coletivo, mas também me dei conta do trabalho que ele exigia para ser efetuado. Criar um arquivo, encontrar um local, realizar projetos coletivos, se conhecer”.²²⁶ Em 2004, Flore-Aël Surun se integrou ao grupo e, em 2011, Bieke Deporter e Alain Willaume também se juntaram ao coletivo. A formação atual conta com treze fotógrafos, uma vez que Deporter e Zaubitzer não fazem mais parte do coletivo.

Na maioria dos casos, o trabalho conjunto do Tendance Floue tem um viés de reportagem, que investiga a paisagem física e cultural de regiões do território francês a lugares longínquos como a Índia, a China e a Coreia. Com a colaboração de designers e escritores, essas incursões geraram publicações como *Mad in China* (2007), *Mad in India* (2008) e *Mad in France* (2009). A partir do território em comum da fotografia documental, a produção do coletivo é marcada por uma heterogeneidade de estilos que transitam desde a fotografia direta à busca de uma escrita singular, incorporando também questionamentos sobre as novas tecnologias e o cruzamento com outras linguagens como o vídeo e o desenho. Essa variação dentro dos projetos coletivos evidencia o espaço considerável que a expressão individual de seus membros tem dentro da estrutura do grupo.

Outro grupo europeu com uma trajetória já consolidada no campo da fotografia é o Blank Paper, coletivo espanhol formado em 2003. Na época, Antonio M. Xoubanova, Mario Rey, Óscar Monzón e Fosi Vegue estudavam fotografia na Escuela de Arte 10, onde conviviam também com artistas gráficos e ilustradores. A partir desse convívio, surgiu o desejo de criar um coletivo multidisciplinar. A ideia de combinar fotógrafos e desenhistas, no entanto, acabou não indo adiante, e o Blank Paper se completou com a entrada dos fotógrafos Julián Barón, Ricardo Cases e, mais tarde, Alejandro Marote. Entre os motivos para a reunião do grupo estava a vontade de desconstruir a ideia de que fotografar é simplesmente apertar um botão. Na visão de seus integrantes, a fotografia deveria ir além da imagem única, sendo concebida, ao invés, como uma linguagem complexa, articulada para fins expressivos.²²⁷ Três anos após sua fundação,

²²⁵ JACOB, 2015.

²²⁶ In: TENDANCE FLOUE, 2011.

²²⁷ ELKIN, Lola J.C. Blank Paper: nuevos revelados (entrevista com Fosi Vegue). *Notodo.com*, Madrid, 21 mar. 2016 (online).



37. Tendance Floue, *Mad in China*, 2007 (páginas da revista).

o Blank Paper criou uma escola homônima, com o objetivo de constituir um espaço independente para novos fotógrafos e oferecer uma formação diferenciada em fotografia contemporânea. Entre 2006 e 2015, mais de duas mil pessoas participaram de seus cursos, oficinas e seminários.²²⁸ Desde 2013, organizam ainda, junto com o coletivo MOB, a Fiebre Photobook, feira de livros dedicada à fotografia.

Uma das características que diferenciam o Blank Paper de outros coletivos é o fato de que seus membros não realizam trabalhos conjuntos. A estrutura coletiva é uma forma de discutir e estimular a produção pessoal de seus integrantes e de construir canais para a circulação de suas obras. “Nossa personalidade é realizar projetos individuais e prestar atenção em todos os projetos que as outras pessoas no grupo fazem”,²²⁹ comenta Julián Baron. Essa colaboração é visível, por exemplo, nas publicações dos fotógrafos do grupo, nas quais os outros membros do coletivo costumam atuar como editores. Um texto assinado pelo grupo em 2016 explica a dinâmica da seguinte forma: “o coletivo é um espaço onde podemos falar de nossos projetos pessoais com muita liberdade, ajudar-nos uns aos outros e crescer juntos, uma conciliação entre amizade e nossos diferentes interesses fotográficos que nos enriquece”.²³⁰

Apesar de terem como ponto em comum o desejo de abordar o cotidiano e a realidade local, os trabalhos desenvolvidos dentro do Blank Paper são marcados por uma diversidade de temáticas, processos e formas. Em *XY XX* (2014), por exemplo, Fosi Vegue fotografa, como um voyeur, as janelas de quartos onde trabalham prostitutas. Em uma sequência de imagens ao mesmo tempo íntimas e distantes, Vegue explora o ruído provocado pelo aumento forçado da sensibilidade do sensor da máquina digital, necessário para captar as cenas escuras que se desenrolam à distância.

Já o livro *Casa de Campo* (2013), de Antonio M. Xoubanova, reúne 72 fotografias realizadas ao longo de cinco anos no maior parque público de Madri, antiga propriedade da realeza, que se estende por uma área verde de 1700 hectares. Por meio da construção de uma narrativa enigmática, a publicação explora as fronteiras entre o urbano e o natural. O cotidiano espanhol também é abordado em *Paloma al Aire* (2011), de Ricardo Cases, trabalho no qual o fotógrafo lança um olhar irônico sobre o aspecto machista e conservador de algumas tradições espanholas. O livro aborda as corridas de pombos das regiões de Valencia e Murcia, um jogo popular no qual dúzias de pombos

²²⁸ PECES, Juan. Blank Paper School. *British Journal of Photography*, London, July 2015 (online).

²²⁹ BJP Editor. The Reason of Oranges. *British Journal of Photography*, London, 23 Sept. 2014 (online).

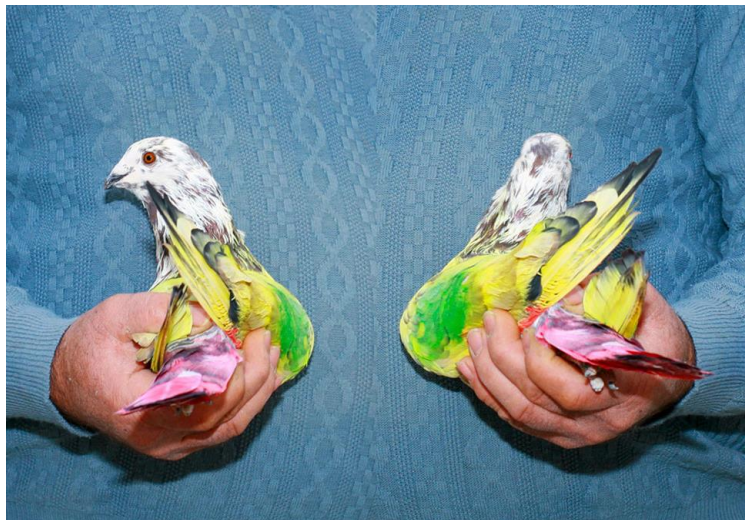
²³⁰ BLANK PAPER. In: BLANK Paper, amor por la fotografía. *Madriz*, Madrid, 25 ene. 2016 (online).



38. Fosi Vegue, da série *XY XX*, 2014.



39. Antonio M. Xoubanova, da série *Casa de Campo*, 2013.



40. Ricardo Cases, da série *Paloma al Aire*, 2011.

machos perseguem uma pomba fêmea, sendo que o vencedor é o que consegue ficar mais tempo próximo dela. As fotografias de cores saturadas e enquadramentos inesperados enfocam a preparação das aves, que têm suas penas pintadas para fins de identificação, além da própria corrida e de seus espectadores, destacando a alteração temporária que a competição de pombos provoca nessas comunidades.

Já *Paisagem Submersa* foi um projeto coletivo de três jovens fotógrafos mineiros, João Castilho e Pedro David, com formação em jornalismo, e Pedro Motta, com formação em artes, desenvolvido entre 2002 a 2007. O arco temporal do trabalho abarca, justamente, o período no qual a discussão sobre coletivos de fotografia ganhou força no cenário brasileiro. A junção do trio, no entanto, foi um agrupamento temporário criado especialmente para desenvolver esse trabalho.²³¹

No nosso caso, trabalhar coletivamente foi essencial em todos os aspectos. A produção, a edição, a finalização, as exposições, as palestras, tudo ficou mais fácil. É um esquema que soma forças. Começamos o *Paisagem Submersa* em 2002 e não tínhamos muita prática. Trabalhando em três, um incentiva o outro para não deixar a bola cair. Mas esse foi nosso único trabalho conjunto e não temos planos para outros. Acho muito importante a colaboração, é uma prática que enriquece. Tenho projetos com outros fotógrafos e artistas. Mas acredito também no trabalho solitário, é bom para a autoconfiança saber se virar sozinho, assumir os riscos sozinho.²³²

Realizado com recursos de leis nacionais e estaduais de incentivo à cultura, *Paisagem Submersa* foi um projeto composto por várias etapas e frentes, cujos resultados foram exibidos em exposições, em um *site*²³³ e em um livro publicado em 2008 pela editora Cosac Naify. A concepção do trabalho como um todo é coletiva, mas cada fotógrafo assina suas próprias imagens. É importante destacar, no entanto, que, seja na edição do *site*, do livro ou nas montagens das exposições, as fotografias dos três autores se misturam, construindo uma única narrativa.

O ponto de partida para o projeto foi a situação de cerca de 1.100 famílias do Vale do Jequitinhonha, no norte de Minas Gerais, que teriam que abandonar suas casas

²³¹ Conforme entrevista a Evelyse Horn, o trio já havia realizado um trabalho conjunto em 2001, a partir de uma viagem de cerca de 20 dias por Minas Gerais, Goiás, Tocantins e Bahia. As fotografias realizadas durante a viagem foram expostas em uma mostra organizada pelo trio no Centro Cultural da UFMG, intitulada GOTOBAMG. In: HORN, Evelyse Lins. *Fotografia Expandida: o documentário imaginário de uma paisagem submersa entre a arte contemporânea e o documental*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2012.

²³² João Castilho em entrevista ao blog *Olhavê* em 25 ago. 2008.

²³³ <<http://www.paisagemsubmersa.com.br>>, hoje indisponível.

e o local onde viveram por toda sua vida em virtude da construção da usina hidrelétrica de Irapé. Ao longo de cinco anos, Castilho, David e Motta fizeram quarenta viagens para a região, realizadas individualmente, para que cada fotógrafo desenvolvesse seu modo de se aproximar e registrar a situação. Durante esses períodos, os fotógrafos muitas vezes ficavam hospedados na casa de moradores locais, o que já constituía uma forma de entrar em contato com o cotidiano desses lugares. A ideia central, como resumiu Mariana Lage, era a de que três autores escreveriam a mesma história, fotografando sozinhos, mas editando o material juntos.²³⁴ No momento da edição, era a opinião da maioria que valia, o que fez com que os três fotógrafos acabassem se acostumando com a ideia de que mesmo as imagens que considerassem mais representativas poderiam ficar fora do trabalho final, caso não contribuíssem para a proposta coletiva.²³⁵

A extensão temporal do projeto e o momento no qual foi realizado, quando os três fotógrafos ainda estavam no início de suas trajetórias artísticas, desenvolvendo sua maneira de trabalhar, reforçou seu caráter de experimentação técnica e formal: “todo mundo estava se criando ali, criando a sua identidade nesse campo [...] então era muita experimentação”, como explicou Pedro David.²³⁶ As fotografias, realizadas com diferentes tipos de filmes e aparelhos fotográficos, privilegiam o sensorio em detrimento da descrição do ambiente ou da identificação dos retratados, resultando muitas vezes em imagens turvas, com situações extremas de luz e de cor, que funcionam como um presságio da inundação que estava por vir.

O que inicialmente poderia ser desenvolvido como um projeto de documentação mais tradicional, comprometido em registrar determinada realidade de maneira objetiva, acabou tomando o rumo de uma documentação afetiva.²³⁷ A abordagem do trio procurou registrar o cotidiano, a mudança e a destruição das casas dessas pequenas localidades ribeirinhas de maneira aberta e onírica, priorizando imagens simbólicas, por vezes construídas com a colaboração dos retratados. Dessa forma, *Paisagem Submersa* se distancia tanto do fotojornalismo, área de origem de Pedro David e João, quanto da fórmula tradicional do documentário social, utilizada até hoje para abordar esse tipo de assunto. Como explica Castilho,

²³⁴ LAGE, Mariana. Narrativas de uma ‘Paisagem Submersa’. *Sagarana*, Belo Horizonte, s.d (online).

²³⁵ Pedro Motta em entrevista a Evelyse Horn. HORN, 2012, p. 170.

²³⁶ Pedro David em entrevista a Evelyse Horn. *Ibid.*, p. 145.

²³⁷ Tomando emprestado o termo utilizado pelo curador canadense Chuck Samuels para se referir ao projeto *Paisagem Submersa*, o trio classifica seu trabalho como um “documentário imaginário”. Ver LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.4, n.4, 2008, p.35-58.



41. Pedro Motta, da série *Paisagem Submersa*, 2005.
Terra Prometida, Fazenda Massandaia, fotografia, 80 x 120 cm.



42. Pedro David, da série *Paisagem Submersa*, 2005.
Escafandro, fotografia, 125 x 125 cm.



43. João Castilho, da série *Paisagem Submersa*, 2005.
Sem título, fotografia, 80 x 120 cm.

Não é um trabalho de denúncia. Não serve como ilustração de matéria, não é fotojornalismo... A gente parte de um fato, mas não se atém a ele. Criamos situações, imagens. A gente pensava em cenas, ia lá e criava aquelas cenas junto com as pessoas. O projeto tem um pé no real, mas tem um pé na viagem, no imaginário, na criação.²³⁸

Eduardo Queiroga vê nos agrupamentos de fotógrafos que proliferam a partir dos anos 2000 um modelo de organização e cooperação diferente das agências fotográficas que, a partir da metade do século XX, reuniram fotógrafos em busca de melhores condições de trabalho. Essas novas formações, como aponta o pesquisador, "expandem a ideia de colaboração para níveis além e aquém do administrativo ou de infraestrutura. Trazendo o componente da afetividade como um amálgama potente na junção das várias peças dessa construção, a coletividade alcança a criação, o planejamento e o fotografar".²³⁹

Para Queiroga, o coletivo fotográfico contemporâneo é

um fenômeno específico, distinto das demais experiências que agruparam fotógrafos ao longo da jovem história da fotografia. [...] seu surgimento acontece com maior ênfase na primeira década dos anos 2000, também por influência do cenário de convergência ou no paradigma pós-fotográfico. Um ambiente que potencializa a conexão em rede, a criação em conjunto, seja na forma de colaboração, no compartilhamento de conhecimento e formação de inteligências coletivas, seja na apropriação e ressignificação ou hibridismo.²⁴⁰

O autor acredita, ainda, que nesse tipo de agrupamento "há um apagamento das individualidades em favor de uma unidade de grupo: aqui os pontos não existem acima daquilo que os une, e tal união não acontece de uma maneira rígida ou que siga uma hierarquia fixa".²⁴¹ É preciso cuidado, no entanto, com essa primeira impressão de que em um coletivo as individualidades se dissolvem, já que é justamente a multiplicidade de pontos de vista que pode contribuir para uma renovação dos modos de fazer e pensar fotografia. Em muitos casos, como nos três projetos recém analisados, observa-se que os membros de coletivos podem manter uma atuação individual dentro ou fora do grupo e inclusive assinar nominalmente as imagens que produzem.

²³⁸ CASTILHO apud BILENKY, Thais. Jequitinhonha: paisagens submersas. *Terra Magazine*, São Paulo, 19 jul. 2008 (online).

²³⁹ QUEIROGA, Eduardo. Agências e Coletivos: duas coisas diferentes. *Ícone*, Recife, v. 14, n. 2, dez. 2012b, p. 5.

²⁴⁰ _____. *Coletivos Fotográficos Contemporâneos*. Curitiba: Appris, 2015, p. 190.

²⁴¹ QUEIROGA, 2012b, p. 5.

Os exemplos observados reforçam a ideia de que a produção coletiva não deve ser vista como uma simples negação da autoria individual, mas como uma forma de possibilitar, por meio da colaboração, a realização de trabalhos que partem dos anseios e pontos de vista de diferentes artistas ou fotógrafos. Os modos como a função autoral é exercida dentro de um coletivo, no entanto, diferenciam-se do papel tradicional atribuído ao fotógrafo, oferecendo um atrativo para jovens profissionais dispostos a descobrir novas formas de atuação. Reunir-se em grupo para discutir, produzir e exibir fotografias é uma maneira de colocar de lado, ao menos temporariamente, o trabalho comercial que garante a subsistência da maior parte dos fotógrafos e voltar-se para outras urgências. Com maior ou menor espaço para a produção pessoal de seus integrantes, os coletivos apresentados, ao expandirem o número de pessoas envolvidas na produção de um único projeto fotográfico, apontam para organizações mais heterogêneas do que as práticas de duplas analisadas na seção anterior deste capítulo. Apresentam-se, dessa forma, como um espaço de dissonâncias, mediadas pelo desejo comum de seus integrantes de desenvolver uma produção independente em meio a um ambiente de hiperprodução de imagens.

Fotografia é fotojornalismo; o resto é pintura.

Christian Boltanski

3. CIA DE FOTO: A ESTRUTURA MALEÁVEL DA FOTOGRAFIA DIGITAL

A Cia de Foto talvez seja o coletivo de fotografia que ganhou maior destaque no recente cenário de arte no Brasil. Por ter sido o primeiro a assumir publicamente a bandeira da assinatura coletiva, desestabilizou discursos e práticas consagradas do fotojornalismo. A insistência em creditar seu trabalho apenas ao coletivo, sem indicar qual ou quais integrantes estavam envolvidos diretamente em sua produção, provocou uma polêmica no meio fotográfico que, se por um lado resultou na perda de alguns clientes e na exclusão inicial de instâncias tradicionais de legitimação de jovens fotógrafos, por outro colocou o grupo no centro das discussões sobre autoria e sobre as formas de produção de fotografia no mundo contemporâneo.

Ao longo de dez anos de atuação, a Cia de Foto desenvolveu trabalhos em jornalismo, publicidade e artes visuais. Entre 2003 e o final de 2013, quando anunciou o encerramento de suas atividades, o grupo foi expandindo e transformando sua atuação, além de passar por diversas formações e tentativas de organização. Seu formato final contava com Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes,²⁴² na parte criativa e, no apoio operacional, a coordenadora de produção Flávia Padrão. Conforme o projeto, ainda podiam se associar ao grupo outros profissionais, como o DJ

²⁴² Carolina Lopes (Recife, P.E., 1974) é graduada em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande e pós-graduada em Fotografia pelo Senac-SP. Trabalhou com a digitalização, a edição e o tratamento de imagens do arquivo da fotógrafa Nair Benedicto e atuou como professora de cursos voltados para a fotografia digital. João Kehl (São Paulo, S.P., 1982) é formado em Fotografia pelo Centro Universitário Senac-SP (2005) e iniciou seu trabalho em fotografia fazendo assistência para fotógrafos. Atualmente trabalha com Rafael Jacinto como fotografia e direção de cena para os mercados publicitário e editorial. Pio Figueiroa (Recife, P.E., 1974) iniciou sua carreira em fotojornalismo em Recife, no *Jornal do Comércio*, em 1995. Dois anos depois, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou para a Editora Abril, para a Editora 3 e para o jornal *Valor Econômico*. Atualmente, trabalha como fotógrafo e diretor de cena. É editor da revista latino-americana de fotografia *Sueño de la Razón* e do blog *lcônica*. Rafael Jacinto (São Paulo, S.P., 1975) é graduado em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (1998) com ênfase em rádio e televisão. Ainda durante a faculdade, começou a trabalhar como fotógrafo *freelancer* para revistas de skate e de surf. Foi repórter fotográfico do jornal *Notícias Populares* e fez parte da equipe-piloto do *Valor Econômico*.

Guab, responsável pelo som de obras como *Carnaval e País Interior*, e Alex Carvalho, que colaborou com os vídeos de *911* e de *Caixa de Sapato*.

A partir de 2006, o grupo participou de mostras coletivas e eventos como *Rencontres d'Arles* (2006), *Salão MAM Bahia de Artes Plásticas* (2008), *BES Photo* (Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2012), *III Biennale des Images du Monde* (Musée du Quai Branly, Paris, 2011) e *Geração 00* (SESC Belenzinho, São Paulo, 2011). Além de realizar as exposições individuais *Cia de Foto – Portfólio* (Itaú Cultural, São Paulo, 2007) e *Entretanto* (Galeria Vermelho, São Paulo, 2010), participou da organização e da curadoria de eventos como a *Semana de Fotografia FNAC/Fotosite* (2007) e o *II Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo* (2010).

Uma das características mais marcantes da atuação da Cia de Foto foi o destaque que a pós-produção de imagens alcançou em seu processo de trabalho, principalmente nos projetos desenvolvidos no âmbito artístico. Para Niura Legramante Ribeiro, operações formais como a manipulação de cores, luzes e sombras eram utilizadas pelo coletivo para distinguir e singularizar seus trabalhos de arte, que muitas vezes partiam de imagens produzidas para revistas e jornais. Tratava-se, como resumiu a pesquisadora, de “requalificar imagens de informação como prática artística”.²⁴³ Conforme levantou a autora a partir de entrevistas, no momento em que os fotógrafos do coletivo tiravam suas fotografias, já optavam por exposições médias, evitando áreas claras ou escuras demais, para facilitar e favorecer o trabalho posterior de pós-produção. Na visão do coletivo, “a fotografia é um exercício de possibilidades”²⁴⁴ e, sem esse trabalho de edição, “a imagem não é nada”.²⁴⁵ Ao explicar seu processo de criação, a Cia de Foto costumava aproximar seu trabalho da pintura, na qual a constituição da imagem se dá por meio da combinação de matizes e da sobreposição de camadas. Essa postura retoma, em certo sentido, as estratégias adotadas pelos pictorialistas para elevar a fotografia ao estatuto de arte no final do século XIX.

Pouco tempo depois da dissolução do coletivo, Pio Figueiroa resumiu a forma de trabalho do grupo como uma “performance atlética”, marcada por um impulso compulsivo de fotografar e transformar constantemente as imagens obtidas:

Vendo já numa perspectiva de tempo, tínhamos [...] uma produção estrondosa que misturava o gesto fotográfico amador (no sentido pleno

²⁴³ RIBEIRO, Niura Legramante. *Cia de Foto: transfigurações de imagens*. In: *Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP*. Santa Maria: ANPAP, 2015, p. 460.

²⁴⁴ ENTLER, Ronaldo. *Fotografia como Exercício de Possibilidades*, 2011a. Disponível em <<http://www.galeriavermelho.com.br/artista/3767/cia-de-foto/textos>>.

²⁴⁵ Apud RIBEIRO, 2015, p. 464.

da palavra, de quem ama) com as demandas profissionais de responder a um mercado e sobreviver dele. O segundo passo, em uma temporalidade mais racional e reflexiva, era o de rearranjar essas imagens em torno de um conceito estético que chamávamos de “ensaio”. Nesta parte de nosso processo, olhávamos para o acervo como predadores de sentidos, esgarçando o que ali teimava em permanecer como intenção inicial. Violentávamos, quase todas as vezes, a camada da performance que nos fazia fotógrafos de campo e trazíamos à tona a expressão artística de editores, desses que criam sentidos reais a uma superfície imagética adormecida nos arranjos imagéticos padronizados.²⁴⁶

A presença no grupo de um membro que se dedicava exclusivamente ao tratamento de imagens, um integrante que não realizava fotografias, é um indício da importância que esse tipo de recurso adquiriu para o processo de trabalho da Cia de Foto. Era nesse momento que o coletivo jogava com as limitações da câmera e com as circunstâncias da situação de registro para transformar a imagem *captada* naquilo que imaginava e planejava. “É difícil nos contermos com a foto propriamente dita. A vontade que temos é, de certa forma, iconoclasta. Morremos de vontade de matar a imagem que criamos, sempre”,²⁴⁷ explicou o grupo. O computador, dessa forma, constituía-se como uma plataforma na qual os integrantes podiam conjugar olhares e ideias a fim de reconfigurar imagens preexistentes.

Práticas para transformar a imagem após a captação pela câmera, vale lembrar, embora utilizadas desde o início da história da fotografia, tornaram-se mais acessíveis e recorrentes com a afirmação da tecnologia digital. A substituição dos sais de prata da fotografia tradicional pelos pixels favoreceu, como apontou Joan Fontcuberta, a ideia de *escritura*, ou seja, a construção da imagem fotográfica ponto a ponto, como acontece no desenho ou na pintura, em detrimento da *inscrição*, isto é, a gravação instantânea e irreversível da realidade que caracterizou a fotografia ao longo do século XX.²⁴⁸

A fotografia digital potencializou a maleabilidade das imagens técnicas, conferindo cada vez mais importância ao trabalho de pós-produção. Diante disso, antes de passar para uma análise mais detalhada sobre o modo como a Cia de Foto trabalhava em seus projetos mais significativos, me parece pertinente discutir algumas das mudanças trazidas ao campo da fotografia pelo desenvolvimento da tecnologia

²⁴⁶ FIGUEIROA, Pio. Pio Figueiroa fala à ZUM sobre o coletivo Cia de Foto e o ensaio Passe Livre. *Revista ZUM* (site). São Paulo, 15 abr. 2014.

²⁴⁷ Apud RIBEIRO, Niura Legramante. *Entre a Lente e o Pincel: interfaces de linguagem*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, p. 131.

²⁴⁸ FONTCUBERTA, Joan. *A Câmara de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

digital, a fim de situar a atuação do coletivo dentro desse contexto. Gostaria de propor, no entanto, uma abordagem que procura destacar as relações da fotografia digital com uma história mais longa da produção de imagens técnicas. Essa postura me parece a mais adequada uma vez que seu ponto de chegada é o trabalho de um coletivo que atuou incorporando as transformações tecnológicas de sua época, mas não deixou em nenhum momento de se relacionar com a tradição da fotografia e da pintura e de investigar a imagem fotográfica em seus aspectos mais básicos, como a luz, os limites entre imagem fixa e em movimento e sua capacidade de circular entre diferentes contextos.²⁴⁹

3.1 A fotografia entre a prata e o pixel

Em menos de duzentos anos de história, a fotografia passou por uma série de transformações técnicas que mudaram radicalmente a relação do homem com as imagens. Essas mudanças, ao mesmo tempo rápidas e significativas, despertaram desde o início respostas apaixonadas, como a célebre crítica de Charles Baudelaire a respeito do Salão da Academia Francesa de Belas-Artes de 1859. Desde seu surgimento, essa invenção de muitos criadores, muitos nomes e muitos processos técnicos nos convocou repetidamente a rever limites e definições, colocando em xeque os conceitos estabelecidos de representação, arte, documento e autor.

A partir do final dos anos 1990, no entanto, o debate teórico sobre a fotografia se encontra, novamente, em um desses momentos de redefinição. As transformações proporcionadas pela tecnologia digital levaram muitos autores a rever suas convicções sobre a definição da fotografia, questionando inclusive os limites do termo. Muitos autores apontam uma transformação radical na passagem da fotografia química para a fotografia digital, chegando até mesmo a questionar se ainda deveríamos utilizar a

²⁴⁹ A formação e algumas declarações dos integrantes do coletivo reforçam a ligação da Cia de Foto com a fotografia de base química. Em entrevista a Kyrtilene Ford, Pio Figueiroa explicou que o grupo adaptou seu conhecimento sobre processos de laboratório preto e branco, utilizados para valorizar zonas de sombra e destacar informações, para o aparato digital. Em depoimento à mesma pesquisadora, João Kehl afirmou que, na época da faculdade, gostava de explorar as possibilidades de manipulação fotográfica oferecidas pelo laboratório preto e branco, que permitia um controle maior sobre a imagem final. Ainda durante a faculdade, o fotógrafo começou a ter aulas de Photoshop e descobriu que alguns dos processos que realizava com imagens em preto e branco podiam ser aplicados, por meio do computador, à fotografia colorida. Ver FORD, Kyrtilene de Aguiar Silveira. *A antifotografia na Cia de Foto: destruição, remixagem e redefinição da autoria como processos de criação*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Recife: Universidade Federal de Pernambuco; Universidade Federal da Paraíba, 2015.

mesma palavra para denominá-las. Ao mesmo tempo em que a imagem digital começava a penetrar na vida cotidiana, historiadores da arte e teóricos da comunicação colocaram em dúvida a relação entre a fotografia tradicional, baseada em um processo químico, e a nova tecnologia de produção de imagens que estava se afirmando.

A opção pelo termo pós-fotografia já aparece no título de um livro publicado por W. J. T. Mitchell em 1992. Na introdução de *The Reconfigured Eye: visual truth in the post-photographic era*, o teórico norte-americano descrevia o que caracterizava como uma ruptura completa com o sistema anterior de imagens. Assim como não se podia simplesmente considerar um automóvel como uma carruagem sem cavalos ou o rádio como um telégrafo sem fios, Mitchell defendia firmemente que a imagem digital não deveria ser vista como um simples processo de evolução de uma técnica precedente. Para o autor, a fotografia digital era tão diferente da fotografia tradicional quanto uma fotografia era de uma pintura, uma vez que a nova invenção se constituía como um tipo de representação digital, ou seja, de traços discretos, enquanto sua versão anterior funcionava como uma representação analógica, com traços contínuos. A ideia de processamento, de possibilidade de manipulação de informação, apresentava-se como um aspecto central dessa nova modalidade de imagens:

Uma imagem digital pode ser em parte uma fotografia escaneada, em parte um desenho de perspectiva sintetizado pelo computador e em parte uma “pintura” eletrônica – tudo isso delicadamente amalgamado em um todo aparentemente coeso. Pode ser fabricada de arquivos encontrados, restos de discos, detritos do ciberespaço. Os criadores de imagens digitais dão sentido e valor para *readymades* computacionais por meio de apropriação, transformação, reprocessamento e recombinação: nós entramos na era da eletrobricolagem.²⁵⁰

Mitchell acreditava que estávamos novamente diante de um momento no qual a cristalização de uma nova tecnologia provoca mudanças profundas nas práticas culturais e sociais, assim como o fizera a fotografia química em meados do século XIX. Segundo o teórico, a fotografia tradicional podia ser declarada morta ou, no mínimo, radicalmente deslocada, como ocorrera com a pintura 150 anos antes. Essa mudança no sistema de produção também afetaria a estabilidade das imagens, que não deveriam mais ser vistas

[...] nem como objetos rituais (como as pinturas religiosas) nem como objetos de consumo de massa (como são as fotografias e as imagens

²⁵⁰ MITCHELL, W. J. T. *The Reconfigured Eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 6.

impressas na célebre análise de Walter Benjamin), mas como fragmentos de informação que circulam nas redes de alta velocidade que agora circundam o mundo e que podem ser recebidas, transformadas e recombinadas como o DNA para produzir novas estruturas intelectuais com sua própria dinâmica e valor.²⁵¹

A ideia de que estamos entrando em uma nova era de imagens, completamente diferentes da fotografia de base química que marcou o período industrial, também é defendida em publicações mais recentes como *After Photography*, de Fred Ritchin (2008), e *La Cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*, de Joan Fontcuberta (2010). Ritchin, assim como Mitchell, destaca a maleabilidade da nova forma de fotografia, que se torna um mosaico flexível, facilmente combinável com outras imagens, textos e sons. Em sua versão digital, o registro fotográfico seria apenas um ponto de partida para operações posteriores realizadas por diferentes agentes. Segundo o autor, “a fotografia se converte na investigação inicial, em um esboço da imagem, tão vulnerável agora à modificação quanto sempre o foi à recontextualização”.²⁵²

Em uma publicação editada poucos anos depois, Joan Fontcuberta defende, de maneira similar, a ruptura introduzida pelo sistema digital no processo de produção de imagens técnicas. Para o fotógrafo catalão, a substituição dos sais de prata por uma retícula de pixels provisoriamente ordenados introduz uma nova categoria de imagens que, pela diferença radical de natureza em relação ao processo fotográfico tradicional, devem ser consideradas “pós-fotográficas”. Essa mudança colocaria a fotografia digital no plano da pintura e da escultura, representações que podem ser manipuladas em suas unidades mínimas, ponto a ponto, e que possuem autonomia em relação ao referente.²⁵³

O computador relegou a câmera em importância, a lente se torna um acidente na captação da imagem. A fotografia convencional vinha definida pela noção de rastro luminoso produzido pelas aparências visíveis da realidade. Sistemas de síntese digital fotorrealistas substituíram a noção de rastro por um registro sem rastro que se perde em uma espiral de mutações.²⁵⁴

No entanto, como aponta Claudio Marra, mesmo com todas essas mudanças a fotografia digital ainda coincide em muitos aspectos e usos com o processo ótico-químico que lhe deu origem. Com uma pitada de provocação, o historiador da arte

²⁵¹ MITCHELL, 1992, p. 51.

²⁵² RITCHIN, Fred. *Después de la Fotografía*. México: Editorial Oceano, 2010, p. 43.

²⁵³ FONTCUBERTA, 2012.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

italiano chega a afirmar que a fotografia digital não existe. As centenas de arquivos de imagens que temos hoje em nossos computadores e celulares seriam de fato fotografias digitalizadas, uma vez que o processo de transformação do registro da luz em código binário não ocorre no instante em que a situação de luz é captada, mas apenas em um segundo momento, quando a luminosidade registrada pelo sensor como cargas elétricas é processada pelo ADC (*Analogue to Digital Converter*), um circuito integrado que atribui à carga de cada pixel um número binário.²⁵⁵ Para Marra, os usos e convenções que envolvem a prática fotográfica contemporânea, mesmo que acelerados e multiplicados, ainda são muito similares aos da fotografia tradicional, permanecendo ligados à ideia de registro de um objeto.

Nessa linha de argumentação, Antonio Fatorelli também destaca as continuidades entre os dois processos fotográficos:

Após um curto período de intensas experimentações, na passagem da década de 1970 para a década de 1980, a imagem digital incorporou, em importantes domínios, os códigos imagéticos preexistentes, mobilizando em muitos de seus usos e funções convenções prescritas pela perspectiva renascentista. Uma trajetória, portanto, de assimilação e de contágio com a codificação analógica, muito mais do que de transformações radicais.²⁵⁶

Já André Rouillé, na primeira década dos anos 2000, apresentava uma posição intermediária ao classificar a fotografia digital como uma outra fotografia dentro da fotografia, considerando que ela “se situa dentro do quadro da fotografia”, mas representa questões técnicas e um regime de verdade completamente diferentes, marcados por uma velocidade de circulação e divulgação próprias. “Há uma ruptura de natureza em relação à fotografia tradicional, de natureza material e imaterial”,²⁵⁷ uma vez que a maior parte das fotografias produzidas atualmente circula apenas em telas.

O fato de a ideia de pós-fotografia resistir por mais de uma década indica que, mesmo depois da completa afirmação da fotografia digital, ainda estamos desorientados em relação às múltiplas possibilidades que se abrem para o campo. O anúncio do encerramento das atividades fotográficas da Kodak em 2012 — empresa que marcou a popularização da fotografia amadora com as câmeras portáteis e automáticas

²⁵⁵ MARRA, Claudio. *L'Immagine Infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milano: Bruno Mondadori, 2006.

²⁵⁶ FATORELLI, Antonio. *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: SESC Nacional, 2013, p. 144.

²⁵⁷ ROUILLÉ, André. *Fotografia e Arte Contemporânea*. In: *Fotografia e Novas Mídias*. Rio de Janeiro: FotoRio, 2008, p. 28.

produzidas a partir do final do século XIX — seria uma evidência de que o que chamamos hoje de fotografia não tem mais ligação com as imagens técnicas que transformaram a visualidade do mundo moderno? Estaríamos diante de algo completamente novo, que requer novas categorias e conceitos para ser compreendido, ou a crítica fotográfica se apressa em estabelecer um novo ponto de origem para as imagens que produzimos atualmente, destacando o ineditismo e o aspecto revolucionário da fotografia digital em detrimento da história e até mesmo dos usos correntes do meio?

Para podermos estabelecer uma posição em relação a esses discursos — os que incorporam a fotografia digital no âmbito mais amplo dos processos de criação de imagens técnicas surgidos a partir de meados do século XIX e os que, ao contrário, estabelecem uma fronteira divisória irreduzível entre a fotografia química e a fotografia digital — serão revisadas, a seguir, algumas diferenças e continuidades básicas entre os dois processos.

Como primeiro diferencial, poderíamos citar o desaparecimento do negativo, questão de certa forma já antecipada nos anos 1960 e 1970 pela imagem instantânea das máquinas Polaroid. Apesar de continuar operando em função da luz refletida por objetos, o sensor de uma câmera digital não é irreversivelmente afetado por essa luminosidade. A partir de medições e codificações, ele gera um arquivo que depois pode ser visualizado como imagem. O sensor acolhe apenas temporariamente a imagem gerada pela incidência da luz sobre objetos, podendo ser utilizado para gerar uma infinidade de fotografias. Perde-se, portanto, a questão do suporte material: a tecnologia digital descola a imagem fotográfica da superfície específica do filme e do papel, em um processo de desmaterialização que privilegia, em lugar da permanência, o compartilhamento e a transmissão. A imagem, na maioria das vezes, não é mais fixada definitivamente em uma base, mas passa a ser temporariamente visualizada em dispositivos eletrônicos.

Para Vilém Flusser, o que distinguia a fotografia de outras imagens técnicas era justamente a portabilidade e a autonomia proporcionadas por sua materialização em papel, que permitia sua distribuição de maneira arcaica.²⁵⁸ A fotografia digital, ao contrário, por depender de aparelhos para ser visualizada, se aproxima da forma de circulação do cinema e do vídeo. Com a popularização da comunicação digital e o desenvolvimento de dispositivos cada vez mais portáteis, a imagem fotográfica se desprende do substrato físico do filme e da folha de papel para existir como uma forma

²⁵⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

errante, que migra de tela em tela, podendo ser sucessivamente ampliada, compactada e transformada. Se a fotografia analógica pode ser vista como um modo de “produzir permanências”, em sua versão digital “desaparecem as ancoragens e pontos fixos”,²⁵⁹ como assinala Rouillé.

Apresentadas muitas vezes por meio de projeções, a fotografia contemporânea transita entre a fixidez da fotografia e a duração do cinema. Para Antonio Fatorelli, esse é um dos traços principais das imagens que circulam no campo da arte – não tanto os grandes formatos, teorizados por Jean-François Chevrier por meio do conceito de *fotografia tableau*,²⁶⁰ mas a imaterialidade e a variabilidade da imagem projetada, características que Fatorelli associa à intermitência e à instabilidade das imagens mentais.

A força da fotografia atual, que favoreceu a sua relação com outras formas de expressão e sua presença cada vez mais frequente nos circuitos das galerias e instituições culturais voltadas para a arte contemporânea, decorre dessa condição de imagem projetada, uma vez remediada pelas tecnologias do vídeo e do digital.²⁶¹

Dessa forma, como também constata Boris Groys, a tecnologia digital trouxe para a imagem fotográfica um aspecto performativo: cada vez que se observa uma imagem digital estamos diante de um novo evento de visualização.

A imagem digital, para ser vista, não pode ser exposta sozinha, ela precisa ser posta em cena, precisa ser executada. Assim, a imagem digital começa a funcionar como uma peça musical, cuja partitura, como se sabe, não é igual à peça, sendo em si silenciosa. Para ter som, ela precisa ser executada. Por isso a digitalização transforma a arte visual em uma arte performativa. Mas isso implica uma interpretação, uma traição, uma distorção. Toda performance é uma interpretação, e toda interpretação é uma traição, um abuso.²⁶²

Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da informática levou a um questionamento da especificidade dos meios, uma vez que facilita as misturas de som, imagem e texto. Deixando de desempenhar a relação que tinha com a realidade até o final do século XX, a fotografia convive, cada vez mais, com diversos tipos de imagens, sendo, na maior parte das vezes, submetida à mediação de computadores ou celulares. Para Roberta

²⁵⁹ ROUILLÉ, 2009, p. 454.

²⁶⁰ CHEVRIER, 2007.

²⁶¹ FATORELLI, 2013, p. 28.

²⁶² GROYS, 2012, p. 97.

Valtorta, essa situação rompe com a autonomia da imagem fotográfica moderna, conectando-a a outras linguagens e campos do saber:

A fotografia atua hoje em uma plataforma multimídia na qual transitam muitas tecnologias da imagem que dão lugar a uma produção extremamente móvel e variada, com uma notável perda de especificidade do meio singular: como campo específico de trabalho, a fotografia tende a não existir mais por si própria. Existe, naturalmente, como prática profissional ou popular, mas perde cada vez mais a sua autonomia como forma criativa específica e autossuficiente, condição pela qual por muito tempo lutou, já a partir do século XIX.²⁶³

A fotografia digital também ampliou e facilitou a manipulação e os retoques de imagens, anteriormente realizados manualmente, dentro de laboratórios fotográficos. Nesse contexto, a pós-produção ganha cada vez mais importância, evidenciando que a imagem gerada ao apertar o disparador do aparelho é apenas um ponto de partida, que pode ser aprimorado, trabalhado e retrabalhado para diferentes fins. Como consequência, temos um gradual abalo no regime de verdade dentro do qual a imagem fotográfica costumava operar na maior parte de seus usos cotidianos.

Trabalhos como *Fictitious Portraits*, de Keith Cottingham (1993) e *Orogenesis*, de Joan Fontcuberta (2002-2006), entre tantos outros, valem-se da possibilidade de criação da imagem digital não a partir de um único referente real, mas da combinação e da transformação de múltiplas imagens de diferentes origens. *Fictitious Portraits* é uma série de fotografias que apresenta retratos imaginários criados a partir da combinação de técnicas como modelagem, desenho, pintura digital e montagem. Já as paisagens fantasiosas, mas ao mesmo tempo verossímeis de *Orogenesis*, são criadas por um software de uso militar que gera ilustrações geográficas capazes de simular a tridimensionalidade a partir de informações cartográficas. Em vez de mapas, no entanto, Fontcuberta alimenta esse software com obras conhecidas da história da arte, como pinturas de Caspar David Friedrich, William Turner e Gustave Courbet, ou fotografias de Eugène Atget e Alfred Stieglitz.

Nessas obras, aparência e rastro, ficção e indício se misturam, evidenciando a fragilidade do mito modernista que via a fotografia como um espelho da realidade. Ao mesmo tempo, o tão comentado estatuto de verdade da fotografia parece, de alguma forma, resistir à disseminação da manipulação de imagens proporcionada pelo desenvolvimento e pela popularização de *softwares* de edição como o Photoshop,

²⁶³ VALTORTA, 2004, p. 9.



44. Keith Cottingham, *Fictitious Portraits – Triplets*, 1992.
Fotografia construída digitalmente, 96.5 x 117 cm.



45. Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Dalí (Geopoliticus)*, 2003. C-print, 118 x 178 cm.

lançado comercialmente em 1990. Mesmo em sua forma digital, continuamos produzindo, compartilhando e armazenando fotografias para fins de registro, documentação e memória. As imagens digitalmente construídas por Fontcuberta e por Cottingham, apesar de não registrarem uma paisagem real ou uma pessoa específica, continuam a simular um registro fotográfico, respeitando sua aparência e códigos.

Tal questão é analisada por Claudio Marra em *L'Immagine Infedele* e também por Antonio Fatorelli. Conforme evidencia a passagem abaixo, Fatorelli identifica nos usos atuais da fotografia digital o enfraquecimento do entusiasmo inicial com as possibilidades de construção da imagem de síntese.

De modo bem diverso do pressuposto nos primórdios da era digital, quando a imagem de síntese esteve fortemente associada ao universo onírico e à criação de mundos fantásticos, os usos correntes das ferramentas digitais encontram-se frequentemente associados à representação objetiva [...] As tecnologias digitais instauram uma nova noção de realidade, e não o fim do real. Uma realidade fragmentada, construída, dependente de interfaces e subordinada aos procedimentos de modelização e de simulação, produto e feito das novas partilhas entre o ver e o saber, entre o visível e o invisível.²⁶⁴

Uma terceira mudança que deve ser considerada, talvez a mais significativa entre aquelas introduzidas pela tecnologia digital, é o assombroso aumento nas esferas de produção e circulação de imagens fotográficas. Se por um lado podemos dizer que o processo de transformação do mundo em imagens iniciou-se no final do século XIX, quando a fotografia se tornou um fenômeno de massas, por outro a imagem digital, combinada ao desenvolvimento da Internet, colocou a questão em um patamar vertiginoso.

A fotografia digital mudou definitivamente o modo como criamos e compartilhamos imagens, assumindo um papel cada vez maior na comunicação. As imagens se tornaram cada vez mais banais e onipresentes, perdendo o caráter de excepcionalidade antes reservado à fotografia, inicialmente destinada a celebrar momentos marcantes como nascimentos, casamentos e aniversários. A imagem fotográfica já não serve tanto para registrar lembranças, mas para engendrar atos de comunicação. São “exclamações de vitalidade, como extensões de certas vivências que se transmitem, compartilham e desaparecem”.²⁶⁵

²⁶⁴ FATORELLI, 2013, p. 101.

²⁶⁵ FONTCUBERTA, 2012, p. 32.

Entre essas mudanças provocadas pela fotografia digital, Hubertus Amelunxen destaca, além da desvinculação entre imagem fotográfica e seu referente, a quantidade de signos visuais com os quais passamos a lidar:

Nossos hábitos perceptivos são destinados a ser fortemente influenciados não apenas pela manipulação das imagens, que não pode ser mais reportada a uma origem material, mas também e sobretudo pelo fato de que em geral podemos dispor de uma enorme quantidade de imagens e dados visíveis passíveis de serem incessantemente manipulados e intercambiados.²⁶⁶

A instalação *Photography in Abundance*, criada por Erik Kessels para a exposição comemorativa do décimo aniversário do FOAM – Museu de Fotografia de Amsterdã, nos dá dimensão da assombrosa abundância icônica que caracteriza a contemporaneidade. Kessels imprimiu um milhão de fotografias retiradas da Internet, número correspondente à quantidade de imagens que são acrescentadas diariamente ao Flickr, e levou-as para o espaço de exposição. O artista, dessa forma, encontrou uma maneira de conferir existência física às imagens que circulam rapidamente pela rede, formando pilhas de fotografias anônimas que podem ser vasculhadas pelos visitantes. Na época, segundo dados levantados por Kessels, esse popular repositório armazenava mais de seis bilhões de imagens e, a cada dois meses, a mesma quantidade de fotografias era acrescentada ao Facebook.²⁶⁷

Hoje registramos qualquer pessoa, objeto, evento ou experiência em centenas de variações, em quantidades e velocidades tão grandes que impossibilitam que essas imagens sejam de fato contempladas e avaliadas. Nunca produzimos tantas fotografias e ao mesmo tempo nunca olhamos tão pouco para elas. Como alerta André Rouillé,

O digital proporciona à fotografia a disponibilidade imediata de clichês e a possibilidade de cancelá-los sem demora ou complicação. Essas facilidades, somadas a um alto nível de automatização e um custo de produção zero, criam as condições de emergência de uma estética da rapidez, da profusão, mas também da desatenção.²⁶⁸

²⁶⁶ AMELUNXEN, Hubertus. La Fotografia dopo la Fotografia. In: VALTORTA, 2004, p. 109.

²⁶⁷ BOND, Anthony. What if You Printed Out Every Picture Posted on Flickr in Just One Day? *Daily Mail*, London, 15 Nov. 2011 (online).

²⁶⁸ ROUILLÉ, Andre. La Photo Numérique Mobile: une esthétique autre. *Paris Art*, Paris, n. 445, 22 mai 2014 (online).



46. Erik Kessels, *Photography in Abundance*, 2011. Vista da instalação no FOAM, Amsterdã.

Essa sensação de empobrecimento da experiência da fotografia, no entanto, não é algo exclusivo de nosso tempo, mas um sintoma também observado em outros momentos nos quais os processos de fabricação e circulação de imagens passaram por grandes mudanças. No ensaio *Pequena História da Fotografia*, de 1931, Walter Benjamin já relacionava o aprimoramento das técnicas fotográficas e sua consequente transformação em um produto de massas ao declínio de sua aura. É apenas nas imagens produzidas no primeiro decênio após o anúncio oficial da fotografia, como na produção de David Octavius-Hill, que Benjamin vê surgir algo de estranho e novo, aquela “pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, [...] o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás”.²⁶⁹ Benjamin destaca nas fotografias do período uma articulação inédita e mágica, capaz de revelar nosso inconsciente óptico, mas que logo foi perdida em nome das funções cotidianas assumidas por esse tipo de imagem.

Cerca de cinquenta anos depois da publicação do célebre ensaio de Benjamin, a multiplicação massiva das imagens fotográficas também foi objeto de reflexão de Susan Sontag.

Recentemente, a fotografia se tornou quase tão amplamente praticada e apreciada quanto o sexo e a dança – o que significa que, como qualquer forma de arte de massa, ela não costuma ser praticada pela maior parte das pessoas como arte. A fotografia é principalmente um rito social, uma defesa contra a ansiedade e uma forma de poder. [...] Além de oferecer uma forma de certificar a experiência, a fotografia também é uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência à procura pelo fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir.²⁷⁰

Na época em que Sontag desenvolveu as reflexões reunidas no livro *Sobre Fotografia*, o campo fotográfico era novamente abalado e reorganizado pelos avanços da área de informática e da eletrônica. Ainda nos anos 1970, ao comentar sobre o potencial de transformação que esse novo tipo de imagem poderia trazer para a esfera cultural, A. D. Coleman chamava a atenção para a necessidade de uma educação para as imagens e um papel mais ativo em relação a elas. “A comunicação visual é vivida por muitos, mas praticada por poucos”,²⁷¹ o que gera uma perigosa situação de concentração de poder e possibilidades de manipulação. Atualmente, com o

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 94.

²⁷⁰ SONTAG, 2001, p. 8-9.

²⁷¹ COLEMAN, A. D. Remember: the seduction of Narcissus was visual (1976). In: COLEMAN, 1998, p. 40.

desenvolvimento e o barateamento das máquinas fotográficas digitais e, acima de tudo, com a incorporação de câmeras aos telefones celulares, o cenário é bastante diferente. A criação e a circulação de imagens continuam, evidentemente, perpassadas por estruturas de poder e ideologias, mas, ao sermos cada vez mais convocados a produzir e compartilhar fotografias, novos significados e usos podem ser descobertos.

Em um ensaio escrito em 1981, Coleman alertava para o processo de desmaterialização pelo qual passava a imagem fotográfica. Na mesma época, a Sony lançava o protótipo da Mavica, um sistema de câmera capaz de codificar fotografias eletronicamente em um disco magnético que depois podiam ser vistas instantaneamente na televisão ou transmitidas pela rede telefônica:

Estamos hoje diante do fim da era da prata, um metal precioso, como o veículo primeiro para a impressão de fotografias. Esta é uma linha divisória simbólica, que promete aumentar ainda mais a separação entre aqueles preocupados com Arte com A maiúsculo e aqueles preocupados com a comunicação, entre aqueles comprometidos com a fotografia como objeto único e aqueles comprometidos com a fotografia como uma imagem e uma ideia desmaterializada.²⁷²

O desenvolvimento da tecnologia digital combinou-se ao processo de comoditização da economia global, transformando o computador com internet em um espaço para novas formas de sociabilidade e comunicação. Essas mudanças engendram novas modalidades de pensamento visual, que passam a se desenvolver por relações entre *links* e janelas simultâneas.²⁷³ Nesse novo ambiente, o curador francês Nicolas Bourriaud vê o estabelecimento de um novo tipo de artista, o semionauta, responsável não por criar novos produtos, mas por inventar trajetórias entre signos, conectar mundos distantes, misturar tecnologias de ponta com tradições do passado.

O artista semionauta atua como um mecanismo de busca, partindo à procura de signos e surfando em massas gigantes de informação em um contexto cultural caracterizado pela hiperprodução e pela multiplicação de formatos expressivos, assim como pela expansão do campo da arte em termos tanto geográficos quanto disciplinares.²⁷⁴

²⁷² COLEMAN, A. D. *Fiche and Chips: technological premonitions* (1981). In: COLEMAN, 1998, p. 61.

²⁷³ BOURRIAUD, Nicolas. *Installation, Video, Actions: the ascent of the precarious in the Postmodern Era*. In: TERRAROLI, Valerio et al. (Ed.). *Art of the Twentieth Century: neo avant-gardes, postmodern and global art 1969-99*. Milano: Skira, 2015.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

A fotografia digital está, portanto, em eterna reconfiguração, assumindo existências distintas a cada vez que se mobilizam aparelhos e estruturas para visualizá-la. Essa existência errante e, especialmente, essa maleabilidade visual foram amplamente exploradas pela Cia de Foto para construir novos significados para as imagens de seus trabalhos comerciais, pessoais ou de outras fontes, como veremos no subcapítulo a seguir.

3.2 Desvirtuar o virtual

Foi dentro do contexto das transformações causadas pela afirmação da fotografia digital e das conseqüentes reconfigurações do campo do fotojornalismo que surgiu o embrião do coletivo Cia de Foto. No ano de 2000, Pio Figueiroa e Rafael Jacinto, ambos com formação e experiência em fotojornalismo, trabalhavam juntos nas edições piloto do jornal Valor Econômico. A publicação se diferenciava por apresentar um projeto gráfico inovador para o jornalismo econômico, que costumava trabalhar sem imagens. Antes que o jornal começasse a circular, sua equipe inicial tinha a missão de, além de registrar as pautas, definir o que seria a identidade visual dessa nova publicação. Tal experiência, para Pio, foi definidora, despertando no fotógrafo uma vontade maior de projetar do que de executar imagens para o cotidiano previsível de um jornal tradicional.²⁷⁵

Nessa época, Pio e Rafael já caminhavam rumo ao estabelecimento de um trabalho coletivo. Quando tinham tempo, iam juntos a pautas, trocavam referências e ideias em cafés e eventualmente, por questões de horários e de agenda, um cobria o trabalho do outro.²⁷⁶ No final de 2003, já desligados da equipe do jornal, mas ainda com a possibilidade de realizar trabalhos para a publicação e outros clientes registrados pelo Valor Econômico, a dupla criou a Cia de Foto. A ideia, segundo Rafael, era montar um grupo para poder conseguir viver de fotografia: “tínhamos muita vontade de estudar, desenvolver alguma linguagem, alguma coisa, e viver de fotografia sem ter uma agenda tão louca”.²⁷⁷ Os trabalhos podiam ser feitos por ele ou por Pio, e mais tarde, pelas outras pessoas que passaram pelo coletivo.

²⁷⁵ QUEIROGA, 2015, p. 151.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 150.

²⁷⁷ Rafael Jacinto em entrevista concedida com João Kehl em São Paulo em 14 dez. 2015 (APÊNDICE B).

No primeiro momento, o modelo de coletivo causou estranhamento e até mesmo rejeição por parte de diversos clientes, que queriam saber quem de fato faria as fotografias que estavam sendo encomendadas. A dupla, no entanto, não estava preocupada com quem fosse realizar a pauta, mas em “resolver um trabalho”.²⁷⁸ Como estratégia, procurou fortalecer a imagem da Cia de Foto como uma estrutura coesa. Os clientes se dirigiam a um dos fotógrafos que já conheciam, solicitando trabalhos individuais, e, para driblar essas exigências, “a Cia foi impondo a assinatura coletiva, uma marca, um selo de garantia que atestava que o trabalho seria realizado da melhor maneira possível, independente de quem fotografasse”.²⁷⁹

No primeiro semestre de 2004, João Kehl, inicialmente chamado para trabalhar como assistente em um projeto temporário, se juntou ao coletivo. Dois anos depois, o grupo produziu seu primeiro projeto autoral, *911*,²⁸⁰ apresentado em 2006 no festival *Rencontres d'Arles*, na França. Recorrendo a um tema e a uma abordagem tradicionais da fotografia documental, esse primeiro trabalho reflete o universo de formação dos integrantes do coletivo. Esse aspecto é reconhecido pelo próprio grupo, como podemos perceber na seguinte declaração de João Kehl sobre a obra:

O Pio e o Rafa vinham do fotojornalismo, todo meu trabalho durante a faculdade de fotografia foi documental. Ele tinha uma coisa experimental no formato porque foi transformado em um vídeo, o principal produto dele foi uma plataforma multimídia, mas, na essência, era um trabalho muito clássico de fotografia. Tinha essa ideia de que o fotógrafo tem que ir a algum lugar para documentar alguma coisa, sair do seu mundo para o seu trabalho ter valor.²⁸¹

A obra retrata os habitantes da ocupação do prédio localizado no número 911 da Av. Prestes Maia, no centro de São Paulo. Na época, as 1680 pessoas que viviam no edifício de 29 andares encontravam-se ameaçadas por uma ação de despejo.²⁸² O projeto desenvolvido pelo coletivo no local compreendeu uma série de retratos dos moradores, além de fotografias de seu cotidiano e das condições precárias da construção.

²⁷⁸ Rafael Jacinto em entrevista concedida com João Kehl em São Paulo em 14 dez. 2015 (APÊNDICE B).

²⁷⁹ KHEL apud QUEIROGA, 2015, p. 166.

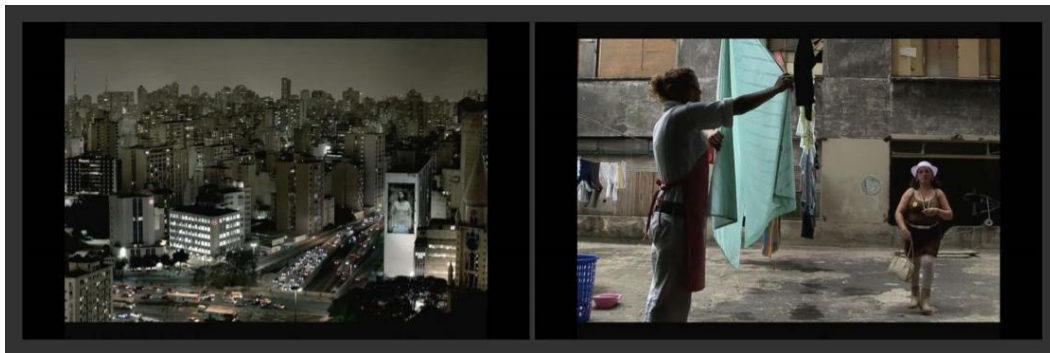
²⁸⁰ Adoto o termo utilizado pelos próprios integrantes do grupo, empregado para designar os trabalhos que não atendem a encomendas comerciais de clientes.

²⁸¹ João Kehl em entrevista concedida com Rafael Jacinto em São Paulo em 14 dez. 2015 (APÊNDICE B).

²⁸² Depois do despejo desses moradores, o edifício, que continuou abandonado, voltou a ser ocupado em 2010. Em outubro de 2015, após outras tentativas de reintegração de posse, a prefeitura de São Paulo entrou em acordo com os proprietários do imóvel, garantindo a permanência dos moradores naquela que foi considerada a segunda maior ocupação vertical da América Latina.



47. Cia de Foto, 911, 2006. Fotografia, 82 x 200 cm.



48. Cia de Foto, 911, 2006. Vídeo, 4' 57".



49. Cia de Foto, 911, 2006. Vista da obra na exposição *Laberinto de Miradas*, Madri, 2011.

Esse primeiro projeto autoral do grupo também expressa um desejo de atuação política por meio da fotografia, que parte do entendimento de que denunciar determinada situação pode contribuir para transformá-la. O breve texto que hoje acompanha o trabalho no site de Pio Figueiroa apresenta *911* como uma manifestação de resistência ao processo de gentrificação e de especulação imobiliária da área central da capital paulista que ameaçava a população mais pobre, especialmente os habitantes de espaços ocupados pelo Movimento dos Sem-Teto: “contra a ideia de ‘embelezamento’ em que se baseiam as políticas de transformação da paisagem urbana do centro de São Paulo, temos aqui uma abordagem que sugere ser possível tratar esteticamente uma realidade social, compreendendo-a em vez de apagá-la”.²⁸³

No encontro de Arles, *911* foi apresentado sob a forma de projeção, em um vídeo montado por Alex Carvalho. Lembrando o formato de *slideshow* comumente utilizado nesses festivais, a peça misturava imagens fixas com vídeos de curta duração com enquadramento fixo, os quais, à primeira vista, também pareciam ser fotografias. Esse fato é destacado pelos integrantes do grupo como um prenúncio de seu interesse em extrapolar os formatos tradicionais da fotografia e também de sua abertura à colaboração de pessoas externas ao coletivo. Além disso, a manipulação da cor e a exploração de uma atmosfera sombria nas fotografias já indicavam também a linha de tratamento de imagens que posteriormente seria aprofundada pelo coletivo. Outras versões dessa mesma obra também foram apresentadas no *Jakarta International Photo Summit*, na Indonésia em 2007, e na exposição *Laberinto de Miradas*, em Madri, 2011.

Com o aumento do fluxo de trabalhos na área comercial e o desejo de conciliá-los com projetos independentes, mais voltados para o campo da arte, a Cia de Foto sentiu a necessidade de ter alguém trabalhando exclusivamente no tratamento de imagens. Em dezembro de 2006, Carol Lopes juntou-se ao coletivo, inicialmente na posição de alguém ainda em formação, para depois se tornar sócia do grupo. Como explica Carol,

eles estavam trabalhando pra caramba, gastavam muito tempo no computador processando essas imagens e estavam querendo tentar produzir tempo livre. Não tempo livre para não fazer nada, mas [...] tempo livre para pensar um pouco sobre fotografia. Para conseguir fazer isso, eles perceberam que precisavam incorporar uma quarta pessoa no grupo que tivesse esse perfil, alguém que não fosse fotógrafo e pudesse cuidar dessa parte.²⁸⁴

²⁸³<<http://www.piofigueiroa.com/following/piofigueiroa.com/911>>.

²⁸⁴ Carol Lopes em entrevista concedida em São Paulo em 16 dez. 2015 (APÊNDICE C).

Além de otimizar o sistema de trabalho, a entrada desse quarto integrante também conferiu maior diversidade à Cia de Foto. Formada em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande, Pernambuco, Carol não tinha experiência na área de fotojornalismo, nem ambições em se tornar uma fotógrafa, diferenciando-se do perfil dos três membros anteriores.

No ano seguinte, o coletivo realizou sua primeira exposição individual no Itaú Cultural, dentro do projeto Portfólio, na qual as imagens de seu arquivo foram exibidas continuamente em diferentes tipos de telas e projeções. Se por um lado o trabalho da Cia de Foto rapidamente ganhou projeção em festivais de fotografia e exposições de arte voltadas para essa linguagem, por outro os primeiros anos de atuação do grupo foram muito marcados pelo debate que sua postura gerou no meio fotográfico em torno da questão da autoria. Apesar dos coletivos serem um tipo de organização com ampla inserção no sistema da arte contemporânea, entre alguns dos fotógrafos de gerações mais antigas, como Milton Guran, Luiz Garrido e Simonetta Persichetti,²⁸⁵ a opção por substituir nomes pessoais por uma assinatura coletiva parecia um retrocesso em relação a uma luta histórica pelo reconhecimento de seus direitos autorais. Como destaca Ronaldo Entler, “a Cia de Foto certamente não inventou o formato dos coletivos mas, para que sua atuação fosse compreendida, precisou construir um espaço de trânsito entre personagens e instituições que interagiam muito pouco entre elas”,²⁸⁶ como galerias de arte, agências de publicidade, eventos de fotografia e redações de jornais.

Um exemplo de resistência ao modelo de trabalho coletivo foi o convite feito pela Coleção MASP Pirelli em 2006 para que três fotografias de *911* fossem integradas à coleção. A oferta foi desfeita no momento em que o grupo se recusou a assinar as obras como pessoa física, pois não desejavam apontar apenas um de seus integrantes como autor. Quatro anos depois, após a situação ser discutida publicamente em eventos de fotografia como a edição de 2008 do FestFoto - Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, o trabalho foi finalmente incorporado à coleção como Cia de Foto. Em outra situação, no entanto, a estratégia adotada pelo grupo foi a contrária: para concorrer ao prêmio da agência holandesa World Press Photo de 2007, João Kehl se inscreveu individualmente, recebendo o primeiro lugar na categoria História de Esporte com um ensaio sobre uma academia de boxe que funciona embaixo do Viaduto do Chá, em São Paulo. No *site* do evento, o crédito das imagens premiadas é atribuído a João, e a Cia de Foto é mencionada como quem comissionou o trabalho. De acordo com Pio

²⁸⁵ Conforme depoimentos dos integrantes do grupo.

²⁸⁶ ENTLER, Ronaldo. *Fotografía como Ejercicio de Possibilidades*. In: CIA DE FOTO. *Cia de Foto*. Madrid: La Fabrica, 2011b, p. 2.

Figueiroa, a estratégia do grupo foi incentivar e acompanhar a inscrição de João, o fotógrafo mais novo e menos conhecido do grupo, como forma de legitimá-lo e, conseqüentemente, dar mais força ao coletivo como um todo.²⁸⁷

Entretanto, é importante ressaltar que, ao contrário de algumas opiniões expostas na época, os membros do coletivo não estavam abrindo mão da autoria de seus trabalhos, apenas assinando-os de forma conjunta. A opção por utilizar um nome que representasse sempre e igualmente os quatro integrantes, mesmo em projetos nos quais alguns dos membros tivessem maior envolvimento do que outros, acabou conferindo à Cia de Foto uma projeção e uma marca autoral que ultrapassou a simples soma de suas partes.

A produção conjunta em diferentes esferas exigia uma dinâmica especial de criação: os integrantes debatiam tudo o que era produzido, fosse no âmbito da arte ou da comunicação. A importância que o grupo atribuía a essas discussões, vistas como o processo que embasava a produção da Cia de Foto, fazia com que a autoria de todo o trabalho, do planejamento à apresentação, fosse atribuída ao coletivo. Uma vez que a Cia de Foto definia o assunto, a locação e a abordagem de determinado projeto, a fotografia podia ser feita por qualquer um dos fotógrafos do grupo. Depois que as tomadas fotográficas já haviam sido realizadas, os integrantes partiam para a definição das escolhas relativas à edição e ao tratamento das imagens. Como explicou Carol, “o trabalho era muito discutido internamente. Até chamarmos alguém de fora para mostrar, já havíamos discutido setenta vezes, entrado em crise, dormido, voltado a discutir, tentado outra coisa. Acabava saindo uma unidade, [...] o esquema ficava coeso”.²⁸⁸

Essa prática dialógica acabou constituindo, estética e conceitualmente, uma espécie de “marca registrada”, o que evidencia que compartilhar a autoria não significa necessariamente negá-la. Além disso, se, em relação aos fotógrafos, o coletivo estava deixando de prestar os créditos esperados pela categoria, em relação a Carol, que trabalhava com o tratamento de imagens, o grupo estava conferindo um reconhecimento poucas vezes concedido ao trabalho de pós-produção, visto na maioria das vezes antes como uma contribuição técnica do que criativa ou conceitual. Para a artista, em momento algum a Cia de Foto estava negando o crédito do fotógrafo: “pelo contrário, era uma luta em favor dele. Era uma luta pelo crédito a todo mundo que trabalhou no projeto”.²⁸⁹

²⁸⁷ Pio Figueiroa em entrevista citada.

²⁸⁸ Carol Lopes em entrevista citada.

²⁸⁹ Carol Lopes em entrevista citada.

Dentro da estrutura do coletivo, os integrantes podiam se revezar entre diferentes funções ou até mesmo não se envolver com a execução de determinado trabalho. De qualquer forma, existiam áreas nas quais cada participante colaborava de maneira mais significativa: Carol Lopes se concentrava no tratamento de imagens, na organização do acervo do grupo e no contato com a Galeria Vermelho, que representou a Cia de Foto entre 2010 e 2013; João Kehl se ocupava mais da produção fotográfica, mas também se dedicava à pesquisa em pós-produção; Rafael Jacinto liderava a produção de vídeos²⁹⁰ e Pio Figueiroa se dedicava principalmente à pesquisa teórica e à articulação com o campo da arte e da fotografia, participando com frequência de festivais e *workshops*.

Com o tempo, o mercado editorial, campo original de atuação da Cia de Foto, passou a ocupar cada vez menos espaço dentro da produção do coletivo, visto que suas demandas consumiam mais tempo e geravam uma remuneração menor, insuficiente para manter a estrutura montada pelo grupo. Como a publicidade se apresentou como uma área de atuação mais rentável, em 2006 a Cia de Foto contratou Flávia Padrão como coordenadora de sua área comercial para assumir o relacionamento do grupo com o mercado publicitário. Entre seus clientes, figuraram empresas como Itaú, Nikon e Nike.

O desenvolvimento de trabalhos assumidamente comerciais era visto com naturalidade pelos integrantes do coletivo, constituindo a principal maneira de cobrir seus custos materiais e viabilizar os projetos de cunho autoral.²⁹¹ A solução, no entanto, não deixava de colocá-los em uma situação paradoxal:

A publicidade entrou como uma forma de conseguirmos viabilizar projetos [...]. O mercado da arte nos alimentava criativamente para dar soluções inteligentes para a publicidade. [...] Não acreditávamos em uma divisão das coisas, uma coisa influenciava a outra. Mas não éramos bem recebidos no meio da arte por fazer publicidade, as pessoas não entendiam muito. E os publicitários às vezes achavam que, por estarmos sempre nas galerias, nós éramos artistas e tínhamos muito dinheiro.²⁹²

Mesmo que os trabalhos para jornais e revistas tenham diminuído com o tempo, as imagens e as situações geradas por essas pautas continuaram a servir como material para os projetos artísticos da Cia de Foto. Uma mesma fotografia, inclusive, podia

²⁹⁰ A partir de 2008, por ocasião de um convite da produtora Paranoid, o coletivo começou a trabalhar também com a direção de arte de filmes publicitários.

²⁹¹ Conforme Pio Figueiroa em entrevista citada, em 2006 o grupo constatou “que o jornalismo não tinha mais jeito” e, com o trabalho desenvolvido para o Banco Real, percebeu que a publicidade era um caminho possível para manter a estrutura e a dinâmica de trabalho que haviam construído.

²⁹² Carol Lopes em entrevista citada.

cumprir essas duas funções diferentes. Como explica Carol, o grupo não se prendia ao mercado, mas utilizava seus recursos, aproveitando o acesso a espaços e situações que, de outra forma, dificilmente teriam. “Seja qual fosse a pauta, a pessoa sempre voltava com alguma coisa bacana, algum experimento, e mostrava para o grupo. Às vezes não dava em nada, mas às vezes dava em alguma coisa. Era sempre uma provocação”.²⁹³

Esse trânsito entre diferentes campos é visível, por exemplo, em *Políticos* (2008), trabalho encomendado pela Folha de S. Paulo durante a corrida eleitoral à prefeitura da cidade. A partir do convite para realizar a cobertura da campanha para um caderno especial da publicação, o coletivo propôs ao jornal acompanhar um dia de atividade dos três principais candidatos, Geraldo Alckmin, Gilberto Kassab e Marta Suplicy. A ideia era cobrir eventos corriqueiros, como caminhadas e o café da manhã dos políticos, a partir de três pontos de vista diferentes. Os três fotógrafos saíam a campo juntos, com suas câmeras sincronizadas, e produziram imagens das mesmas situações, a partir de ângulos diferentes, que depois seriam organizadas conforme o instante exato em que foram tiradas, considerando a informação de horário registrada nos metadados dos arquivos digitais. Em entrevista, Rafael explicou a lógica do trabalho da seguinte forma:

Quando nos chamaram para fazer a campanha política, nos chamaram como artistas, mesmo, e falamos que tínhamos essa ideia de sincronizar as três câmeras e fotografar cada um dos candidatos em um dia de campanha e selecionar um momento em que as três câmeras estão sincronizadas para mostrar o efeito da campanha política, mostrar que o fotógrafo determina muito quando enquadra, que não há imparcialidade.²⁹⁴

Pela reunião desses três pontos de vista diferentes, as fotografias da Cia de Foto acabam mostrando também os dispositivos da corrida eleitoral e sua forma de produção de realidades. Ao abordar uma mesma situação a partir de ângulos distintos, *Políticos* enfoca, além dos candidatos em questão, o comportamento dos próprios fotógrafos e cinegrafistas encarregados de registrar e dar sentido a esses eventos rotineiramente repetidos durante o período eleitoral, expondo o funcionamento da fotografia de imprensa. A pesquisa em relação à sincronia das câmeras, que já estava sendo aplicada pelo coletivo em outras situações, acabou, nesse trabalho, tornando-se a chave para

²⁹³ Carol Lopes em entrevista citada.

²⁹⁴ Rafael Jacinto em entrevista citada.

ampliar o enquadramento da fotografia jornalística tradicional e, ao mesmo tempo, realizar a autocrítica dessa linguagem.

Outro trabalho artístico alimentado pelas pautas comerciais da Cia de Foto foi a série de vídeos *Longa Exposição*. Na época do lançamento das primeiras câmeras digitais mistas, que podiam produzir tanto imagens fotográficas quanto vídeos, o grupo aproveitava encomendas editoriais que envolviam a realização de fotografias de personalidades da música, do cinema e da televisão, como o cineasta Hector Babenco, o fotógrafo Thomaz Farkas, o jornalista Marcelo Tas e as cantoras Pitty e Elza Soares, para subverter a lógica e as regras do retrato tradicional. Em alguns casos, chegavam até mesmo a aceitar encomendas de veículos desconhecidos e com baixa remuneração, apenas pela oportunidade de coletar material para o projeto. Depois de realizar as imagens solicitadas pelo contratante, o grupo pedia para seu modelo posar para uma última fotografia em frente a um fundo branco, que se tratava, na verdade, de um vídeo feito com uma câmera digital.

Em seu *site*, a Cia de Foto comentava da seguinte forma a gravação do retrato de Hector Babenco, que, como observou Maurício Lissovsky, resistiu “heroicamente aos primeiros noventa segundos de sua ‘exposição’ sem sequer piscar os olhos”.²⁹⁵

Nosso amigo Dafne Sampaio convidou a Cia de Foto para fazer um retrato do cineasta Hector Babenco para ilustrar uma matéria na revista *Monet*. Fomos até o escritório do Hector, na Vila Nova Conceição, em São Paulo, e fizemos as fotos. Aproveitamos e fizemos, também, mais um retrato para a nossa série *Longa Exposição*. Babenco posou para um retrato e esperou o clique. Ele não sabia, e ainda não sabe, que o retrato era gravado.²⁹⁶

²⁹⁵ LISSOVSKY, Maurício. *O elo perdido da fotografia*, s.d. Disponível em <<http://www.ciadefoto.com/TEXTS>>.

²⁹⁶ CIA DE FOTO. Hector Babenco: longa exposição. *Blog da Cia de Foto*, 4 out. 2009 (online).



50. Cia de Foto, *Políticos*, 2008. Fotografia, 60 x 80 cm.



51. Cia de Foto, *Longa Exposição: Hector Babenco*, 2009. Vídeo, 2'26''.



52. Andy Warhol, *Screen Test ST263 (Lou Reed)*, 1966.
Filme 16mm, p&b, sil. 3'40'', col. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Os modelos de *Longa Exposição*, dessa forma, eram captados à espera de uma fotografia que nunca chegava a acontecer. A duração dos vídeos era determinada pela resistência ao jogo que se estabelecia entre fotógrafo e fotografado, que se estendia até uma das partes se cansar do embate. “Colocávamos a câmera em um tripé e ficávamos até o limite”,²⁹⁷ como explicou Rafael, e as sessões eram encerradas sem que o modelo soubesse que havia sido filmado.²⁹⁸ Se inicialmente o que chama a atenção nos trabalhos da série são as fórmulas e trejeitos que as personalidades habituadas à exposição na mídia adotam para ser fotografadas, na medida em que o tempo passa e a espera se estende, uma situação de angústia se instala. A estratégia do grupo é cruel não apenas com seus modelos, mas também com o público que, ao observar a obra, acaba capturado na própria espera que assiste.

Longa Exposição reflete o espírito de experimentação que motivava os projetos artísticos da Cia de Foto, que podiam ser pautados tanto por questões conceituais quanto por questões estéticas ou técnicas. É um trabalho que assinala uma transição sutil, mas de importância para a prática fotográfica contemporânea: o momento no qual a imagem fixa começou a se misturar com a imagem em movimento. Nos dias de hoje, com a popularização dos aparelhos híbridos e a consolidação do vídeo como uma das principais formas de registrar e compartilhar o cotidiano, a ideia de enganar modelos desavisados com uma filmagem disfarçada de retrato parece inviável.

Apesar dessa conexão íntima com os avanços tecnológicos do momento em que foi produzido, a dialética entre imagem fixa e imagem em movimento explorada em *Longa Exposição*, assim como a questão do consumo das imagens de celebridades, pode ser relacionada a trabalhos realizados décadas antes. Nesse sentido, podemos apontar os filmes nos quais Andy Warhol retratou celebridades de seu círculo de relações como um antecessor conceitual e estético de *Longa Exposição*.²⁹⁹ Entre 1964 e 1966 Warhol produziu 472 curtas-metragens registrando visitantes anônimos e famosos que frequentavam a Factory, seu estúdio em Nova York. Passaram diante de sua Bolex 16mm personalidades como Bob Dylan, Allen Ginsberg, Edie Sedgwick e

²⁹⁷ Rafael Jacinto em entrevista citada.

²⁹⁸ A artimanha, no entanto, não trouxe problemas jurídicos para o coletivo. O grupo chegou a enviar algumas impressões de *frames* dos vídeos para a assessoria de imprensa de Hector Babenco, Pitty e Elza Soares, mas não recebeu retorno.

²⁹⁹ Outra obra que estabelece um diálogo interessante com *Longa Exposição* é *Stranded in Canton* (1973), de William Eggleston, apontada como referência por Rafael Jacinto em entrevista citada. No vídeo de 77 minutos, realizado logo após a Sony lançar comercialmente a Portapack, sua primeira câmera de vídeo portátil, Eggleston capta o espírito de Memphis e Nova Orleans a partir de breves encontros com figuras pitorescas. O caráter experimental do trabalho é acentuado pela falta de familiaridade que as pessoas tinham, na época, com esse aparelho compacto e discreto, conferindo às sequências um efeito de naturalidade e espontaneidade.

Salvador Dalí. Posteriormente batizados de *Screen Tests*, parodiando as audições feitas pela indústria cinematográfica para a seleção de elenco, os pequenos filmes sem roteiro ou som constituíam espécies de retratos animados do mundo que cercava o artista. Após instruir o modelo a não fazer nada, Warhol fixava a câmara em um tripé, apertava o botão e por vezes se ausentava da sala até que os cerca de três minutos de filmagem permitidos pelo rolo acabassem: “eu gostava desses pedaços de tempo, cada momento real... Só queria encontrar pessoas incríveis e deixar que elas fossem elas mesmas... e eu as filmava por determinado tempo e aquilo era o filme”.³⁰⁰ Os modelos de Warhol, no entanto, sabiam que estavam sendo filmados, e um dos aspectos mais potentes do trabalho é a relação que eles estabelecem com a câmara dentro do contexto da época de expansão da cultura de celebridades.

A dimensão temporal conferida por *Longa Exposição* ao processo de produção de retratos reestabelece, de certo modo, a lentidão que marcou os primórdios da fotografia. Em meados do século XIX, ser fotografado era um ato simbólico que tornava visível a ascensão social de um indivíduo, tanto para si próprio, quanto para a sociedade, oferecendo uma maneira de cristalizar as mitologias pessoais que emergiam com a escalada da industrialização. Walter Benjamin, em *Pequena História da Fotografia*, reconhece nas imagens produzidas nas primeiras décadas após a invenção da fotografia o período áureo da técnica, sucedido por sua transformação em um produto serial marcado pela pressa e pela padronização comercial. Para Benjamin, esses retratos pré-industriais eram envoltos por um silêncio no qual o olhar podia repousar. Os longos tempos necessários para a inscrição da imagem em seu suporte e a falta de familiaridade dos modelos com sua própria imagem criavam, para o autor, uma atmosfera reflexiva capaz de revelar nosso inconsciente ótico, isto é, aquilo que cotidianamente não somos capazes de ver.³⁰¹

Se os retratos de fotógrafos como David Octavius Hill e Félix Nadar caracterizam-se pela timidez inicial dos modelos e sua reserva em relação ao aparato fotográfico, a relação que temos com nossa própria imagem nos anos 1960 e nos anos 2000 é marcada, respectivamente, pela transformação da televisão no grande meio de comunicação e entretenimento e pelas possibilidades da imagem digital. Em *Longa Exposição*, a fluidez da imagem em movimento é utilizada para conferir camadas temporais à forma fotográfica do retrato e revelar, nesse processo, o desconforto e o fascínio de alguém ao ter sua própria imagem fixada.

³⁰⁰ Depoimento do artista disponível em <<http://screentest.warhol.org/about.php>>.

³⁰¹ BENJAMIN, 1995.

De maneira geral, pode-se dizer que imagens fotográficas com figuras humanas usualmente transitam entre dois polos, o do instantâneo e o da pose. Enquanto o instantâneo funciona como um recorte rápido que pega de surpresa quem é fotografado, o retrato posado envolve o trabalho de construir uma memória para o futuro, uma negociação entre modelo e fotógrafo. Ao confrontar-se com uma espécie de embalsamento, aquele que posa tenta, em vão, controlar e antecipar a imagem que nascerá dessa relação com o fotógrafo. Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, já refletia sobre a transformação do sujeito que posa, consciente do momento em que uma imagem de si próprio está sendo fundada.

A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. [...] Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.³⁰²

Antes da fotografia se tornar um produto comercial, a posse de imagens era privilégio de poucos. Hoje registramos em centenas de variações qualquer pessoa, objeto, momento ou experiência, em quantidades e velocidades tão grandes que impossibilitam que essas mesmas imagens sejam contempladas. Em meio a tamanha profusão, trabalhos como *Longa Exposição*, que se estabelecem entre os paradigmas da imagem fixa e da imagem em movimento, reinscrevem a antiga espera que caracterizava os retratos fotográficos dos primórdios da fotografia, desafiando-nos a olhar atentamente para a imagem de alguém por longos minutos.

As questões trazidas pelo impacto da fotografia digital e as transformações observadas a partir do final do século XX na área da comunicação e da produção de imagens também são o eixo de *Caixa de Sapato*, um dos trabalhos mais representativos da Cia de Foto, que talvez possa ser tomado como uma metáfora do modo como o grupo encarava o trabalho compartilhado. *Caixa de Sapato* foi um *work in progress* iniciado em 2008 que misturou as imagens, o cotidiano e os afetos dos integrantes do coletivo em um site de armazenamento e compartilhamento de imagens bastante popular no período, o Flickr.

O trabalho nasceu a partir de um desejo de mudar o foco da fotografia documental, tradicionalmente voltada para o outro e para assuntos extremos ou exóticos, e dirigi-lo para o próprio universo dos integrantes do grupo. “O *Caixa de Sapato*

³⁰² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 22.

mostrou que dá para fazer uma fotografia que é ao mesmo tempo documental e intimista”, observou João Kehl.³⁰³ A ideia era começar a utilizar os registros cotidianos que Rafael, Pio e João já produziam em âmbito pessoal, mas que não eram vistos como matéria-prima para o trabalho do coletivo.

Essa mudança de eixo, segundo Rafael, foi motivada por provocações de Eduardo Brandão, fotógrafo e sócio proprietário da Galeria Vermelho, que representava o coletivo:

Mostrávamos nossas coisas para o Edu e ele dizia que as fotos eram lindas, mas não nos enxergava nelas. [...] Para mim, fotografia documental era uma coisa de extremos. Eu já tinha ido para o Ceará fotografar jangadeiros, o Pio tinha ido para o sertão... No 911 ainda fizemos isso, retratamos uma ocupação extremamente precária. O *Caixa de Sapato* foi um jeito de olharmos para nós mesmos e retratarmos a classe média. [...] Não existia um documento da classe média, ninguém fotografava a classe média. [...] Além disso, todo fotógrafo tem uma necessidade de fotografar seu dia a dia. Eu tive filho, o Pio também, o João casou. Naturalmente, você fotografa essas coisas.³⁰⁴

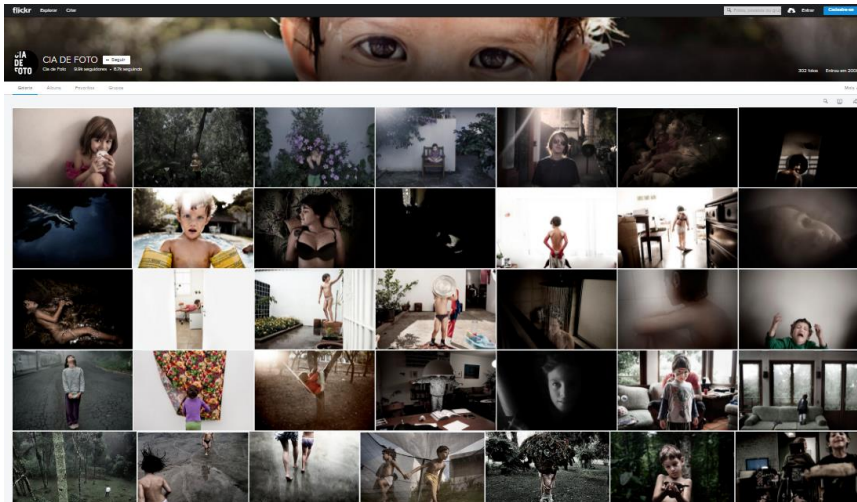
A ideia da caixa de sapato, objeto corriqueiro no qual se costumava acumular fotografias domésticas sem grandes solenidades, serviu para dar unidade a esse material, tornando coletivo algo produzido de maneira individual. No site do grupo, o trabalho era apresentado da seguinte forma:

Ter em nosso coletivo uma *Caixa de Sapato* faz com que fotografemos o tempo todo. Uma produção sistemática onde o instante mais corriqueiro, o mais ordinário, tem uma marca fotográfica. É comum ter uma coleção de fotos numa caixa de sapato. Um lugar que guarda uma relação muito íntima com a fotografia. [...] não importa o fotógrafo, mas sim o momento e, principalmente, quem abre essa caixa. Quem a está vendo e a hora em que está vendo. No exato instante da apreciação. No momento em que vagamos em toda história que uma imagem nos faz contar. Um veículo de organização coletiva. [...] estamos construindo uma *Caixa de Sapato* para nossa fantasia. Um objeto que relate nossa imaginação.³⁰⁵

³⁰³ João Kehl em entrevista citada.

³⁰⁴ Rafael Jacinto em entrevista citada.

³⁰⁵ CIA DE FOTO. Caixa de Sapato. *Blog da Cia de Foto*, 21 nov. 2008 (online).



53. Cia de Foto, Flickr do coletivo.



54. Cia de Foto, da série *Caixa de Sapato*, 2008-2013.



55. Cia de Foto, da série *Caixa de Sapato*, 2008-2013.

Diferente daquela caixa de sapatos guardada no fundo do maleiro de um armário, que acumula fotografias ao longo de anos e é aberta apenas em ocasiões especiais, a versão digital desse receptáculo podia ser alimentada ao mesmo tempo em que era compartilhada. As fotografias eram postadas no Flickr sem identificação ou legenda, contendo apenas um número correspondente à ordem em que eram carregadas: “criamos uma conta no Flickr e fomos jogando as coisas lá dentro, sem nos preocupar em dizer quem tinha feito o quê. Foi virando uma bagunça”, como explica João.³⁰⁶ As imagens provinham principalmente do cotidiano familiar e do círculo de amigos dos integrantes. Ao longo de cinco anos de existência, o Flickr foi abastecido continuamente, sem periodicidade específica, chegando a acumular mais de quatrocentas fotos.

As pesquisas de técnica e de linguagem desenvolvidas pela Cia de Foto a partir de 2008 também estão presentes nesse acervo de fotografias íntimas, que alimentou tanto projetos comerciais quanto artísticos do grupo. Em diferentes momentos, a estrutura do Flickr foi utilizada como um espaço para testar, avaliar, organizar e compartilhar as imagens produzidas pelos integrantes do coletivo, funcionando como uma espécie de laboratório. As fotografias armazenadas no *site* muitas vezes apareciam em outros trabalhos do coletivo, como as imagens de sexo utilizadas para ilustrar um caderno especial da Folha de São Paulo dedicado ao tema, publicado em fevereiro de 2012, ou as imagens que foram utilizadas em *Guerra*, ensaio produzido no mesmo ano em que *Caixa de Sapato* foi iniciado.

Mesmo que formado de maneira mais despretensiosa, fica evidente no conjunto a mesma sofisticação formal que caracterizava os outros trabalhos do coletivo. A luz, as cores e os enquadramentos enfatizam a distância temporal entre o trabalho da Cia de Foto e as micronarrativas fotográficas que apareceram na arte do final dos anos 1970 na produção de artistas como Nan Goldin. Enquanto o trabalho da artista norte-americana mostrou a vida privada de seu círculo de amigos em uma Nova York marginal por meio de imagens que incorporavam a estética do instantâneo amador, *Caixa de Sapato* apresenta o íntimo com um tratamento estético e técnico que evidencia a proximidade do grupo do campo da fotografia profissional e das imagens cada vez mais sofisticadas dos meios de comunicação.

O caráter de artificialidade e de construção que perpassa as fotografias aparentemente corriqueiras de *Caixa de Sapato* é destacado por Adelaide Ivanova em

³⁰⁶ João Kehl em entrevista citada.

um texto que acompanha a adaptação do trabalho para o formato de livro, lançado logo após o término do coletivo. “O tempo do *Caixa de Sapato* é fluido e ao mesmo tempo truncado. E tem a falsidade, vinda não somente da encenação (apontar a câmera para uma pessoa e não para outra é encenar), mas do *modus operandis* da Cia”. Para Ivanova, o trabalho sugere uma “forma subversiva de pensar o fotográfico, pois ignora solenemente os limites entre fotografia amadora e profissional, e reinventa a caixa [...] onde todas as fotografias do mundo uma hora vão parar”.³⁰⁷

Apesar desse requinte visual, *Caixa de Sapato* não deixa de remeter ao movimento observado na fotografia praticada por alguns artistas a partir dos anos 1980 que, em vez dos heroicos relatos modernistas, preferiu focar as pequenas narrativas cotidianas. Esses “relatos infraordinários”,³⁰⁸ como classificou Andre Rouillé, podem ser observados não apenas na produção de Goldin, mas também nas obras de Wolfgang Tillmans, Richard Billingham e Georges Tony Stoll, entre outros, nas quais a imagem fotográfica, em uma recusa aos grandes temas e às abordagens extraordinárias, é utilizada para a construção de um diário íntimo e banal. Tal mudança é vista por Rouillé como uma maneira de se contrapor à vida espetacular vendida pela indústria de massas. Segundo o autor, “fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido”,³⁰⁹ constituindo uma forma de se opor tanto à “ingênua sofisticação das *fotografias de arte*” quanto ao “trivial imaginário das mídias”.³¹⁰ Esse recuo para a esfera do íntimo e do privado, no entanto, tem como contrapartida o risco de gerar uma arte que se desvincula das discussões da esfera coletiva, na qual o “cotidiano individual apaga a história social, a constatação local substitui o relato global”.³¹¹

Outro fator que destaca a importância do *Caixa de Sapato* dentro da produção da Cia de Foto é o modo como a obra evidencia o fato de que o trabalho coletivo se alimenta de uma soma de pontos de vista individuais. Apesar de uma resistência inicial,³¹² o projeto mostrou que fotografias produzidas individualmente, a partir de objetivos e vontades comuns, podem se transformar em um trabalho compartilhado.

³⁰⁷ IVANOVA, Adelaide. Sem Título. In: CIA DE FOTO. *Caixa de Sapato*. São Paulo: Cia de Foto; Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2015, s.p.

³⁰⁸ ROUILLÉ, 2009, p. 362.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 362.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 415.

³¹¹ *Ibid.* p. 359.

³¹² Como relatou Pio Figueiroa em entrevista citada, “em 2006, ainda na época daqueles embates com Simonetta [Persichetti, jornalista, curadora e crítica de fotografia que colabora com a Folha de S. Paulo, uma das vozes mais firmes da crítica ao modelo de produção proposto pelo coletivo], esse trabalho apareceu em algum lugar e logo veio uma conversa de que aquelas imagens eram autorretratos e,



56. Cia de Foto, da série *Caixa de Sapato*, 2008-2013.



57. Richard Billingham, da série *Ray Is a Laugh*, 1995.

portanto, a questão de coletivo era uma contradição. [...] Cobravam que a foto do João em Caraíva, com a família dele, era dele, sem lembrar que esse processo de estar sempre junto, um mostrando para o outro, funciona”.

No final de 2008, por ocasião de um convite para a Cia de Foto integrar o Clube de Colecionadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Caixa de Sapato* ganhou uma versão em vídeo, editada por Alex Carvalho e com trilha de Guab. Utilizando a mesma estratégia de sincronização de câmeras empregada em *Políticos*, o vídeo mostra 24 horas do cotidiano do coletivo no dia 5 de outubro, data na qual *Políticos* foi publicado no jornal.³¹³ O efeito da sequência de imagens é um embaralhamento das memórias pessoais dos integrantes do coletivo: “quando lançamos o vídeo, muita gente achava que nós morávamos todos juntos [...]. Para mim, foi a prova de que a coisa tinha funcionado, tinha virado tudo uma coisa só, uma ideia de família”.³¹⁴

Os trabalhos produzidos nos últimos anos de existência do coletivo cristalizam algumas características que se tornaram marca dos projetos da Cia de Foto, em especial a importância da pós-produção para o resultado final do trabalho. Muitas vezes, era esse processo que alçava uma fotografia feita pelo grupo para fins pessoais ou comerciais à posição de trabalho de arte ou transformava as imagens de outros arquivos ou artistas em trabalhos da Cia de Foto.

A partir de *Carnaval* (2010), o Photoshop, *software* utilizado pelo coletivo para o tratamento de imagens, passou a desempenhar um papel chave para a concepção tanto formal quanto conceitual de suas obras. *Carnaval* é visto pelo grupo como o marco a partir do qual a pesquisa voltada para o escuro e para a valorização da sombra se radicalizou, momento em que o coletivo começou a retirar “elementos das imagens não por meio de truques, [...] mas diminuindo a luz, valorizando outros elementos”.³¹⁵

Carnaval, assim como *Políticos*, originou-se a partir de uma demanda comercial: a solicitação feita por Ivete Sangalo para que a Cia de Foto fizesse a cobertura de sua participação no carnaval da Bahia. Antes que João e sua mulher, escalada como assistente do trabalho, viajassem para Salvador para realizar as fotografias, o grupo realizou algumas reuniões nas quais se conversou sobre as pessoas que ficam embaixo do trio elétrico, já apontando a direção de um possível trabalho. Depois da viagem, o coletivo voltou à discussão, chegando, a partir de uma experiência realizada por João, à ideia de escurecer e dessaturar essas fotografias, em um contraponto ao colorido usualmente associado ao carnaval.

³¹³ O jornal aparece sobre o sofá nas fotografias em que um menino e uma menina brincam com um telefone celular.

³¹⁴ João Kehl em entrevista citada.

³¹⁵ Carol Lopes em entrevista citada.

Diminuindo as cores e o movimento das fotografias, o grupo destacou, em cada uma delas, algumas poucas pessoas, que emergem de um ambiente sombrio com uma expressão de êxtase que transita ambigualmente entre o sofrimento e a alegria. Para Entler, esse efeito “permite resgatar da experiência do carnaval a dimensão trágica que ela pode ter herdado dos antigos rituais dionisíacos, quando a melhor forma de captar a força da natureza era abandonar-se a ela por meio da música e da dança”.³¹⁶ As imagens evidenciam, ainda, os excessos físicos aos quais as pessoas se submetem, durante esses dias de exceção, em nome da celebração e do prazer. A obra se completa com uma trilha sonora desenvolvida por Guab, na qual uma sequência de oito bits do código das imagens — mais especificamente o cabeçalho com as informações binárias sobre a câmera e a lente utilizadas e o momento exato do disparo fotográfico — é relacionada a trechos de músicas de Ivete Sangalo.

O ensaio *Guerra* (2008), realizado um pouco antes de *Carnaval*, já apresenta o uso do Photoshop como elemento central para sua concepção. O tratamento de imagens adotado no trabalho simula a estética da fotografia de guerra, a partir do uso do preto e branco da granulação e do movimento borrado. Com esses recursos, fotografias de São Paulo pertencentes ao acervo da Cia de Foto passam a documentar uma guerra mais ou menos ficcional que estaria acontecendo na cidade. *Guerra* pode ser visto, assim, como um comentário irônico sobre a tradição do fotojornalismo, que por muito tempo teve os correspondentes de guerra como principais heróis, elevando por vezes suas trajetórias ao status de mito.

As origens desse trabalho são apontadas em um texto no qual Ronaldo Entler aborda a produção do grupo:

Certa vez, o fotógrafo Ênio Cesar, que na ocasião trabalhava como assistente da Cia de Foto, disse cinicamente: “eu queria ir para a guerra”. Ao que ele mesmo respondeu: “basta olhar em volta”. De algum modo, essa ironia antecipou a motivação do ensaio *Guerra* (2008), uma narrativa constituída por imagens captadas na cidade de São Paulo, convocadas a dialogar com um dos temas mais dramáticos do fotojornalismo. O conjunto de imagens constitui um cenário apocalíptico. De um lado, é um trabalho ficcional feito a partir da releitura de registros cotidianos, alguns produzidos para esse ensaio, mas a maioria deles tomados do arquivo do coletivo. De outro, é a construção de um documento que fala de modo metafórico de nossa condição de “sobreviventes”, sentimento que atravessa todos aqueles que vivem em uma grande metrópole.³¹⁷

³¹⁶ ENTLER, 2011a.

³¹⁷ ENTLER, 2011a.



58. Cia de Foto, da série *Carnaval*, 2009.
Fotografia, impressão de pigmento mineral sobre papel algodão, 110 x 165 cm.



59. Cia de Foto, da série *Carnaval*, 2009.
Fotografia, impressão de pigmento mineral sobre papel algodão, 110 x 165 cm.



60. Cia de Foto, *Carnaval*, 2009. Vista da mostra *Entretanto*, Galeria Vermelho, São Paulo, 2010.

Já em *País Interior* (2012), o processo de apropriação de imagens da Cia de Foto, usualmente restrito às suas próprias fotografias, voltou-se para o universo das imagens já em circulação no campo cultural. Em um período em que Carol estava com uma demanda reduzida de trabalho, a partir de um interesse pelo cinema e de uma vontade de realizar um projeto sem fotografar, a Cia de Foto chegou à ideia de colorir os fotogramas de um filme antigo. Na época, Rafael Jacinto, entusiasmado com as colagens da série *Film Still*, de John Stezaker, na qual o artista britânico combina *frames* de obras cinematográficas dos anos 1940 e 1950, propôs que o coletivo desenvolvesse um trabalho refotografando um filme já existente. Rafael estava pensando inicialmente em produções mais contemporâneas, mas Pio sugeriu trabalhar a partir de Glauber Rocha, pela importância do cineasta para a história do cinema nacional, mas também por sua postura provocadora.³¹⁸

A intenção central, como explica Carol, não era ressignificar *Terra em Transe*, a obra mais cultuada de Glauber Rocha, mas entender o que acontece com as imagens que compõem o filme quando elas são retiradas do fluxo do cinema e colocadas lado a lado: “tentar propor uma nova narrativa a partir das imagens dele”.³¹⁹ Após baixar da internet uma versão digital do filme, o grupo exportou todos seus *frames*, cerca de 175.000, e, a partir desse material selecionou imagens que seriam discutidas e depois trabalhadas no Photoshop, de forma a criar colorações e granulações próprias.

Para Niura Legramante Ribeiro, *País Interior* lembra a natureza mista dos primórdios da fotografia, que transitava entre o automatismo da imagem mecânica e o artesanato e a manualidade da pintura.³²⁰ Cabe ressaltar, no entanto, que, ao longo de toda sua produção, a Cia de Foto só trabalhou com a manipulação de imagens digitalmente, sem realizar interferências manuais nas cópias impressas, diferenciando-se, por exemplo, do processo adotado por Pierre et Gilles, visto no capítulo anterior. A única obra do coletivo que explorou o aspecto físico da imagem fotográfica de maneira mais evidente foi *Uma Fotografia que Não se Fixa* (2009), na qual registram a forma como o pigmento mineral de uma impressão fotográfica em papel algodão evapora ao ser exposto a uma fonte de calor, transformando lentamente um retrato em fumaça.

³¹⁸ Rafael Jacinto em entrevista por *e-mail* a Kyrtilene Ford em 16 nov. 2014. In: FORD, 2015, p. 192-193.

³¹⁹ Carol Lopes em entrevista a Kyrtilene Ford em 28 nov. 2014. In: FORD, 2015, p. 188.

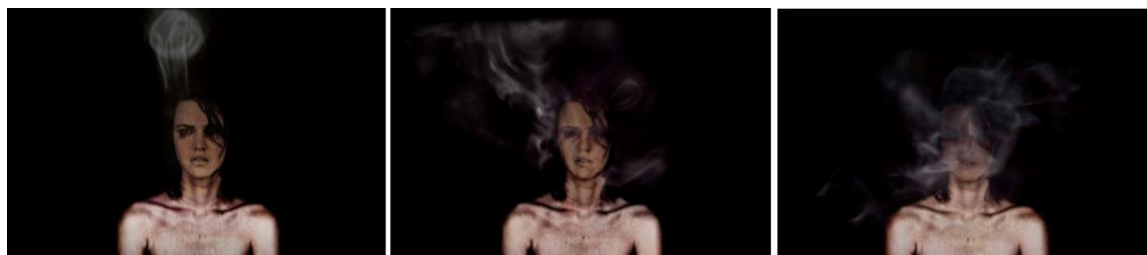
³²⁰ RIBEIRO, 2015, p. 469.



61. Cia de Foto, da série *Guerra*, 2008.



62. Cia de Foto, da série *Guerra*, 2008.



63. Cia de Foto, *Uma Fotografia que Não se Fixa*, 2009. Fotografia e vídeo, 50 x 75 cm cada.

País Interior foi exposto na mostra *III Mostra 3M de Arte Digital - Tecnofagias*, organizada por Gisele Beiguelman no Instituto Tomie Ohtake, na qual treze *frames*, três deles impressos duas vezes, foram apresentados junto com quatro textos. Tais peças combinavam falas de Paulo Martins, personagem de *Terra em Transe* dividido entre a revolução política e a poesia, com escritos sobre fotografia, estética e política de pensadores como Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Jacques Rancière, além de trechos do blog *Iconica*,³²¹ mantido por Ronaldo Entler, Rubens Fernandes Júnior, Cláudia Linharez Sanz, Maurício Lissovsky e Pio Figueiroa. De caráter fragmentário e enigmático, esses textos repetem o princípio de corte, seleção e apropriação utilizado para construir as imagens apresentadas em *País Interior*, servindo como mais um elemento capaz de conferir outros sentidos à narrativa original do filme. A ideia de utilizar esses textos, proposta por Pio, encontrou resistência entre os membros do coletivo, mas acabou sendo mantida.³²² Completavam a instalação, ainda, peças de áudio criadas por Guab a partir de sílabas de diálogos do filme.

Por se tratar de uma obra realizada inteiramente a partir da apropriação de imagens preexistentes, *País Interior* aproxima a Cia de Foto da geração apropriacionista dos anos 1980, porém sem compartilhar a ironia de artistas como Sherrie Levine e Richard Prince em relação à autoria e ao consumo de imagens. O trabalho pode ser visto, antes, como uma espécie de homenagem, uma apropriação mais poética, que confere uma dimensão onírica à crueza trágica do filme de Rocha. As interferências da Cia de Foto transportam os fotogramas de *Terra em Transe* para outro lugar e outro tempo, como podemos perceber ao comparar os *frames* originais com as imagens finais do coletivo. Analisando o resultado produzido, é interessante notar que o trabalho de pós-produção da Cia de Foto, que já havia se tornado uma das marcas mais características do coletivo, consegue aproximar até mesmo as imagens de um filme produzido quarenta anos antes do repertório visual do coletivo.

Ao mesmo tempo, *País Interior* desafia, como outras obras da Cia de Foto, os limites entre a imagem fixa e a imagem em movimento. O texto de apresentação do trabalho, hoje disponível no *site* de Pio Figueiroa, destaca esse trânsito entre fotografia e cinema:

³²¹ <<http://www.iconica.com.br/site/>>.

³²² Rafael Jacinto em entrevista a Kyrtylene Ford. In: FORD, 2015, p. 192-193.



64. Cia de Foto, *País Interior*, 2012. Vista da instalação no Instituto Tomie Ohtake.

São estas as fotografias?
 Um anjo, talvez em desencontro. Eu gostaria era de fazer política.
 Pois o fundamento da política, se não é natureza, não é tampouco
 convenção: é ausência de fundamento, é pura contingência de toda
 ordem social. O país precisa de poetas. Os bons poetas
 revolucionários como aqueles românticos do passado.
 Vozes que levantaram multidões! A Fotografia. Ela liberta para
 o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade
 cede lugar à iluminação dos pormenores. E era preciso tratar de fotografias,
 no plural, nada a ver com um *corpus*, apenas com
 alguns corpos. Não se muda a História com lágrimas, minha
 loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui.
 Esse é o papel da fotografia: dar o estranho efeito de permanência
 a uma estrutura que parece insustentável. Estou morrendo agora.
 E as fotografias que provocam júbilos: bens eróticos pontiagudos.
 Onde estava há dois dias, três, quatro anos? Onde? Por intermédio
 Da espera o fotógrafo abriu-se à multiplicidade do mundo.
 Eis porque nos aproximamos desta dupla existência, tivemos
 algumas vezes de integrar nossas histórias em nosso próprio texto.
 Pois recuso a certeza e prefiro a loucura. Sou filho desta loucura.
 Renunciar ao homem é para o fotógrafo a mais irrealizável
 De todas as exigências. Tudo expira e toda expiração é uma
 devolução, a liberação do aprisionado, do que havia apartado
 da atmosfera e que agora pode retornar à mistura original na qual
 estamos todos mergulhados. Há uma disjunção fatal entre o que se
 olha e o que se vê, entre o que se vê e o que se diz, e entre o que se
 lembra e o que se mostra. Estou morrendo neste tempo e a vida
 está acima das horas que vivemos.
 Se ganharmos será o começo de nossa História.

Terra em Transe/Icônica/Rancière/Deleuze/Benjamin.

65. Cia de Foto, *País Interior*, 2012.

Peça de texto, impressão jato de tinta sobre papel algodão, 42 x 29.7 cada.



66. Cia de Foto, da série *País Interior*, 2012.
Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão, 36 x 55 cm.



67. Cia de Foto, da série *País Interior*, 2012.
Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão, 36 x 55 cm.

País Interior (2012), é um ensaio formado com fotografias que habitam o filme *Terra em Transe*, 1967, dirigido por Glauber Rocha. Na busca por uma parte mínima, um ponto fundamental na imagem dessa obra do Cinema Novo, fotografamos os próprios fotogramas, constituindo um fragmento essencial, irreduzível, no qual uma outra história se dispara. [...] Interrompemos o movimento e tiramos do filme seu estado de cinema. Das cenas saíram as falas, e, por entre esses gestos emudecidos, abriu-se o caminho para as fotografias inéditas que reencenam partes ainda não previstas nessa história. [...] Abriu-se, pois, a travessia para o interior de onde emerge nosso ensaio. Eram fotografias que constituíram o filme sem perder a condição de unidade, e sobreviveram em um mundo que já não precisa respeitar a imagem.³²³

Usualmente, fotografia e cinema engendram formas diferentes de fruição. Enquanto o observador de uma fotografia tem mais controle sobre seu contato com a imagem, podendo deter-se o tempo que desejar nos detalhes que mais lhe chamarem a atenção, assistir a um filme, na maioria das vezes, é uma experiência predeterminada pelo ritmo contínuo e irreversível da sequência de imagens que o compõe. Essa distinção é reforçada por Roland Barthes, para quem a sucessão de imagens do cinema joga seu espectador sempre para o presente, uma vez que, em um filme, “[...]a fotografia, tirada em fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas”.³²⁴ A velocidade do cinema impediria, portanto, a atenção concentrada às imagens que lhe constituem. Sob esse viés, a fixação de instantes captados a partir do filme de Glauber Rocha devolve a essas imagens o tempo da contemplação, permitindo que o espectador descubra nelas novas formas e significados.

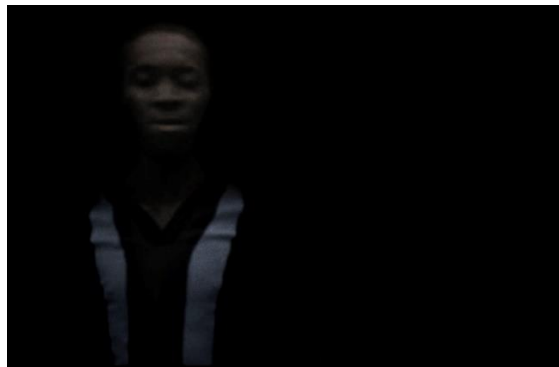
Esse jogo entre imagem fixa e imagem em movimento aparece novamente em um trabalho realizado pela Cia de Foto entre 2011 e 2013. O projeto foi iniciado a partir de um convite para participar da exposição *Bom Retiro e Luz: um roteiro, 1976 - 2011*, realizada no Centro da Cultura Judaica, em São Paulo, com curadoria de Diógenes Moura. Para a mostra, a Cia de Foto realizou um vídeo de 25 minutos, que apresenta o deslocamento de trabalhadores que, ao final do expediente, dirigem-se para a Estação da Luz. Realizado com câmera lenta, ângulos fechados e pouca profundidade de campo, o vídeo mostra um caminhar que parece não percorrer distância alguma, destacando um ou dois transeuntes por vez, em meio a uma profusão de formas desfocadas. Em alguns momentos, as pessoas chegam a retroceder, em vez de andar para frente.

³²³ In: <<http://www.piofigueiroa.com/PAIS-INTERIOR>>.

³²⁴ BARTHES, 1984, p. 46.



68. *Frame do filme Terra em Transe, 1967.*



69. *Cia de Foto, da série País Interior, 2012.*
Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão, 36 x 55 cm.



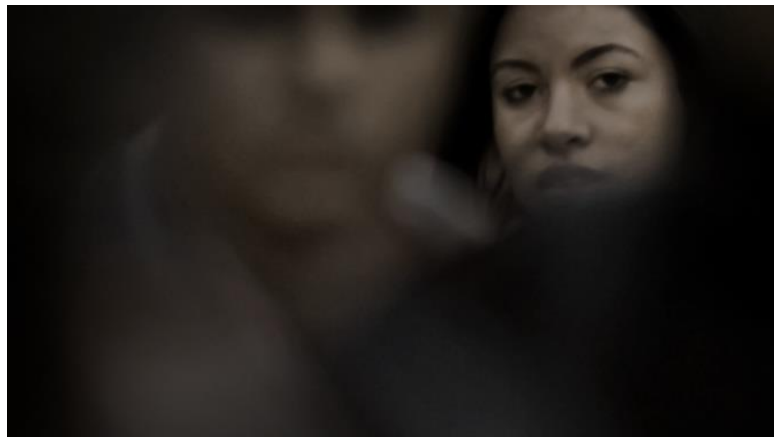
70. *Frame do filme Terra em Transe, 1967.*



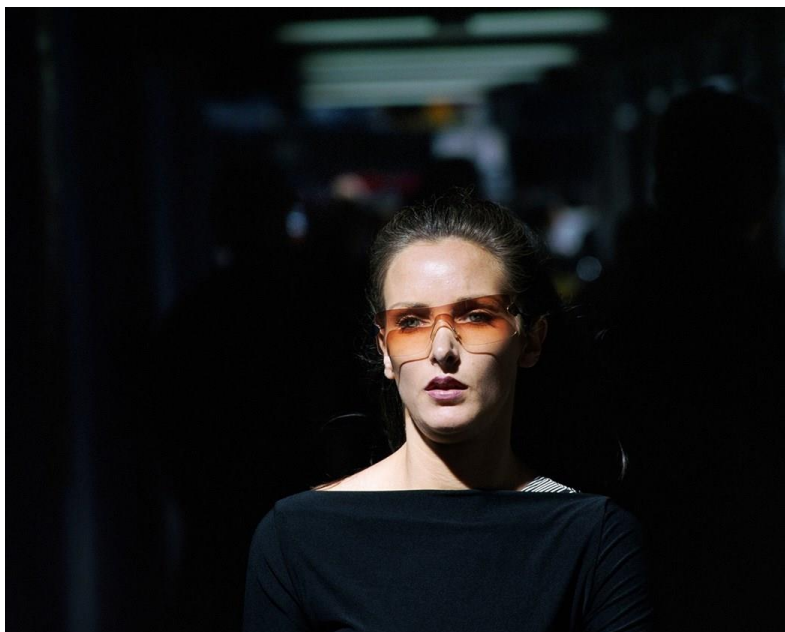
71. *Cia de Foto, da série País Interior, 2012.*
Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão, 36 x 55 cm.



72. Cia de Foto, fotografia da série *Marcha*, 2013.



73. Cia de Foto, fotografia da série *Marcha*, 2013.



74. Philip-Lorca diCorcia, *Head # 24*, 2001. Fotografia, 121.9 x 152.4 cm.

Entre as motivações para o desenvolvimento da obra está um questionamento da ideia de “marcha popular” associada ao imaginário de revolução social. “O movimento em nosso filme é de uma massa proletária que anda pelo estrato de uma condição ampla e horizontal, e que dificilmente ascenderá dessa retidão. [...] A jornada dessas pessoas se constitui quase sem sair de um mesmo ponto”, explica a apresentação do vídeo.³²⁵ Em 2013, por ocasião da *1ª FotoBial do MASP*, o vídeo foi retomado e, a partir da seleção de alguns *frames*, transformado em fotografias, evidenciando ainda mais a imobilidade da marcha desses trabalhadores.

O último trabalho assinado pela Cia de Foto, *Passe Livre*, pode ser visto como um desdobramento de questões formais, conceituais e temáticas de *Marcha* e, ao mesmo tempo, como um retorno do coletivo aos temas tradicionais do fotojornalismo. *Passe Livre* acompanhou as manifestações de 2013, disparadas inicialmente pelo aumento das passagens do transporte coletivo, registrando de maneira subjetiva “o rio de manifestantes [que] brotou do asfalto, dos edifícios, das estações de metrô, dos ônibus e dos automóveis sem ser anunciado por vozes oficiais”.³²⁶

A Cia de Foto foi, ao mesmo tempo, protagonista e testemunha desse momento de agitação política e de esperança de transformação que, de forma repentina e ao mesmo tempo efêmera, tomou conta de uma geração. Além de manifestantes anônimos, suas famílias e amigos estão presentes nessas fotografias. Na época, o coletivo acompanhava as propostas e as atividades do Movimento Passe Livre, com o qual Pio teve contato mais próximo por meio da convivência com um de seus articuladores nas aulas do curso de filosofia da USP.

Nós fomos para a rua cobrir algumas passeatas. Essas fotografias, a princípio, não tinham um direcionamento. Elas vinham às levadas. Fotos e mais fotos. Algum tempo depois, sentamos e começamos a pensar em uma forma, em uma cara pictórica para esse material. A primeira percepção que tínhamos era de que seria difícil entender toda aquela movimentação, e isso nos fez tomar duas decisões fundamentais. A primeira, basear-nos no MPL e não na massa, ou na polícia ou em qualquer outro movimento constituinte daquele episódio todo. A segunda decisão foi a de construir imagens com pretensão atemporal, sem cravar nelas um sentido preso a qualquer imediatismo. Disso partimos para o preto e branco e, depois, para a estratégia de isolar indivíduos na massa.³²⁷

A opção por transformar as imagens em preto e branco é outro fator que aproxima *Passe Livre* do universo da fotografia documental e da tradição da

³²⁵ Texto e vídeo disponíveis em <<https://vimeo.com/29165425>>.

³²⁶ BUCCI, Eugênio. *Passe Livre*. *ZUM*, São Paulo, n. 5, out. 2013, s.p.

³²⁷ FIGUEIROA, 2014.

fotorreportagem que marcaram as primeiras referências da Cia de Foto. Esse retorno ao documental, no entanto, assume abertamente que, para o coletivo, o registro visual de um recorte no espaço e no tempo é apenas o ponto de partida a partir do qual a imagem será moldada. As interferências e manipulações realizadas nessas fotografias, porém, não impedem que elas ainda cumpram certa função documental, uma vez que propõem uma forma de representação para acontecimentos marcantes da história recente. O resultado final foi a publicação de um ensaio em forma de cartaz, acompanhado por um texto de Eugênio Bucci, encartado na revista ZUM de outubro de 2013.

Já o tratamento da luz adotado no trabalho funciona como uma forma de destacar a singularidade dentro da multidão. Nesses rostos iluminados, podemos procurar pistas para entender o que movia tantas pessoas diferentes a sair para a rua, pela primeira vez depois de muito tempo. No entanto, como alerta Bucci,

a luminosidade que realça cada um dos rostos não elucida, não ilumina, não esclarece a totalidade do enigma. Apenas mostra que há novas sombras, penumbras e pontos cegos. Tão essencial quanto o rosto claro no centro da foto é a multidão que lhe serve de moldura, a multidão que está no lusco-fusco. A explosão humana extraordinária foi obra de muitos, que, no entanto, podem ser um só.³²⁸

Essa luz não vem da cena registrada ou mesmo dos *flashes* de máquinas fotográficas, mas é uma luz “criada em cativeiro”,³²⁹ isto é, um jogo de claros e escuros produzido controladamente por meio do trabalho de pós-produção que se tornou fundamental para o processo criativo da Cia de Foto. Nesse aspecto, *Passe Livre* se afasta de uma possível associação com a série *Heads* (1999 - 2001), de Philip-Lorca diCorcia, na qual a fisionomia de alguns transeuntes da Time Square, em Nova York, é inesperadamente realçada pelo uso de *flashes* de luz estroboscópica disparados à distância. Ambos os trabalhos, no entanto, lidam com a dinâmica entre o indivíduo e a multidão, o singular e o coletivo. Essas operações de iluminação, sejam elas realizadas durante ou depois do momento da tomada da fotografia, revelam com maior ou menor grau de acaso existências singulares em meio à massa anônima da cidade. Esse destaque, no entanto, nos apresenta apenas um fragmento, uma fração de segundo em uma trajetória mais longa que acaba descontextualizada, acentuando a fragilidade da fotografia em prestar testemunho apenas por meio de uma imagem.

³²⁸ BUCCI, 2013, s.p.

³²⁹ Expressão recorrente em textos e falas de Pio Figueiroa sobre os últimos trabalhos da Cia de Foto.



78. Cia de Foto, fotografias da série *Passe Livre*, 2013.

Dois meses após a publicação de *Passe Livre* na revista ZUM, a Cia de Foto anunciou o encerramento de suas atividades. O término foi motivado por divergências entre seus integrantes, acentuadas ao longo de dez anos de convivência e trabalho compartilhado, e pela falência do modelo financeiro adotado pelo grupo, que previa uma remuneração pró-labore fixa para seus membros, mesmo quando os cachês dos trabalhos comerciais fossem insuficientes. “Começaram a surgir dentro do grupo vontades individuais que, aos poucos, acabaram se tornando maior do que a vontade de permanecer trabalhando juntos”, resumiu João.³³⁰ Para Carol, uma vez que cada um foi desenvolvendo interesses pessoais, menos relacionados ao grupo, o modelo original do coletivo foi se desfazendo.³³¹ Se por um lado as diferenças de personalidade e ideias de seus integrantes podem ter levado a um esgotamento do formato de coletivo, por outro o dissenso parece ter sido justamente um dos principais propulsores da atuação da Cia de Foto: “nosso trabalho sempre foi exposto em plena discussão interna. Nunca houve um consenso e, sim, disposição para pesquisa em torno da linguagem fotográfica”,³³² como explicou Pio.

Diante das incertezas colocadas pela fotografia digital, a Cia de Foto se propôs a investigar, de maneira experimental, as transformações tecnológicas que impactaram a produção, a circulação e o consumo de imagens no início do século XXI. Em trabalhos analisados ao longo deste capítulo, como *País Interior*, *Longa Exposição*, *Políticos e Caixa de Sapato*, o coletivo explorou os recursos de tratamento de imagens oferecidos pelo Photoshop, a novidade das câmeras fotográficas que permitiam fazer vídeo, as informações de data e horário presentes nos arquivos digitais e as possibilidades de armazenamento e compartilhamento de imagens proporcionadas pela internet.

A fotografia gerada pela máquina fotográfica, para o grupo, era apenas um esboço inicial, uma rede provisoriamente organizada de pixels que depois seria retrabalhada a partir das ideias discutidas entre seus integrantes. Por meio de alterações de cor e especialmente de luz, suas interferências procuravam provocar desvios na leitura das imagens inicialmente registradas: uma cena cotidiana em um bairro de classe média de São Paulo se transformava em um registro de guerra, a animação exacerbada do carnaval virava um êxtase trágico. Manipular a estrutura maleável da fotografia digital, nesse caso, apresentava-se como uma maneira de transformar o documento em ficção e, conseqüentemente, de reivindicar um espaço no

³³⁰ Conforme relatou João Khel em entrevista por e-mail a Kyrtilene Ford em 10 nov. 2014. FORD, 2015, p. 198.

³³¹ Carol Lopes em entrevista a Kyrtilene em 28 nov. 2014. In: FORD, 2015, p. 198.

³³² FIGUEIROA, 2014.

campo da arte. Era uma forma, ainda, de afirmar um novo tipo de autor para a imagem fotográfica, que não depende mais do olhar individual do fotógrafo, mas das convergências e divergências de um grupo heterogêneo: um modo de operar, a partir da problematização da fotografia em sua era digital, *novas partilhas entre o ver e o saber, entre o visível e o invisível*, para retomar a terminologia proposta por Antonio Fatorelli.³³³

³³³ FATORELLI, 2013, p. 101.

4. TRÊMA: FOTOGRAFIA COMO EVIDÊNCIA E ILUSÃO

O quarto capítulo desta tese é dedicado a um coletivo formado em 2013, quando esta pesquisa já se encontrava em andamento. Apesar de sua curta trajetória, a Trêma³³⁴ se apresentou como um grupo de relevância para este estudo por sua forma de produção, pelos trabalhos que tem desenvolvido nos últimos anos e pelos pontos de aproximação com os outros dois coletivos escolhidos como estudos de caso. Assim como a Cia de Foto, a Trêma é composta por fotógrafos com formação em fotojornalismo. Inicialmente, a reunião de Gabo Morales, Filipe Redondo, Leonardo Soares e Rodrigo Capote³³⁵ se deu por uma questão de ordem prática – dividir o aluguel de um estúdio. Com o tempo, no entanto, surgiu a vontade de aproveitar essa reunião para impulsionar o desenvolvimento de projetos próprios, independentes de demandas comerciais, que pudessem ser realizados de forma coletiva.

Constituído no mesmo ano em que a Cia de Foto encerrou suas atividades, quando a questão dos coletivos que trabalham com fotografia já havia sido bastante discutida em festivais, fóruns e debates, a Trêma parece contar com uma estrutura mais flexível do que o grupo estudado no capítulo anterior. Entre os dez trabalhos apresentados em seu *site*, por exemplo, apenas quatro tiveram a participação ativa dos quatro integrantes do grupo.³³⁶ Alguns projetos são desenvolvidos apenas por parte de

³³⁴ Como *trema* é uma palavra feminina, os integrantes do coletivo adotam o artigo feminino quando se referem ao grupo, opção que foi mantida ao longo deste texto.

³³⁵ Gabriel Affonso (Penápolis, S.P., 1983) é formado em Jornalismo e trabalhou como redator e editor em agências de fotografia. Foi trainee de fotografia da *Folha de S. Paulo*, jornal com o qual colabora desde 2010. Filipe Redondo (Lins, S.P., 1983) é graduado em Jornalismo pelo Universidade Mackenzie e atua como fotógrafo profissional desde 2006. Como *freelancer*, desenvolveu trabalhos para a *Folha de S. Paulo* e para as revistas *Época*, *Claudia*, *VIP*, *Maria Claire* e *Você S/A*, entre outras. Atualmente colabora com veículos e instituições internacionais como *Colors*, *Financial Times* e London School of Economics. Leonardo Soares (São Paulo, S.P., 1982) estudou Fotografia no Centro Universitário Senac-SP e trabalhou em jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo*. Rodrigo Capote (São Paulo, S.P., 1985) é bacharel em Fotografia pelo Senac-SP. Trabalhou para diferentes veículos de comunicação de São Paulo, entre eles os jornais *Diário de São Paulo*, *Gazeta Mercantil*, *Folha de S. Paulo* e *Brasil Econômico*. Alexandre Rezende também participou do coletivo no período de sua estruturação, em meados de 2013, mas deixou o grupo poucos meses depois.

³³⁶ *Oferenda* (2013), *Moradia* (2013-2014), *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* (2014) e *Carte de Visite* (2015).

seus integrantes, como ocorreu, por exemplo, com *A Tropa de Elite* (2012), do qual participaram diretamente apenas Gabo e Filipe. Rodrigo, que atualmente se encontra mais distante do trabalho da Trêma, explica essa dinâmica da seguinte forma:

Já é difícil juntar duas pessoas, quatro, então, é bem complicado. Nós temos trabalhos comerciais paralelos, cada um tem seus compromissos, acaba sendo complicado. Acho que essa dinâmica dos quatro não trabalharem sempre juntos em todos os projetos foi acontecendo, não foi uma decisão de pegar determinado projeto e dividir em dois ou em quatro.³³⁷

Há, inclusive, trabalhos individuais que são colocados dentro do escopo do coletivo, como *Tapajós* (2014), realizado apenas por Filipe, e *Marsilac*, iniciado por Gabo em 2012, antes da criação da Trêma. Nesse último caso, o fotógrafo explica que optou por assinar esse trabalho realizado de forma individual como Trêma, já que ele ganhou mais força a partir da criação do coletivo.³³⁸ Para Gabo, produzir coletivamente apresenta várias vantagens, uma vez que se somam os interesses e os territórios se alargam. “O cotidiano é rico em debates e resoluções, a produtividade e a criatividade é multiplicada”.³³⁹ Por outro lado, também traz desafios: é preciso ter uma visão clara do que se quer fazer em grupo e perde-se um pouco da autonomia. Além disso, há trabalhos que são melhor desenvolvidos quando se está sozinho. Ao mesmo tempo, como aponta Filipe, devido à necessidade de chegar a acordos e ideias comuns antes de poder colocar os projetos em prática, muitas coisas acabam não saindo do papel: “muitas vezes só discutimos e não vai para frente”.³⁴⁰

Outra diferença no modelo de organização da Trêma é que as atividades comerciais de seus integrantes são desenvolvidas fora da estrutura do coletivo. Apesar de terem chegado a fazer alguns trabalhos comissionados em conjunto, o que acabou funcionando foi uma dinâmica de cada um ir atrás de seu sustento individualmente e, quando a ideia for fazer algum projeto autoral, levar a proposta para o coletivo, como explica Gabo.³⁴¹ A partir de 2014, no entanto, a produção do grupo passou a contar com o aporte financeiro de prêmios e editais. Apesar de sua curta existência, a Trêma já conseguiu alcançar um destaque significativo no meio fotográfico nacional: recebeu o Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia de 2014 pelo projeto *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, o Prêmio Conrado Wessel 2014 com o trabalho *A Tropa de Elite*

³³⁷ Rodrigo Capote em entrevista concedida em São Paulo em 1 jul. 2016 (APÊNDICE G).

³³⁸ Gabo Morales em entrevista concedida em São Paulo em 15 dez. 2015 (APÊNDICE D).

³³⁹ Gabo Morales em entrevista concedida em São Paulo em 01 jul. 2016.

³⁴⁰ Filipe Redondo em entrevista concedida em São Paulo em 01 jul. 2016 (APÊNDICE F).

³⁴¹ Gabo Morales em entrevista citada, 2015.

(desenvolvido antes da premiação, de maneira independente) e a Bolsa de Fotografia ZUM 2015, promovida pelo Instituto Moreira Salles, com o projeto *Memento*.

Em seu *site*, o grupo se apresenta como “um esforço coletivo dedicado à fotografia documental”, destacando a produção de trabalhos que “discutem temas da realidade brasileira, com especial interesse em manifestações identitárias, tradicionais e contemporâneas, no âmbito comunitário”.³⁴² O coletivo aborda questões de viés social, como a luta pelo direito à moradia e a onda de imigrantes que chegou nos últimos anos a São Paulo, por meio de uma dinâmica de trabalho que valoriza a pesquisa e o contato com as pessoas que fotografam. A linguagem fotográfica adotada pela Trêma preza pela nitidez e pela clareza, investindo no recuo expressivo do fotógrafo como forma de destacar os assuntos registrados e conferir uniformidade ao corpo de imagens produzido pelos diferentes membros do coletivo.

Essa abordagem mais lenta e aprofundada dos temas escolhidos pode ser vista como um contraponto à urgência que a produção e o consumo de imagens assumiu no contexto da comunicação em rede e até mesmo como uma saída para o impasse no qual o fotojornalismo, campo de atuação inicial de seus integrantes, se encontra atualmente. Dessa forma, antes de passar para a análise da atuação deste coletivo, gostaria de me concentrar nos desafios que o desenvolvimento da fotografia digital e da internet colocaram para muitos fotógrafos e as alternativas de atuação construídas em meio a essa crise, especialmente aquelas que se aproximam do caminho trilhado pela Trêma.

4.1 Do fotojornalismo à fotografia tardia: em busca do tempo perdido

O jornalismo foi, desde o século XIX, a principal maneira oferecida ao homem de apreender o mundo sem ser pela experiência direta. Ao definir o que é visto e comentado, adotando formas imediatamente reconhecíveis, o jornalismo estabelece uma ordem social e cultural, impondo as suas convenções como a própria realidade.³⁴³ Nas últimas décadas, no entanto, observa-se o enxugamento das equipes de reportagem e dos recursos destinados ao jornalismo investigativo. O trabalho do repórter é, cada vez mais, substituído pelo material fornecido por agências de notícias e bancos de imagens ou pelas imagens e relatos colhidos por amadores que

³⁴² <www.trema.co>.

³⁴³ CRAMEROTTI, Alfredo. *Aesthetic Journalism: how to inform without informing*. Bristol: Intellect, 2009.

testemunham, em tempo real, os eventos considerados pelos canais de comunicação como dignos de serem noticiados.

No final do século XIX, a invenção da técnica de impressão em meio-tom, que possibilitou combinar facilmente imagem e texto em uma mesma página, permitiu uma aliança inédita entre fotografia e imprensa. Nos anos seguintes, em especial a partir do entre-guerras, a expansão dos jornais e revistas ilustrados evidenciou a potência da imagem fotográfica como mediadora visual das notícias. A popularização da fotografia impressa não se deu tanto por seu valor pedagógico, como era o caso das ilustrações até então utilizadas, mas, especialmente, por sua capacidade de conferir *autenticidade* aos eventos relatados. Além disso, como salientam Thierry Gervais e Gaëlle Morel, as imagens fotográficas também eram exploradas para “dar vida à primeira página e atrair os clientes”.³⁴⁴

A associação entre imprensa e fotografia permitiu “às sociedades avançadas da época projetar seus olhares para os confins mais distantes do mundo em sua plena extensão, além de se autorrepresentar, constituir uma base visual comum e acompanhar a marcha alegre do progresso”,³⁴⁵ em uma época na qual se acreditava tanto nas imagens quanto na ideia de progresso. Ao longo do século XX, o fotojornalismo assumiu a tarefa de eternizar as glórias dos heróis e os horrores das guerras, atividade antes desempenhada por artistas e ilustradores. Com uma codificação visual menos rígida que as gravuras e os desenhos anteriormente utilizados, a fotografia, com seu aspecto de instantaneidade, consagrou-se rapidamente como uma forma de exibir a história em marcha. O desenvolvimento do jornalismo impresso consolidou a mitologia do repórter fotográfico que, com equipamentos mais leves e portáteis, transformou-se em uma espécie de aventureiro comprometido com uma estética do “ao vivo”, isto é, em estar sempre no “no centro da ação e o mais próximo possível do acontecimento”.³⁴⁶ Lembremos o lema de Robert Capa, que defendia que, se as imagens de um fotógrafo não estão boas, é porque ele não está suficientemente perto da ação. Nesse sentido, sua cobertura do desembarque na Normandia no Dia D junto ao 16º Regimento da 1ª divisão é exemplar.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mercado da fotografia impressa passou a ser controlado pelos Estados Unidos. Nessa época, a fotografia de reportagem voltou-se para a produção de imagens mais claras e equilibradas, adotando com maior

³⁴⁴ GERVAIS, Thierry; MOREL, Gaëlle. Las formas de la Información. In: GÜNTHERT; POIVERT, 2009, p. 332.

³⁴⁵ ROUILLÉ, Andre. Le Crépuscule du Photojournalisme. *Paris Art*, Paris, n. 371, 19 nov. 2011, p. 1 (online).

³⁴⁶ GERVAIS; MOREL, 2009, p. 329.

frequência enquadramentos frontais e planos gerais. Em março de 1959, a revista francesa *Realité* definia os requisitos necessários para o bom fotógrafo de reportagem: “ter o talento visual que permite discernir, em uma fração de segundo, tanto o poder evocador de uma cena quanto a melhor organização formal que pode plasmá-la, é a própria essência da fotografia”.³⁴⁷

Nesse período, no entanto, a popularização da televisão já começava a eclipsar a importância dos veículos impressos de notícias. Atraindo o dinheiro que antes a publicidade investia nas revistas e jornais, a televisão pouco a pouco colocou esse mercado em crise. Os efeitos foram sentidos, principalmente, na década de 1970, quando revistas ilustradas como a *Life* e a *Look* precisaram encerrar suas atividades. Ao mesmo tempo, fotógrafos e editores procuraram recuperar o prestígio da fotografia de imprensa, destacando as qualidades e especificidades do trabalho do repórter fotográfico.

Diante da afluência de imagens que oferece a televisão e com a finalidade de restaurar a legitimidade da fotografia de imprensa, a profissão elaborou um discurso que estabeleceu uma distinção entre o jornalismo fotográfico, cuja aspiração consistia em competir com a televisão graças a uma cobertura imediata e superficial dos acontecimentos, e a reportagem fotográfica, definida por uma presença mais ampla do fotógrafo no terreno, pelas qualidades morais do operador e pela afirmação de sua subjetividade.³⁴⁸

Como definiu o fotógrafo Pierre Fenoÿl no catálogo da exposição *Photojournalism*, de 1977, “a reportagem fotográfica supõe um enfoque fotográfico do acontecimento em sua duração. Implica um trabalho no tempo, uma investigação profunda. [...] O que ‘dá forma’ à fotografia de reportagem são o enfoque, as opiniões, a personalidade [do fotógrafo]”.³⁴⁹

Após os abalos causados pela afirmação da televisão como principal meio de comunicação na segunda metade do século XX, as funções do fotojornalismo se encontram atualmente outra vez em questão, devido à aceleração e à multiplicação de imagens proporcionadas pela tecnologia digital. Ao lembrarmos grandes escândalos e desastres recentes, como os atentados de 11 de setembro de 2001, o tsunami que atingiu a Tailândia em 2004 ou os protestos da Primavera Árabe que marcaram o início da década de 2010, podemos dizer que as fotografias mais importantes dos últimos

³⁴⁷ Apud GERVAIS; MOREL, 2009, p. 340.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 341.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 341.

anos não foram produzidas por fotojornalistas profissionais, mas por amadores que viveram esses eventos. A isso se somam, ainda, as imagens de guerra e terror produzidas pelos próprios combatentes ou terroristas, utilizadas como armas de mídia ou troféus pessoais. É o caso, por exemplo, das fotografias de torturas e humilhações ocorridas na prisão de Abu Ghraib que correram o mundo em 2004 ou dos vídeos de execuções divulgados pelo Estado Islâmico. Nas reconfigurações causadas pela associação entre a fotografia digital e a internet, não apenas qualquer testemunha pode se tornar um eventual repórter, mas os próprios protagonistas das ações e acontecimentos são capazes de assumir a tarefa de divulgá-los, em uma dinâmica na qual ocorrência, registro e compartilhamento são processos simultâneos.³⁵⁰

Esse abalo nas funções e na forma de fazer fotografia é analisado por Antonio Fatorelli, que aponta a substituição do meio, em muitas instâncias, pelo vídeo. Para o pesquisador carioca, a proliferação de celulares e de câmeras de vigilância favoreceu a transferência do valor documental da imagem fixa para a imagem em movimento. Por outro lado, como aponta Fatorelli, a atual profusão de fotografias, associadas à facilidade de difusão proporcionada pela internet, favorece a criação de narrativas autobiográficas diárias que circulam em redes sociais como o Instagram e o Facebook.³⁵¹

Ao analisar dados divulgados pelo jornal italiano *La Repubblica* em 2007, que afirmavam que 70% das imagens de desastres naturais e ações terroristas em circulação na mídia não haviam sido produzidas por fotógrafos profissionais, mas pelos próprios moradores das localidades envolvidas, Alfredo Cramerotti ressalta o impacto dessas mudanças na visualidade do mundo contemporâneo: “lenta mas inexoravelmente, a sensação de que vídeos de pouca qualidade, feitos com a câmera na mão, são o meio de representação mais verdadeiro, tomou conta do nosso imaginário coletivo”.³⁵² Se, por um lado, os registros produzidos por cidadãos comuns com telefones celulares na maior parte das vezes não contam com a prática e o conhecimento dos fotógrafos tradicionais ou a qualidade técnica dos equipamentos profissionais, por outro, eles se beneficiam do acompanhamento em tempo real dos eventos, de um conhecimento mais amplo da situação e de um acesso direto às fontes.³⁵³

³⁵⁰ GROYS, 2012.

³⁵¹ FATORELLI, 2013.

³⁵² CRAMEROTTI, 2009, p. 44.

³⁵³ Esse tipo de prática, identificado atualmente como jornalismo cidadão, não é, no entanto, uma novidade introduzida pela fotografia digital. Ainda nos primórdios do fotojornalismo, durante a Primeira

Ao longo do século passado, o fotógrafo tinha o papel de registrar situações para alertar a sociedade, prestando um testemunho do estado presente das coisas. As imagens publicadas em jornais e revistas corriam o mundo, desfrutando da legitimidade proporcionada pelo fato de serem o produto de um fazer especializado, marcado por uma ética e um compromisso profissional específicos. No momento em que os veículos impressos de comunicação perderam seu espaço como porta-vozes daquilo que está acontecendo no mundo, a fotografia foi privada de sua principal plataforma pública, que servia não apenas para distribuir, mas para ordenar, hierarquizar e autenticar as imagens.

Assim como ocorreu com muitos pintores na época da invenção da fotografia, os fotógrafos hoje veem seu campo de trabalho diminuir. Uma pesquisa realizada pela Federação Europeia de Jornalistas em 2009, intitulada *Photojournalists: an endangered species in Europe?*, apontou os três maiores desafios colocados atualmente aos adeptos da profissão: a baixa remuneração, a competição com não profissionais e os problemas na proteção de seus direitos autorais.³⁵⁴ Apesar das incontáveis oportunidades de divulgação de imagens proporcionada pela internet, as previsões desse estudo indicavam uma precarização ainda maior do trabalho do fotojornalista:

Parece provável que, devido a pressões financeiras, avanços tecnológicos e aumento de disponibilidade, as publicações continuarão empregando cada vez mais conteúdo gerado por usuários e fotografias de arquivo fornecidas pelo Getty Images e o Corbis, os dois bancos de imagens dominantes. O Flickr, as agências de *microstock* e outras fontes baratas ou gratuitas provavelmente continuarão a fornecer imagens para notícias, levando a uma pressão inevitável pela baixa dos preços. Apesar da internet oferecer um número quase infinito de oportunidades para a publicação de notícias, o mercado para o fotojornalismo deve continuar a diminuir.³⁵⁵

No mesmo ano em que esse estudo foi realizado, o *New York Times* publicou um texto com o título *Lament for a Dying Field: photojournalism*. Assinada por David Jolly, a matéria atribuía o risco de extinção da profissão aos cortes de orçamento nos departamentos de fotografia de jornais e revistas, à falência de agências internacionais

Guerra Mundial, a maioria dos jornais europeus solicitou a ajuda de leitores para conseguir imagens do conflito, como evidencia a chamada na capa de uma edição de 1915 do semanal *Le Miroir*: “*Le Miroir* paga o preço que seja por documentos fotográficos relacionados com a guerra que apresentem um interesse especial”. Apud GERVAIS; MOREL, 2009, p. 323.

³⁵⁴ McCAIRLEY, David. *Photojournalists: an endangered species in Europe?* Brussels: European Federation of Journalists, 2009 (online).

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

de fotografia e à competição crescente com o jornalismo cidadão.³⁵⁶ Já em 2015, em um ranqueamento do *site* norte-americano de vagas de trabalho Career Cast.com, divulgado pela revista *Fortune*, a profissão “fotógrafo de jornal” era listada como o pior emprego de 2015.³⁵⁷

Um dos exemplos mais evidentes da crise pela qual passa a fotografia jornalística foi a decisão tomada pelo *Chicago Sun Times* em 2013 de demitir sua equipe inteira de fotógrafos profissionais, com trinta integrantes, por acreditar que as imagens necessárias poderiam ser feitas pelos próprios repórteres, já familiarizados na época com o uso de *smartphones*.³⁵⁸ Um caso um pouco anterior é lembrado por Joan Fontcuberta no início do artigo *Por um Manifesto Pós-Fotográfico*, publicado no jornal *La Vanguardia*, de Barcelona, em 11 de maio de 2011:

Um dos principais jornais de Hong Kong despediu, faz pouco, seus oito fotógrafos fixos que cobriam as notícias locais; em troca, distribuíram câmeras digitais entre um grupo de entregadores de pizza. A decisão empresarial era sensata: é mais fácil ensinar aos ágeis e escorregadios entregadores a fazer fotos do que conseguir que fotógrafos profissionais sejam capazes de contornar os engarrafamentos infernais de Hong Kong e lograr chegar a tempo à notícia. [...] há de se convir que mais vale uma imagem defeituosa tomada por um amador do que uma imagem talvez magnífica, mas inexistente.³⁵⁹

Alguns anos antes dessas demissões, fotógrafos brasileiros já sentiam as transformações causadas pela fotografia digital e tentaram organizar, em 2007, um abaixo-assinado solicitando que a *Folha de S. Paulo* não utilizasse fotografias enviadas pelos leitores em suas reportagens.³⁶⁰ Essas mudanças, portanto, também foram fortemente sentidas no mercado do fotojornalismo brasileiro, como apontam declarações coletadas nas entrevistas com os integrantes dos coletivos estudados nesta pesquisa. Como explicou Leonardo Soares, da Trêma,

mudou muito a relação de trabalho. Os jornais não têm mais equipes [...]. Há cada vez menos fotógrafos contratados e surgiram várias agências de fotografia. Elas cobrem as notícias do dia e vendem para os jornais, e para os jornais é muito mais interessante economicamente comprar as fotografias de agências do que ter vários funcionários

³⁵⁶ JOLLY, David. Lament for a Dying Field: photojournalism. *New York Times*, New York, Aug. 9, 2009 (online).

³⁵⁷ SNYDER, Benjamin. These Are the 10 Worst Jobs of 2015. *Fortune*, New York, Apr. 15, 2015 (online).

³⁵⁸ COLORADO, Oscar. *Fotografia 3.0 y después de la Postfotografía ¿Qué?*. Ciudad de México: OscarEnFotos, 2014 (e-book).

³⁵⁹ FONTCUBERTA, Joan. Por um Manifesto Pós-Fotográfico. *Stadium*, Campinas, n.36, jul. 2014, p. 118 (online).

³⁶⁰ O episódio foi lembrado por Leo Caobelli em entrevista realizada em Porto Alegre em 17 jun. 2016.

contratados. [...]. E esses fotógrafos de agência são muito mal remunerados. Acho que a fotografia digital e a internet, juntas, mudaram muita coisa.³⁶¹

Por outro lado, em vez de extinguir sua existência, a crise atual do fotojornalismo talvez possa abrir novos campos de trabalho para o fotógrafo. Em *Bending the Frame: photojournalism, documentary and the citizen*, Fred Ritchin convoca os profissionais que anteriormente se dedicavam a produzir imagens para a imprensa a se reposicionarem:

Se um bilhão de pessoas com câmeras de celular estão mais próximas das últimas notícias, assim como de manifestações singulares da condição humana, então o fotojornalista e o fotodocumentarista, tendo perdido seu pedestal social, precisam repensar suas abordagens, que foram desestabilizadas, mas também libertadas por esse doloroso momento de paradigmas cambiantes.³⁶²

O desenvolvimento das novas tecnologias teria contribuído para libertar os fotógrafos a produzirem novos tipos de imagem, assim como a fotografia fez em relação à pintura em meados do século XIX? Alguns autores, como Ritchin, observam que, diante dessa crise, as fotografias produzidas no século XXI por profissionais oriundos do fotojornalismo estariam se deslocando em direção à reflexão, à contextualização e ao desenvolvimento de uma retórica visual mais complexa:

Nas últimas décadas, um número crescente de jovens abraçou a fotografia como carreira, esperando oferecer um testemunho visual capaz de contribuir para promover a conscientização sobre questões sociais e até mesmo resolvê-las. Mas, especialmente entre os fotógrafos melhor articulados, compartilhar a complexidade e as nuances do que se testemunhou por meio da publicação de apenas algumas imagens selecionadas em revistas e jornais torna-se frequentemente frustrante; daí as inúmeras exposições em galerias e museus, assim como as prateleiras de livros publicados recentemente, produzidos por uma geração de fotojornalistas e documentaristas sérios que procuram oferecer, com suas próprias vozes, um sentido mais abrangente daquilo que testemunharam.³⁶³

Se, ao longo do século XX, o fotojornalismo cumpriu o papel de fornecer descrições visuais do mundo em transformação, as modificações nos modos de produção e circulação de imagens observadas nas últimas décadas parecem ter levado essa tradição a um esgotamento. Como alertou Fred Ritchin: "a cada dois minutos,

³⁶¹ Leonardo Soares em entrevista concedida em São Paulo em 30 jun. 2016 (APÊNDICE E).

³⁶² RITCHIN, 2013, p. 48.

³⁶³ *Ibid.*, p. 19.

estamos produzindo o mesmo número de imagens que foi feito durante todo o século XIX".³⁶⁴ Essa superprodução de imagens, além de soterrar seus espectadores, fazendo com que se preste cada vez menos atenção à existência singular de cada uma delas, também desorienta aqueles que anteriormente estavam encarregados de produzi-las.

Mesmo que a invenção da câmera fotográfica automática da Kodak no final do século XIX tenha aumentado exponencialmente o número de praticantes da técnica, ao menos até a última década do século XX, aficionados e amadores não alimentavam as esferas da fotografia comercial de maneira significativa. As expectativas de produção de uma imagem confiável, tecnicamente competente e com qualidades estéticas, durante cerca de cem anos recaíram sobre o fotógrafo profissional. Se "o fotógrafo era antes um autêntico mediador da imagem", cujo papel "havia sido herdado do pintor, mago da imagem, e este por sua vez descendia da linhagem dos xamãs que detinham o segredo da iconicidade",³⁶⁵ agora as fotografias são produzidas a todo momento por qualquer pessoa, sem que se dependa do saber de um especialista. Paradoxalmente, o fotógrafo profissional parece não ter lugar em meio a essa *pandemia fotográfica*. Em meio à popularização da fotografia digital, das câmeras de celulares e dos programas de edição de imagens, o fotógrafo precisa se reinventar.

Adam Broomberg e Oliver Chanarin, como vimos no segundo capítulo desta tese, optaram por abandonar as redações de revistas para desenvolver um trabalho que investiga o papel e as condições da produção e da circulação de imagens no mundo contemporâneo. Em um artigo publicado originalmente na revista *Foto8* em 2008, a dupla problematiza o esvaziamento da prática fotográfica, fenômeno frequentemente apontado por teóricos e fotógrafos, da seguinte forma:

Imagens similares são repetidas incontáveis vezes, mudando apenas os atores e os cenários. Mães de luto, restos humanos acorrentados, pores-do-sol, mulheres dando à luz, crianças brincando com armas de brinquedo, brigas de galo, touradas, cenas de rua em Havana, reflexos em poças, reflexos em janelas, goleiras de futebol em locais improváveis, bebês enrolados, retratos tirados através de mosquiteiros, agulhas em braços de viciados, banheiros abandonados, garotos palestinos atirando pedras, ginastas chineses se contorcendo, modelos de Karl Lagerfield nos bastidores de desfiles de moda, rostos pintados, corpos cobertos de lama, monges fumando, silhuetas de pombos contra o céu, Sardus indianos, crianças pulando em rios, porcos sendo estripados.³⁶⁶

³⁶⁴ Apud COLORADO, 2014, posição 590.

³⁶⁵ *Ibid.*, posição 705.

³⁶⁶ BROOMBERG, Adam; CHANARIN, Oliver. Unconcerned, but not Indifferent. STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2013, p. 99.

Tal texto tem como ponto de partida a experiência de Broomberg e Chanarin como jurados do prêmio World Press Photo 2007. Diante das mais de oitenta mil fotografias submetidas a essa edição do concurso,³⁶⁷ a dupla se questiona se ainda há sentido em continuar a produzir ou olhar para esse tipo de material: “temos um arquivo de imagens suficientemente grande em nossas cabeças, que nos permite evocar uma representação de qualquer forma de prazer ou horror. A imagem fotográfica ainda tem um papel a desempenhar?”³⁶⁸

Entre uma leva de fotógrafos que transitaram do jornalismo para a arte está o francês Gilles Saussier, que utiliza como base para sua produção artística atual as imagens realizadas na época em que atuava como fotojornalista. “Ser um repórter consiste em mostrar um mínimo de coisas sobre um máximo de fatos, hoje eu gosto de tentar problematizar um máximo de coisas a partir de um mínimo de fatos”,³⁶⁹ comentou Saussier sobre as diferenças entre atuar em cada uma dessas áreas. “Não procuro me distanciar daquilo que fotografo, mas me desviar de meus próprios abusos de linguagem”.³⁷⁰

Nessa migração de campos e revisão do papel da fotografia, uma estratégia que se destaca é a tentativa de desacelerar a produção de imagens a fim de desenvolver uma relação mais reflexiva tanto com os assuntos abordados quanto com a própria fotografia. Nesse contexto, a fotografia documental³⁷¹ ganha nova importância, operando nas fronteiras entre o fotojornalismo e o campo da arte. Ao contrário da fotografia de imprensa, que precisa registrar eventos no momento em que eles acontecem, a linguagem documental oferece a possibilidade de rever fatos de relevância histórica ou social a partir de uma abordagem que se desenrola no tempo. Muitas dessas práticas mobilizam, ainda, diferentes estratégias para narrar esses acontecimentos e colocar em questão suas formas de representação.

As mudanças no campo da comunicação e as transformações das mídias tradicionais, que precisaram se adaptar a um cenário cada vez mais fragmentado e competitivo, desafiam os princípios que haviam estruturado as práticas fotográficas até

³⁶⁷ DUGANNE, Erina. *Uneasy Witness: Broomberg, Chanarin, and Photojournalism's Expanded Field*. In: HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa (Ed.). *Getting the Picture: the visual culture of the news*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

³⁶⁸ BROOMBERG; CHANARIN, 2013, p. 102.

³⁶⁹ SAUSSIÉ, Gilles; CHÉREL, Emmanuelle. *Retourner l'Actualité: une lecture du 'Tableau de chasse'*. In: MOREL, 2008, p. 25.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁷¹ Questões referentes à denominação e à prática da fotografia documental serão desenvolvidas em maior profundidade no próximo capítulo.

recentemente. Diante de modificações não apenas técnicas, mas também comportamentais, os profissionais da fotografia precisam se adequar ao regime de urgência e profusão das imagens em rede. Em muitos casos, no entanto, o que se observa é um movimento contrário por parte dos fotógrafos, que procuram construir alternativas ao ritmo da economia global de informação em meio a um ambiente de trabalho cada vez mais precário. Com a consolidação da televisão e do vídeo como principais formas de divulgação de notícias a partir dos anos 1970 e, mais recentemente, com a afirmação da tecnologia digital e de aparelhos cada vez mais baratos, portáteis e versáteis para a produção de imagens, muitos fotógrafos foram impulsionados a rever a relação entre o tempo e a fotografia, distanciando-se da ideia de instante decisivo consagrada a partir da expansão da fotografia de imprensa. Nesse contexto, como aponta Ritchin, “mais fotógrafos optam por trabalhar independentemente em projetos de longa duração, concorrendo a financiamentos para se manter atuando na área, ou tentando colaborar com organizações não governamentais”.³⁷²

Essa postura também é debatida por André Rouillé em um artigo de 2011, no qual o autor observa que, já há alguns anos, um número considerável de fotógrafos tem se recusado a se adaptar à rapidez que a comunicação em rede e a imagem digital impuseram ao fotojornalismo. Diante de tal situação, o campo artístico parece se apresentar como uma alternativa para acolher outros modos de produção. Em vez de acelerar suas atividades, esses fotógrafos “procuram desacelerá-la e apontá-la em direção a novos horizontes: aquele da arte e das galerias de arte, universo no qual suas imagens reencontram os valores mais tradicionais de raridade, lentidão ou mesmo atemporalidade”.³⁷³

Indo ao encontro das observações de Ritchin e Rouillé, Erina Duganne identifica, entre as reações de fotógrafos aos anúncios de *morte* do fotojornalismo, uma renúncia à instantaneidade e à imediatez da fotografia de imprensa “em nome da perspectiva mais distanciada e menos envolvida do ‘depois’”.³⁷⁴ A professora da Universidade do Texas observa que, a partir do final dos anos 1990, muitos profissionais da área começaram a trocar as rápidas e portáteis câmeras 35mm por pesados equipamentos de médio e de grande formato, que resultam em imagens produzidas de maneira mais lenta, mas ao mesmo tempo com maior riqueza de detalhes. Duganne, no entanto, critica o pensamento binário que considera essas práticas como uma oposição radical ao fotojornalismo tradicional e acaba por alimentar uma oposição simplista entre

³⁷² RITCHIN, 2013, p. 9.

³⁷³ ROUILLÉ, 2011, p. 1.

³⁷⁴ DUGANNE, 2015, p. 273.

fotografia de arte e fotografia de imprensa. Baseada em velhas hierarquias e clichês,³⁷⁵ tal lógica defende que, enquanto o fotojornalista tem a missão de capturar impulsivamente as coisas no instante em que elas acontecem, o artista, de sua posição privilegiada, pode se dar ao luxo de uma abordagem mais reflexiva, analítica e consciente.

No artigo *Safety in Numbness: some remarks on the problems of "Late Photography"*, publicado em 2003, David Campany propõe um estudo da emergência desse tipo de imagem a partir do conceito de *fotografia tardia*, tendência que observa na arte contemporânea, no fotojornalismo, na fotografia documental e até mesmo na publicidade e na fotografia de moda. O crítico inglês inicia seu texto comentando o documentário *Reflections on Ground Zero*, produzido pela emissora de televisão britânica Chanel Four News nas semanas seguintes aos atentados de 11 de setembro de 2001. O filme aborda a obra de Joel Meyerowitz, único fotógrafo a ter acesso à área restrita dos escombros. Campany destaca o aspecto solene e ritualístico do trabalho realizado por Meyerowitz ao longo de nove meses, com sua lenta e pesada câmera de grande formato. Tal ideia é reforçada pelo modo como o documentário foi conduzido, o qual parece identificar na fotografia um meio mais legítimo de construção da história. A escolha por Meyerowitz e a atenção que seu trabalho recebeu evidenciavam "uma necessidade, um desejo de escolher uma coleção de imagens oficiais, e que essas deveriam ser fotografias".³⁷⁶

Campany define a *fotografia tardia* como um tipo de índice de segunda geração, que registra não os acontecimentos em si, mas seus rastros e consequências. Nesse tipo de prática, o fotógrafo "aparece tarde, deambula pelos lugares onde aconteceram as coisas, somando os efeitos da atividade do mundo".³⁷⁷ Com uma gramática visual marcada pela redução da presença humana e uma aparência estática e distante, essas imagens estariam mais próximas da fotografia forense do que do fotojornalismo. Essa estética aparentemente neutra, no entanto, também acaba por constituir um estilo: "não existe um grau zero em fotografia",³⁷⁸ como alerta o crítico. As fotografias de Meyerowitz, dessa forma, podem ser vistas como uma combinação de cenas épicas, retratos e

³⁷⁵ Como exemplo desse tipo de crítica, Duganne aponta o artigo *Shooting Gallery*, de Christy Lange, publicado em 2010 no número 132 da revista *Frieze*, disponível em <<https://frieze.com/article/shooting-gallery?language=en>>.

³⁷⁶ CAMPANY, David. Seguridad en la Parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". In: GREEN, David. (Ed). *Qué Ha Sido de laFotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 136.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 137.

³⁷⁸ CAMPANY, 2007, p. 145.

trabalhos de escavação, realizadas com o conhecimento técnico e estético de alguém que conhece profundamente o meio que utiliza.

Campany assinala a existência de uma longa tradição de *fotografias tardias*, que remete, por exemplo, às silenciosas imagens de Eugène Atget. Após um longo período de predomínio da fotografia instantânea, iniciado com os avanços técnicos do final do século XIX, o autor identifica, a partir dos anos 1970, a restauração de um deslocamento temporal entre os acontecimentos e a produção de imagens fotográficas que procuram reportá-los. Na época em que o vídeo substituiu a fotografia como formato de registro instantâneo das notícias, os fotógrafos começaram a agir *depois*, em vez de perseguir ou espreitar as ocorrências de interesse coletivo. "As câmeras fotográficas começam a ser carregadas quando as de vídeo são guardadas",³⁷⁹ e a fotografia passou a ser usada não para mostrar, mas para revisar os acontecimentos. Um exemplo desse fenômeno foi a Guerra do Golfo, noticiada apenas por meio de imagens de satélites e simulações gráficas. Os fotógrafos só tiveram acesso à área depois do conflito, e se dedicaram a registrar suas sequelas. É o caso da série *Fait* (1991), de Sophie Histelhueber, na qual a artista francesa procura apreender os traços deixados pela guerra no deserto do Kuwait em imagens que combinam vistas aéreas da região com *closes* em detritos encontrados pelo terreno.

Renunciando ao compromisso de registrar o calor dos acontecimentos, artistas fotógrafos como o irlandês Paul Seawright preferem se voltar para as consequências desses eventos. Na série *Hidden* (2003), comissionada pelo Museu Imperial de Guerra Britânico, Seawright registra os campos minados e as áreas de batalha da guerra do Afeganistão de 2002. Com forte atenção à paisagem e grande refinamento visual, as fotografias de *Hidden* lembram, em diversos momentos, os registros de guerra realizados no século XIX por fotógrafos como Roger Fenton. Esse tipo de trabalho, que enfoca e ordena formalmente os elementos da realidade, baseia-se frequentemente em gêneros artísticos tradicionais, como o retrato, o panorama e até mesmo a pintura histórica.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.



76. Joel Meyerowitz, do livro *Aftermath*, 2006.



77. Sophie Ristelhueber, *Fait # 25*, 1992. Fotografia, 100.6 x 124.8 cm.



78. Paul Seawright, da série *Hidden*, 2003.

E por que a *fotografia tardia* se tornou tão popular a partir dos anos 1990? Para Campány, "em um mundo de imagens dispersas através de telas e decomposto em fragmentos, um retângulo com uma perspectiva clara, nítida, detalhada e estática pode *parecer* uma categoria de imagem superior".³⁸⁰ Apesar de destacar em seu texto a abertura que esse tipo de fotografia oferece a diferentes interpretações e seu potencial para revisar acontecimentos, o autor, em uma visão pessimista, alerta para o risco de que o distanciamento proposto pelo formato não necessariamente resulte em uma atitude crítica, podendo, ao invés, "fomentar a indiferença e a omissão disfarçadas de compromisso".³⁸¹ Por outro lado, muitas vezes a *fotografia tardia* se encarrega de trazer de volta à discussão assuntos que seriam rapidamente soterrados pelo fluxo midiático contemporâneo, além de possibilitar um outro tipo de posicionamento diante da história.

Outra característica da fotografia documental afirmada a partir dos anos 1990 é a diluição do valor da imagem única em séries ou sequências fotográficas. A instantaneidade e a imprevisibilidade características da fotografia de reportagem deram lugar a uma forma desacelerada de construção de imagens que, ao invés de eleger *um* momento emblemático de determinado acontecimento ou ação, explora a articulação de um conjunto de fotografias. Abdicando da pretensão de registrar um instante em uma imagem única, na qual todos os elementos enquadrados estão organizados em sua maior eloquência, o fotógrafo trabalha com um somatório de imagens que, de maneira fragmentária e parcial, procuram se aproximar do real.

Para Sophie Berrebi, a lógica da série é uma importante particularidade que distingue a fotografia de rua, de nomes como Cartier-Bresson e Robert Doisneau, das práticas documentárias que ganharam destaque no cenário contemporâneo dos últimos anos:

O modo serial é uma maneira de os fotógrafos documentários afirmarem a seriedade de seu engajamento com um tema ou assunto. É uma forma de modéstia, já que o fotógrafo afirma não dizer tudo com uma única imagem, mas também tem uma função pedagógica: como um atlas de imagens, uma série documentária tem o intuito de ensinar ou instruir a partir de um grupo de imagens.³⁸²

Outro aspecto característico desse tipo de fotografia é uma abordagem mais comedida dos assuntos enfocados, que procura se distanciar da dramaticidade das

³⁸⁰ CAMPANY, 2007, p. 146.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 146.

³⁸² BERREBI, Sophie. *The Shape of Evidence: contemporary art and the document*. Amsterdam: Valiz, 2014, p. 117.

imagens da mídia ao adotar uma estética mais *fria*, que combina a nitidez e o tempo mais lento dos grandes formatos com enquadramentos frontais e iluminação homogênea. “Despretensiosas em sua banalidade, essas imagens podem, por vezes, penetrar mais efetivamente as defesas de um espectador do que imagens que foram intencionalmente criadas para chocar, horrorizar ou até mesmo criar empatia [...]”.³⁸³

A adoção desse tipo de gramática visual costuma ser acompanhada, ainda, por um desejo utópico de apresentar pessoas ou objetos da forma mais neutra possível, ao invés de interpretá-los. Isso é perceptível, por exemplo, na maneira como o fotógrafo Luc Delahaye explica seu processo de produção:

O “estilo” que elaborei devia ser imperceptível; eu procuro uma forma de ausência, uma forma de indiferença, meu único meio de estar conectado ao real. O estilo é a singularidade, e eu tento me dissolver no mundo, esquecer de mim. [...] A fotografia é simples, é a arte de estar no mundo.³⁸⁴

Para Michel Poivert, um dos traços da fotografia contemporânea que emergiu a partir dos anos 1990 é justamente, por um lado, o desejo dos fotógrafos de construir alternativas ao modo de funcionamento da imprensa e, por outro, o desejo dos artistas de trabalhar com a informação em nome de uma reaproximação do real ou da crítica das mídias. No encontro desses impulsos estaria a reativação de uma estética documental e a síntese que ela propõe entre representação e informação. A adoção da estética do documento, para Poivert, é uma forma de produzir uma imagem não intimidante, que permite que a arte mantenha uma relação com seu exterior. Novamente, a fotografia assume o papel de contramodelo da arte, como observado anteriormente em relação às práticas da arte conceitual, “mas agora instituída dos prazeres da imagem”, como aponta o autor.³⁸⁵

Há uma ética documental no emprego de formas de imagens que propõem uma concentração de humildade, de distância refletida e de audácia [...]. O documento é uma resposta ao mundo das imagens no próprio terreno das imagens, talvez o único meio de se opor ao reino total do espetáculo.³⁸⁶

³⁸³ RITCHIN, 2013, p. 68.

³⁸⁴ DELAHAYE apud POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002, p. 62.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁸⁶ *Ibid.* p. 39.

A estética neutra e descritiva da fotografia que adere à forma do documento se estendeu para outros tipos de imagens que circulam no campo da arte, não apenas aquelas voltadas para notícias e acontecimentos históricos. Analisando esse fenômeno, Charlotte Cotton aponta que, entre as fotografias produzidas para museus e galerias nesse mesmo período, a linguagem visual mais utilizada foi a da fotografia *sem expressão*,³⁸⁷ isto é, um tipo de imagem fria, distanciada e ao mesmo tempo extremamente nítida, como os retratos monumentais de pessoas comuns realizados por Thomas Ruff nos anos 1980 e 1990.

Além de ter encontrado uma boa aceitação no campo da arte, esse estilo pretensamente neutro de fotografia se apresenta como uma alternativa à eloquência e à abundância das imagens que circulam atualmente na mídia, as quais costumam explorar formas e cores de forte impacto dramático. Nesse sentido, alguns fotógrafos chegam até mesmo a operar com duas linguagens distintas, reservando uma abordagem que atende às expectativas dos meios de comunicação para sua prática comercial e outra para seus projetos pessoais, nos quais adotam o estilo neutro da fotografia documental. Enquanto oferecem para a imprensa imagens cheias de marcas subjetivas, para instituições de arte ou livros de fotografia adotam uma postura de neutralidade e um distanciamento, aproximando-se, em certo sentido, de uma concepção moderna do meio.

Nessas diferentes abordagens, as marcas ostensivas propostas pelo fotógrafo se revelam mais valorizadas pela economia de informação do que por certas instâncias de legitimação artística ou cultural. Os editores da imprensa encorajam a transformação visual da realidade para valorizar os jornais e aumentar seu crédito por meio de uma retórica de proximidade e engajamento visível do fotógrafo. [...] Em contraste, a adoção de uma forma documental por certos fotógrafos, dentro do quadro de seus trabalhos pessoais, parece responder à doutrina do modernismo que exige a afirmação das especificidades do meio e que privilegia, portanto, as qualidades mecânicas da fotografia, favorecendo um aparente recuo do operador.³⁸⁸

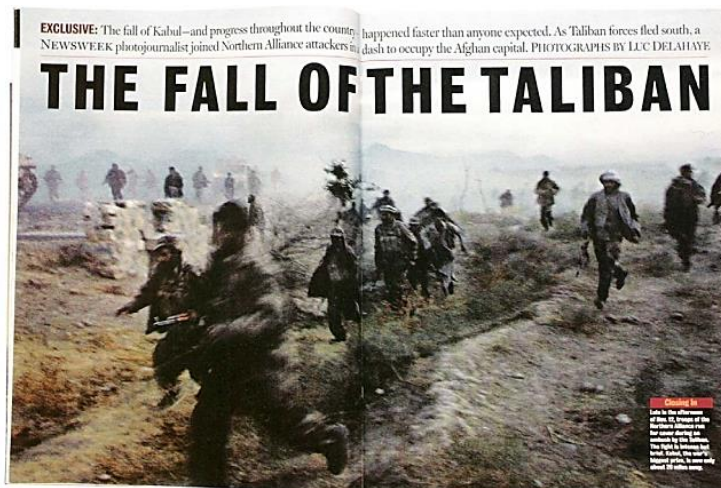
Entre os exemplos desse tipo de dicotomia, Gaëlle Morel destaca o trabalho de Luc Delahaye realizado no Afeganistão em novembro de 2001, no qual o fotógrafo enfoca os combates entre a Aliança do Norte e os Talibãs. Suas fotografias foram

³⁸⁷ COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2004. Em inglês, o termo original utilizado para descrever esse tipo de estilo é *deadpan*, palavra empregada, por exemplo, para se referir a humoristas que permanecem com o rosto impassível enquanto atuam.

³⁸⁸ MOREL, Gaëlle. Esthétique de l'Auteur: signes subjectifs ou retrait documentaire?. In: MOREL, 2008, p. 112-113.



79. Thomas Ruff, *Retrato (Stoya)*, 1986. Fotografia, 160 x 120 cm, col. Tate Londres.



80. Luc Delahaye, *Newsweek*, 26 nov. 2001.



81. Luc Delahaye, *Kabul Road, November 13, 2001*, 2001. Da série *History*. C-print, 110 x 240cm.

publicadas na edição de 26 de novembro da revista *Newsweek* e a seguir no jornal *Le Monde*, no dia 2 de dezembro. A imagem de abertura da matéria na *Newsweek* mostra, em uma cena dinâmica registrada de perto, soldados correndo em direção à câmera. O enquadramento indeterminado e os efeitos de luz e movimento "limitam voluntariamente a clareza documental a fim de conferir à imagem o registro da sensação e da emoção",³⁸⁹ enfatizando a impressão de caos e de violência, como destaca Morel.

Outras imagens produzidas por Delahaye durante a mesma viagem, no entanto, foram pautadas por uma escolha formal bastante diferente. Com uma câmera panorâmica e iluminação homogênea, Delahaye fotografou de maneira frontal, em um enquadramento bastante aberto, modelos em poses bem definidas, registrando as pessoas e a paisagem local com extrema precisão. O destino de tais fotografias foi um livro publicado em 2003, com tiragem de cem exemplares,³⁹⁰ e uma exposição em 2005 na Maison Rouge, em Paris.

No entanto, mesmo fazendo essa diferenciação entre o material produzido para os meios de comunicação e seu trabalho pessoal, pautado pela neutralidade da estética documental, Delahaye ainda recebeu, como aponta Morel, as críticas de espetacularização e estetização que costumam ser feitas aos fotógrafos que se dedicam a registrar as guerras e as mazelas humanas. Tal postura revela, como identifica a autora, a dificuldade do campo artístico em aceitar a legitimidade de imagens que apresentam os mesmos assuntos ou temas que o noticiário, remontando ao problema histórico do reconhecimento da fotografia como arte. "Seja qual for o estilo adotado, expressionista ou documentário, os críticos parecem sobretudo recusar a legitimação artística ou cultural de fotografias cujo assunto é tradicionalmente destinado à imprensa".³⁹¹

A tentativa de adotar uma prática fotográfica mais reflexiva e de aproximá-la do campo da arte se revela, portanto, como uma saída complexa e cheia de desafios para a crise atual na qual o fotojornalismo se encontra. Dentro desse contexto, o desenvolvimento do trabalho em conjunto, que favorece a realização de projetos que não teriam espaço nos veículos tradicionais, apresenta-se novamente como uma estratégia para unir forças e enfrentar um ambiente hostil, aproximando-se, sob esse aspecto, tanto dos agrupamentos de artistas do início do século, que trabalhavam separadamente mas possuíam um projeto comum de transformação da arte e da

³⁸⁹ MOREL, 2008, p. 110.

³⁹⁰ DELAHAYE, Luc; PARRY, Eugenia. *History*. London: Chris Boot, 2003.

³⁹¹ MOREL, 2008, p. 110.

sociedade de sua época, quanto dos coletivos de arte formados a partir dos anos 1960 e 1970, que propunham ações para tensionar o funcionamento do campo artístico e recuperar sua dimensão política.

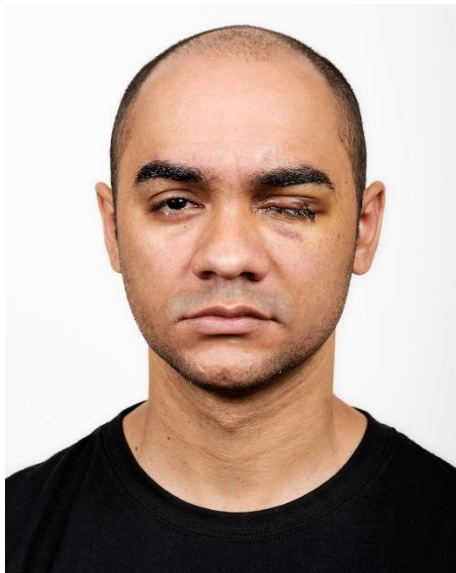
Foi justamente a partir da constituição de um coletivo que os integrantes da Trêma conseguiram dar vazão a um desejo de abordar temas contemporâneos de uma maneira que se distingue da rapidez e da superficialidade das imagens produzidas para a mídia. Fruto da reunião de quatro fotógrafos com formação e experiência inicial em fotojornalismo, o trabalho do grupo se voltou para o desenvolvimento de uma prática que assume a fotografia documental como uma forma de investigar questões características da sociedade de nossa época e de se aproximar mais reflexivamente do outro, compartilhando características visuais com a *fotografia tardia* ou *sem expressão* estudada ao longo desta seção.

4.2 Pose e pesquisa para interromper a vertigem das imagens

Criado em 2013, o coletivo Trêma teve como origem a reunião de fotógrafos que trabalhavam para grandes veículos de imprensa do País. O grupo começou a tomar forma a partir da necessidade de montar um espaço para apoiar a produção em fotografia de seus integrantes. Filipe Redondo estava querendo alugar um estúdio, mas precisava dividir os custos, e convidou Gabo Morales, Rodrigo Capote e Luiza Sigulem para trabalhar nesse lugar. Naturalmente, já que estavam dividindo esse espaço, surgiu a vontade de desenvolver algum projeto em conjunto, algo que não fosse uma obrigação, um trabalho encomendado, mas que viesse dos interesses em comum das pessoas que estavam compartilhando o estúdio:

A proximidade e as nossas conversas [...] foram criando ocasiões para falar sobre trabalhos que a gente gostaria de fazer, mas que pareciam fadados a não entrar na agenda da mídia, dos nossos empregadores. Aí surgiu a ideia de usar essa estrutura e nosso interesse coletivo para criar trabalhos que poderíamos chamar de autorais – por falta de uma palavra melhor –, sobre temas que nos interessassem de maneira pessoal, e que interessassem também à narrativa que queremos construir sobre o Brasil de hoje.³⁹²

³⁹² TRÊMA. Três Perguntas para o Coletivo de Fotografia Trêma. *Revista ZUM* (site), São Paulo, 20 mai. 2015.



82. Trêma, da série *Manifesto*, 2013.

Tratava-se, no entanto, de uma vontade ainda bastante abstrata, e foi preciso tempo até que o coletivo encontrasse uma maneira de colocá-la em prática. O estúdio foi alugado em meados de 2012 e apenas em 2013 seus inquilinos se organizaram para desenvolver um trabalho em grupo. O começo da Trêma coincidiu com a escalada dos protestos no País contra o aumento das passagens de ônibus. O assunto, pulsante tanto na imprensa tradicional quanto em redes alternativas, serviu como disparador para o primeiro trabalho do coletivo, realizado em uma dinâmica fragmentada. Rodrigo foi para as ruas fotografar a ação em uma abordagem mais próxima do fotojornalismo, enquanto Filipe e Gabo decidiram investigar, por meio da realização de retratos, o perfil desses manifestantes. Os retratos foram publicados na revista *Época* e as fotografias de Rodrigo no UOL. No site do coletivo, os dois conjuntos de imagens foram reunidos em um único ensaio intitulado *Manifesto*. Como explica o texto de apresentação do trabalho, “*Manifesto* reúne dois trabalhos correlatos realizados durante este período. Nas ruas, o conflito entre manifestantes e forças de segurança. No estúdio, o retrato de pessoas que foram às ruas desde o início do levante popular”.³⁹³

Em comparação com os trabalhos seguintes do coletivo, *Manifesto* se destaca pela heterogeneidade das imagens que reúne. O conjunto final combina cenas de rua em preto e branco, nas quais a multidão e a violência dos acontecimentos aparecem registradas, com fotografias realizadas em estúdio, com fundo neutro e iluminação controlada, que já apontam para os retratos posados que o coletivo desenvolveria a seguir. Nessas imagens, no entanto, a estética que caracteriza a produção posterior do grupo parece ainda não estar completamente constituída. Os retratos apresentam diferentes cores de fundo e enquadramentos, que se alternam entre o rosto e o corpo inteiro dos modelos.

Nessa época, Luiza já havia deixado o estúdio e, em seu lugar, entrou Leonardo Soares, responsável por trazer para o grupo a ideia do projeto desenvolvido a seguir, intitulado *Oferenda*. A série foi publicada no final do ano em uma edição especial da revista *National Geographic Brasil* sobre lixo e exposta na 5ª Mostra SP de Fotografia, em 2014. Nesse segundo trabalho, o primeiro no qual os quatro integrantes do coletivo estiveram efetivamente envolvidos e atuaram em conjunto, já se cristalizaram algumas estratégias características da produção da Trêma, como a opção por temas sociais e uma abordagem mais dirigida da fotografia, na qual, por meio de uma padronização de

³⁹³ <<http://www.trema.co/projeto.php?id=9>>.

procedimentos, procura-se diminuir os elementos usualmente associados à expressão subjetiva do fotógrafo em prol de uma maior atenção aos assuntos retratados.

Esse tipo de tratamento evita recursos visuais mais dramáticos como ângulos inusitados, deformações, desfoques e jogos de luz. As fotografias do coletivo valorizam, em vez disso, a nitidez descritiva dos assuntos abordados. Os retratos são sempre realizados em enquadramentos frontais, com lentes de baixa distorção, iluminação homogênea e poses simples, nas quais os modelos olham diretamente para a câmera, revelando a consciência de estarem sendo fotografados. É importante ressaltar, no entanto, que essa aparente simplicidade e neutralidade visual implica um rigoroso processo de construção de imagens, que lembra, por exemplo, a metodologia desenvolvida por Bernd e Hilla Becher na segunda metade do século XX, abordada no segundo capítulo desta tese.

Oferenda gira em torno de Roberto da Silva, conhecido como Lagartão, que se dedica há mais de uma década a recolher material reciclável das águas da represa da Barragem de Pirapora do Bom Jesus, na região de Santana de Parnaíba, na grande São Paulo. Leonardo havia fotografado Lagartão alguns anos antes e trouxe a história do catador para o grupo. A ideia do trabalho era “fazer um inventário dos objetos que ele encontra no rio no dia-a-dia, desde os materiais pelos quais ele está ali, como os recicláveis que formam sua renda, até as coisas mais inusitadas”,³⁹⁴ como explicou o coletivo. Além de latas de alumínio e garrafas pet, itens com os quais consegue obter maiores valores na venda de material reciclável, Roberto também recolhe elementos sem valor comercial, mais por curiosidade, que são vistos pelos integrantes do grupo como uma “memorabilia do seu cotidiano e da metrópole”.³⁹⁵

Ao longo de três meses, os fotógrafos fizeram várias visitas a Lagartão, recolhendo, em cada uma delas, materiais que já haviam sido retirados pelo catador da represa. O trabalho final, composto por um retrato de Roberto e seis fotografias desses objetos, evidencia a opção da Trêma por se afastar da linguagem visual e do modo de trabalho do fotojornalismo tradicional. Nesse sentido, é interessante comparar as fotografias de *Oferenda* com algumas imagens de Lagartão divulgadas no mesmo ano pela imprensa.

³⁹⁴ TRÊMA in: TOSETTO, Guilherme. Fotógrafos Fazem Inventário de Objetos Encontrados no Rio Tietê. *G1*, Rio de Janeiro, 14 mar. 2014 (online).



83. Rede Record, *Pescadores recolhem comida, animais mortos e até sofá no rio Tietê*, 15 jul. 2013.



84. Trêma, da série *Oferenda*, 2013.

Em imagens publicadas em 2013 no portal de notícias R7, da Rede Record, por exemplo, Roberto aparece suado, em meio a ação, evitando o confronto direto com a câmera. Já no retrato de *Oferenda*, o catador aparece posando no centro da fotografia, olhando diretamente para o fotógrafo ou para o espectador, situação que indica um processo de negociação e interação com o fotógrafo. A luz artificial que o coletivo acrescentou, por meio de um *flash* externo, à luz natural do ambiente serve para uniformizar e eliminar as sombras da cena, além de enfatizar o aspecto construído da imagem. Não se trata de um flagrante ou de um instantâneo, mas de uma fotografia produzida com objetivos definidos, em nome dos quais foram feitas determinadas escolhas. Além do modelo, o enquadramento contempla sua embarcação, cheia de objetos recolhidos, as águas do rio, a vegetação de uma de suas margens e um pedaço de céu, de forma a contextualizar o retratado em relação ao ambiente no qual ele trabalha. Essas opções estéticas e técnicas podem ser vistas como uma tentativa de se afastar do estereótipo do fotógrafo que estetiza a miséria e investe na dramaticidade de suas imagens como forma de comover o espectador. A organização rigorosa da composição e a clareza da imagem funcionam, assim, como um contraponto à sujeira do local e à precariedade das condições de trabalho de Lagartão.

O princípio de distanciamento e precisão descritiva adotado pela Trêma para fotografar Lagartão e seus modelos seguintes aproxima o coletivo de uma das figuras-chave para o desenvolvimento da tradição documental em fotografia, August Sander. Na década de 1920, o fotógrafo alemão se dedicou a construir um retrato da sociedade alemã por meio do registro de figuras arquetípicas, que representariam todas as classes sociais e profissões de sua época. Para produzir esse vasto conjunto de imagens, Sander adotou uma série de princípios formais, muitos deles herdados das convenções do retrato de estúdio. Suas imagens, que prezam pela nitidez e clareza, são marcadas pela frontalidade de um modelo que ocupa o centro da imagem em uma pose estática e rígida, que revela sua consciência e por vezes o ligeiro desconforto em estar sendo fotografado. Ao repetir insistentemente essa fórmula, “Sander oferece a cada membro da sociedade, seja qual for sua posição, uma plataforma de representação igualitária, uma uniformização que, de forma paradoxal, não faz senão reforçar a presença individual de cada um”.³⁹⁶

³⁹⁶ LUGON, Oliver. La Estética del Documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHERT; POIVERT, 2009, p. 379.



85. August Sander, *Membro do Parlamento*, 1927, *Policia*, 1925. Fotografias, col. MoMA Nova York.



86. Trëma, da série *Oferenda*, 2013.

Já os objetos recolhidos por Lagartão foram retirados de seu ambiente usual pelo coletivo e transportados para o estúdio, onde foram registrados individualmente contra um fundo neutro, sem referência de escala. O procedimento, que se aproxima da ideia de inventário, confere a esses artigos corriqueiros uma solenidade insólita, além de evidenciar as marcas de destruição causadas pelo tempo e pela água. “Uma das razões para o nome *Oferenda* é que tudo o que foi fotografado foi considerado importante o suficiente pelo Lagartão para ser trazido das águas do rio até a margem onde ele tem sua base”, explicou o grupo sobre o título da obra.³⁹⁷ Entre os itens registrados estão um monitor de computador, uma antena parabólica, uma escultura de madeira, as pernas de um manequim, uma boneca, uma garrafa de Coca-Cola e uma lixeira.

No ano seguinte, o retrato posado ganhou ainda mais destaque em outro trabalho do grupo, *A Tropa de Elite*, no qual o coletivo retomou um acontecimento noticiado pela imprensa dois anos antes para investigar seus desdobramentos e construir uma forma de representação alternativa às narrativas oficiais. A série de fotografias foi apresentada na programação do festival Paraty em Foco de 2014 e, no ano seguinte, recebeu o primeiro lugar do Prêmio FCW de Arte, da Fundação Conrado Wessel.

No dia 22 de janeiro de 2012, domingo, às seis horas da manhã, cerca de dois mil policiais militares e guardas municipais chegaram à comunidade do Pinheirinho, na zona sul de São José dos Campos, para cumprir uma liminar que determinava a reintegração de posse imediata do terreno. A ação foi apoiada por uma estrutura que mobilizou 220 veículos, um carro blindado, dois helicópteros, cem cavalos e quarenta cães.³⁹⁸ Na área de 130 hectares, pertencente à massa falida de uma empresa do grupo de Naji Nahas, residiam cerca de seis mil pessoas. Sem uso desde 1981, o terreno foi ocupado, em 2004, por uma comunidade ligada ao Movimento dos Trabalhadores sem Teto e, enquanto uma longa disputa jurídica decidia seu destino, transformou-se em um bairro organizado coletivamente, com divisão de lotes para a construção de casas, ruas, igrejas, estabelecimentos comerciais e um galpão comunitário.

O episódio despertou a atenção da imprensa nacional e internacional em decorrência do tamanho da ocupação, da violência empregada pela polícia para garantir o despejo e pelo imbróglia jurídico que envolveu os eventos. A medida de reintegração de posse emitida pela Justiça do Estado de São Paulo pegou os moradores de surpresa,

³⁹⁷ TRÉMA in: TOSETTO, 2014.

³⁹⁸ JAKITAS, Renato. PM Termina Remoção de Pessoas de Área em São José dos Campos. *G1*, Rio de Janeiro, 22 jan. 2012 (online).

já que uma liminar da Justiça Federal concedida poucos dias antes determinava que qualquer ação de despejo fosse adiada por quinze dias para que as devidas providências e negociações fossem realizadas.³⁹⁹ Os moradores foram levados às pressas para abrigos e assentamentos em condições precárias, sem acesso a seus pertences. No dia seguinte, tratores já foram colocados em ação para demolir rapidamente as casas construídas com o esforço de anos.

A força da intervenção policial pode ter relação com os relatos e imagens que começaram a circular na imprensa nacional cerca de uma semana antes, que reportavam a organização de uma tropa comunitária para a defesa do território. A edição de 12 de janeiro do jornal *O Vale*, em uma matéria com a manchete “Sitiado, Pinheirinho prepara resistência à operação da PM”, anunciava:

Os sem-teto do acampamento do Pinheirinho, na zona sul de São José, montaram uma operação de guerra para resistir à possível reintegração de posse da área, ocupada desde 2004. Ontem, um oficial de Justiça notificou os moradores a deixarem a área imediatamente. Mas, no acampamento, a ordem é resistir. O entorno do acampamento foi cercado com lanças de bambus e o único portão de acesso ao local foi mantido trancado, com dez homens controlando a entrada e a saída de moradores. [...] Todos os acessos às ruas do acampamento foram bloqueados com trincheiras construídas com chapas de madeira, telhas, pneus e tambores. [...] Por todo o acampamento é possível observar moradores com armas improvisadas, como porretes de madeira com prego nas pontas, barras de ferro, facões, espetos, enxadas, machados, pedras e estilingues. [...] A estimativa é que cerca de 350 pessoas articulam a resistência.⁴⁰⁰

A reportagem trazia ainda o ponto de vista de alguns dos moradores. “As famílias não têm para onde ir. Nenhuma opção de moradia foi oferecida a elas”, explicou Valdir Martins, o Marrom, líder da resistência. “Eu acho que temos de insistir, porque pobre precisa de moradia. Eu mesmo não tenho para onde ir se a polícia me mandar embora”, declarou ao jornal a dona de casa Maria Gonçalves de Jesus, de 75 anos.⁴⁰¹

Em um texto publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo* dois dias depois, a mobilização dos moradores foi apresentada como um exército mambembe, formado em uma favela para defender a terra invadida:

³⁹⁹ ANDRADE, Inácio Dias. *Pinheirinho: para além da desocupação*, 2012. In: <<http://antropologiausp.blogspot.com.br/2012/02/pinheirinho-para-alem-da-desocupacao.html>>.

⁴⁰⁰ ROSA, Beatriz. Sitiado, Pinheirinho Prepara Resistência à Operação da PM. *O Vale*, São José dos Campos, 12 jan. 2012 (online).

⁴⁰¹ Apud ROSA, 2012.

Em meio a gritos de guerra, o "batalhão" com cerca de 40 homens se posiciona. Com escudos, coletes, caneleiras, capacetes, porretes e lanças, estão prontos para o confronto. Os "soldados" são moradores da favela Pinheirinho, invasão que existe desde 2004 em São José dos Campos, no Vale do Paraíba, e reúne cerca de 6.000 pessoas. [...] A "tropa" está à espera da Polícia Militar, que pode cumprir uma reintegração de posse determinada pela Justiça. [...] Os escudos são restos de tambores; os coletes, de compensado; as caneleiras, tubos de PVC. Entre os vários capacetes há até os cor de rosa. [...] Como no filme italiano "O Incrível Exército de Brancaleone" (1966) — grupo de soldados maltrapilhos que se arma para defender suas terras —, tudo é improvisado. "Não estamos fazendo armas para ferir ninguém, só queremos defender nossas casas", diz Sergio Pires, 41, líder do grupo. [...] "É um exército de pedreiros, metalúrgicos, ajudantes. Pessoas que acordam às 5h para trabalhar e voltam para casa", diz o "chefe" da tropa, um vigilante de 35 anos que não quis dar o nome.⁴⁰²

Cerca de dois anos depois que os moradores foram removidos do local, a Trêma decidiu ir atrás da história das pessoas que fizeram parte desse exército e investigar o que ocorreu com elas após o despejo. A intenção era abordar suas trajetórias de maneira individualizada e resgatar algumas das memórias relacionadas ao episódio. "Era um assunto que continuava rodando. Sair em todos os lugares, mesmo, mas a foto deles juntos, como massa, não como indivíduos. Queríamos saber quais eram suas histórias, quem eram os homens e mulheres debaixo daquelas armaduras".⁴⁰³

Mesmo sendo considerado como um trabalho da Trêma, o projeto foi desenvolvido apenas por Filipe e Gabo, os dois integrantes que se encontravam, na época, disponíveis em São Paulo. A ideia surgiu a partir de uma encomenda da revista italiana *Colors*, que havia solicitado a Filipe um trabalho sobre os protestos que estavam ocorrendo no Brasil. A pauta inicial propunha a retomada de uma manifestação histórica do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra ocorrida no final dos anos 1990 e a reconstituição de uma fotografia marcante da época, na qual um homem aparecia carregando uma foice com palavras de ordem. Para a realização da nova fotografia, esse instrumento precisaria ser refeito. Antes que o trabalho fosse publicado, no entanto, a dupla teve outra ideia:

Eu trabalhava na Folha na época em que ocorreu a expulsão do Pinheirinho. No dia em que eles foram expulsos, eu estava fechando o caderno Cotidiano - às vezes eu trabalhava na mesa de edição. Aquelas fotos ficaram na minha memória e, quando a *Colors* veio com essa ideia de recriar a imagem de um cara que fez um protesto do

⁴⁰² BERGAMIN JR., Giba; ARAÚJO, Jorge. Invasores Montam 'Tropa' para Impedir Reintegração de Terreno. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 2012 (online).

⁴⁰³ In: SACHETTA, Paula. Resistência: entrevista com Gabo Morales e Filipe Redondo. *Estadão*, São Paulo, 25 abr. 2015 (online).

MST, pensamos em oferecer para eles a ideia de recriar as roupas do exército do Pinheirinho.⁴⁰⁴

Para isso, por intermédio de um amigo envolvido com movimentos sociais, a dupla chegou até as reuniões quinzenais que ex-moradores da ocupação ainda mantinham em um bairro vizinho de São José dos Campos, o Campo dos Alemães. Parte da comunidade continuava mobilizada, já que a construção das casas prometidas pelo governo como compensação pelo despejo ainda era aguardada.

A dupla conseguiu localizar Wilson Louriano da Cruz, que ainda possuía os apetrechos do exército, pois costumava guardá-los fora da ocupação, na casa de sua namorada. Após realizar dois retratos de Louriano, um com e outro sem os paramentos, os fotógrafos enviaram o material para a *Colors* que, apesar de demonstrar interesse no tema e nas imagens, acabou não encontrando espaço para publicar o trabalho. O coletivo decidiu continuá-lo, então, de maneira independente. Após algumas visitas a São José dos Campos, Filipe e Gabo conseguiram reunir outras cinco pessoas dispostas a participar do projeto: Cícero de Andrade Santos, Adailton Rodrigues, Gina Maria de Souza Lima, Juarez Silva dos Reis e Francinaldo Pereira da Silva. Depois de colher seus depoimentos, realizaram seus retratos em um estúdio montado na casa de um dos ex-moradores do Pinheirinho. Para cada retratado, foram feitas duas fotografias, uma com a pessoa usando suas roupas usuais, “à paisana”, e outra com ele ou ela vestindo a armadura produzida para resistir à polícia. Os instrumentos, com exceção dos de Wilson e de Gina, precisaram ser recriados, já que os originais haviam sido destruídos durante o processo de desocupação.

A intenção era contar suas histórias sob duas perspectivas distintas,

mostrar as duas narrativas possíveis sobre uma invasão como a do Pinheirinho, a do invasor e a do ocupador. O ocupador, para uma parcela da sociedade, está ocupando, por direito dele, um território que está sendo mal-usado socialmente. O invasor, para outra parcela da sociedade, está indo de encontro a contratos e leis que falam que o dono daquela terra não é ele, está querendo se dar bem. Quando você mostra o cara nas duas situações, como uma pessoa normal, com a sacolinha do supermercado na mão, com o rosto neutro, e depois essa mesma pessoa com uma balaclava, um escudo, um facão na mão... E é a mesma pessoa, eles realmente fizeram isso, montaram um exército que tinha coquetel molotov, facão, cachorro pitbull, escudo, lança – uma pequena quebra do contrato do monopólio da força pelo Estado. [...] Eles usaram a imprensa para dizer “olha, nós temos um exército”. Havia uma característica de marketing, também...⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Gabo Morales em entrevista citada, 2015.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

O resultado final do trabalho é constituído por um conjunto de doze fotografias. No *site* do coletivo, as imagens são apresentadas em forma de dípticos, acompanhados por pequenos textos que apresentam as pessoas retratadas e relatam o ocorrido. O modo como percebemos o corpo dos moradores a partir de cada fotografia se modifica completamente em decorrência dessa diferença de vestimenta. A mesma pessoa de meia idade, fora de forma, que aparece em uma imagem com um semblante dócil e até mesmo passível, usando chinelos ou carregando uma mochila, surge na fotografia seguinte com uma vestimenta insólita, que esconde seu rosto e seu corpo, redefinindo seus contornos. Para Filipe, essas figuras representam algo mais amplo, que revela aspectos importantes da realidade brasileira: “O retrato de cada um deles resume essa necessidade primitiva de proteger o lar. E isso não está só na foto. Foi um esforço de oito anos. Eles resistiram por oito anos ali e nunca estiveram tranquilos ou acomodados”.⁴⁰⁶

Para potencializar os efeitos da comparação, todas as fotografias foram feitas da mesma forma, registrando o fotografado de corpo inteiro contra um fundo claro, de maneira frontal e com uso de iluminação artificial. Esse tipo de solução aparece em outros trabalhos do coletivo e tem, como já mencionado, o objetivo de apagar o máximo possível as marcas autorais deixadas pelo fotógrafo a fim de destacar os assuntos e pessoas retratados. “O fundo neutro é um incentivo para o espectador se concentrar no retratado. Sem elementos ambientais externos, a figura representada fica mais evidente”,⁴⁰⁷ como explica Filipe. Além disso, a adoção de uma estética aparentemente neutra nos retratos torna ainda mais evidente a estranheza dessas armaduras improvisadas.

É uma fotografia na qual você descontextualiza o objeto, o sujeito principal, para fazer com que a pessoa que está observando se identifique, para que ela perca um tempo ali olhando especificamente para o rosto da pessoa, ou para o que ela veste. Tiramos o contexto e fazemos com que a atenção fique no assunto mesmo.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ In: SACHETTA, 2015.

⁴⁰⁷ REDONDO, Filipe; MORALES, Gabo; SOARES, Leonardo. OLD Entrevista: Trêma. *Old*, São Paulo, nº 47, 2015, p.62.

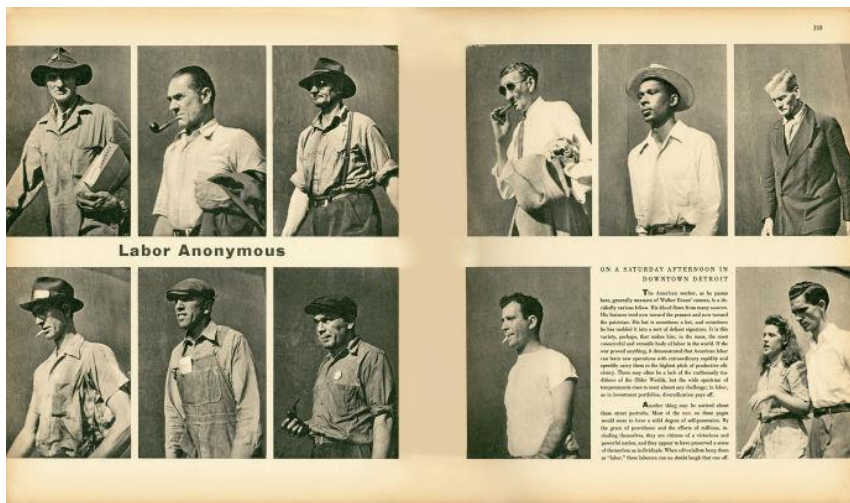
⁴⁰⁸ Filipe Redondo em entrevista citada.



87. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Wilson Louriano da Cruz), 2014.



88. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Cícero de Andrade Santos), 2014.



89. Walker Evans, *Trabalhadores Anônimos*. *Fortune*, Nov. 1946, p. 152–153. Walker Evans Archive, Met Museum, Nova York.



90. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Gina Maria de Souza Lima), 2014.



91. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Francinaldo Pereira da Silva), 2014.



92. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Adailton Rodrigues), 2014.

Nesse sentido, as escolhas do coletivo lembram outro ícone da fotografia documental, o fotógrafo estadunidense Walker Evans, que, inspirado em Gustave Flaubert, procurava constituir uma forma de escritura da fotografia na qual o autor aparentemente se ausenta. O esforço de Evans em reduzir ao máximo os sinais de sua intervenção nas imagens, no entanto, não tinha como principal objetivo fornecer o acesso o mais direto possível ao assunto representado, mas conduzir melhor o olhar do espectador pela própria imagem.⁴⁰⁹

Por meio da adoção de uma linguagem supostamente *sem expressão*, para lembrar a terminologia proposta por Charlotte Cotton, a Trêma procura dar visibilidade à história dessas pessoas sem tachá-las imediatamente como vítimas ou como heróis. Essa ideia de neutralidade e de uma postura mais “recatada” do autor em prol do assunto fotografado também fica evidente no discurso dos integrantes do coletivo. “Nós fazemos uma fotografia documental, então o que você está fotografando, ou estudando, é muito mais importante do que o que você está usando como técnica”,⁴¹⁰ comenta Leonardo. Já Rodrigo explica esse destaque ao assunto fotografado e a tentativa de apagamento do fotógrafo da seguinte forma:

Nós tentamos não mostrar o fotógrafo na fotografia, porém acho que isso acaba sendo um estilo, também. Você vê o fotógrafo lá. Mas é o que tentamos fazer, [fotografar] da forma mais simples possível, para que o fotógrafo esteja o menos perceptível. O que é muito difícil, se não impossível...⁴¹¹

Dessa forma, as imagens produzidas pela Trêma se diferenciam radicalmente das fotografias do exército do Pinheirinho que haviam sido divulgadas pela mídia na época dos acontecimentos. “É uma fotografia feita com mais calma, mais pensada [...]”,⁴¹² como explica Rodrigo sobre o processo do grupo. O aspecto posado e dirigido dessas fotografias, no entanto, não impede que elas funcionem como evidência de determinada situação histórica, social e política. Dessa forma, o trabalho do coletivo se aproxima daquilo que Alfredo Cramerotti denominou como *jornalismo estético*,⁴¹³ um tipo de prática artística baseada na pesquisa de questões sociais, culturais e políticas, que se caracteriza por construir formas narrativas alternativas às dos aparatos midiáticos dominantes. Esses processos podem ser vistos como uma reação à

⁴⁰⁹ LUGON, 2009.

⁴¹⁰ Leonardo Soares em entrevista citada.

⁴¹¹ Rodrigo Capote em entrevista citada.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ CRAMEROTTI, 2009.

globalização e à homogeneização do jornalismo tradicional, cada vez mais restrito à edição de informações fornecidas por agências de notícias ou mesmo por amadores, que rapidamente se tornaram os produtores de imagens mais rápidos e onipresentes.

Tanto o fotojornalismo quanto a fotografia documentária tradicional costumam se caracterizar por uma situação assimétrica de poder que separa o fotografado do fotógrafo, figura que detém os meios de produção da imagem e a coloca em circulação. Com *A Tropa de Elite*, no entanto, Cícero de Andrade Santos, Adailton Rodrigues, Wilson Louriano da Cruz, Gina Maria de Souza Lima, Juarez Silva dos Reis e Francinaldo Pereira da Silva tiveram a possibilidade de retomar parcialmente o controle sobre suas representações. Se, na época da desocupação, suas imagens foram difundidas pela imprensa de forma anônima, em meio a uma massa indistinta de pessoas na mesma situação, nas novas fotografias todos são nomeados e, em certa medida, apresentados a partir dos textos e legendas que acompanham seus retratos.

As pessoas queriam contar suas histórias, principalmente mostrar como eram suas vidas no Pinheirinho, e falar de como foi a ação brutal da polícia que eles vivenciaram quando foram despejados. Sentimos os moradores interessados em fazer parte do projeto. Refazer as armaduras, assim como posar para as fotos, em um momento que a mídia pouco falava sobre o Pinheirinho, foi uma chance para eles de talvez recolocar o assunto em pauta, além de recordar o sentimento de comunhão que tiveram antes e durante aquele processo traumático.⁴¹⁴

Se *A Tropa de Elite* foi um trabalho realizado por apenas dois integrantes do grupo a partir da retomada de um evento específico da história recente de São Paulo, o projeto seguinte da Trêma, desenvolvido em 2015, reuniu todos os seus membros em uma empreitada bastante ambiciosa. Em *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, o coletivo se propôs construir um olhar abrangente para a realidade geográfica, social e cultural de uma parte do Brasil ainda com pouca visibilidade, o Tocantins. Contemplado com o IV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, o projeto permitiu que, no aniversário de 25 anos do Estado mais novo do País, a Trêma percorresse mais de quatro mil quilômetros “para observar a cultura e a identidade de seus moradores um quarto de século depois que o Estado foi criado”,⁴¹⁵ conforme o texto de apresentação em seu site.

Os primeiros adultos tocantinenses da história do Brasil estão se formando agora. [...] Nós queríamos encontrar esse adulto, descobrir que identidade ele tem, que características ele carrega, que bagagem

⁴¹⁴ TRÊMA, 2015.

⁴¹⁵ <http://www.trema.co/projeto.php?id=13>

histórica ele reflete. [...] *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* surgiu a partir dessa ideia de percorrer um território brasileiro que conhecemos pouco e percorrer esse lugar tentando encontrar quem é essa pessoa que vive no centro do Brasil nesse território que não existia 27 anos atrás, e descobrir o que começar a existir significa para a identidade dessas pessoas. É uma nova fronteira, supostamente uma nova identidade e certamente uma nova comunidade.⁴¹⁶

Assim, na manhã do dia 1º de janeiro de 2015, Filipe, Leonardo, Rodrigo e Gabo embarcaram para o Tocantins. Os destinos foram definidos a partir de dois pontos, Lagoa da Confusão, no oeste do Estado, e Wanderlândia, no norte, cidades que chamaram a atenção do coletivo pelo sentido poético de seu nome. A seguir, o itinerário traçado incluiu também a capital Palmas, no centro, local que serviu como base do grupo, Mateiros, ao leste, e Natividade, ao sul.⁴¹⁷ No primeiro dia de atividades os quatro trabalharam juntos, em Palmas, e a seguir o coletivo se dividiu. Rodrigo e Leonardo foram para o oeste do Estado e Filipe e Gabo continuaram na capital. A primeira dupla precisou retornar a São Paulo após uma semana, enquanto a segunda permaneceu no Tocantins para cobrir os demais destinos. Mesmo dentro dessa dinâmica de duplas, havia espaço também para o trabalho individual, como ressaltou Rodrigo: “cada um ia para um lado, rodava, fotografava, e depois nos encontrávamos. Então tinha essa coisa de fotógrafo mesmo, mais individualista, de fotografar o que vem à cabeça, para depois se encontrar e ver o resultado disso”.⁴¹⁸ As referências e a linguagem visual adotada pelo grupo, no entanto, garantiram uma uniformidade ao conjunto final.

Os retratos foram produzidos dentro da estética característica do coletivo, priorizando registros frontais, a relação das pessoas com os ambientes fotografados e a uniformização da luz ambiental com o auxílio de equipamento de *flash*. Os temas do que seria fotografado, no entanto, estavam menos predeterminados. As fotografias de Rodrigo e Leonardo, por exemplo, acabaram registrando principalmente situações noturnas, de diversão populares. Havia uma preocupação, porém, em evitar que as imagens produzidas se restringissem aos assuntos da tradição documental, como os desfavorecidos, os costumes exóticos e as paisagens idílicas. O projeto tinha a intenção de abarcar aspectos da classe média e da vida atual nas cidades:

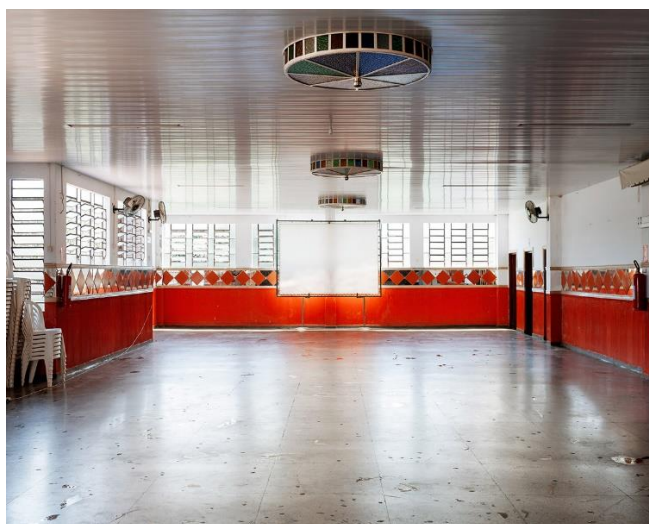
⁴¹⁶ Gabo Morales em entrevista citada, 2015.

⁴¹⁷ TRÊMA, 2015.

⁴¹⁸ Rodrigo Capote em entrevista citada.



93. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 (O empresário Macione Costa de Oliveira e sua filha Maria Gabrielly Costa constroem a primeira casa da quadra 141-B, Palmas).



94. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 (Clube, Lagoa da Confusão).



95. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 (João Pereira no seu Hotel Wanderlândia, Wanderlândia)

O comum não se encontra, não se vê, a não ser que seja sangue, suor, sabe, aqueles assuntos... Então fomos atrás do banal. [...] Decidimos que, se fôssemos fotografar a tribo indígena, ela teria que ter o mesmo peso no trabalho do que a classe média no *shopping*. Tinha que ser tudo igual. A riqueza de signos da classe média é tão interessante quanto a do índio [...]. A intenção é começar a olhar menos para os grandes assuntos do documentário brasileiro, por exemplo, o ribeirinho, o quilombo, o indígena, a Amazônia, e mais para coisas mais urbanas, mais contemporâneas.⁴¹⁹

Um dos exemplos desse olhar para o contemporâneo é a opção por registrar, no Jalapão, além da magnitude da paisagem natural, a presença de um turista que viajou com dois *drones* para fazer fotografias do local.

A região tem uma natureza deslumbrante mesmo. Nós estávamos lá, vendo um cenário como esse, e encontramos esse turista, um homem que veio do norte do Estado e estava com um *drone*. [...] Ele era o personagem perfeito e foi muito amável. Queríamos contar a história dele, que finalmente conseguiu trazer o *drone*, uma coisa que ele ama, para ver o Jalapão.⁴²⁰

A viagem resultou em cerca de vinte mil fotografias, que depois foram editadas em São Paulo. O material produzido foi dividido por regiões e, a partir da análise das fotografias, definiu-se um tema em comum para cada uma das áreas visitadas: no centro, a construção; no norte, a ausência e a violência; no sul, a religião e a herança; no leste, onde está o Jalapão, a natureza e, no oeste, a comunidade e as atividades coletivas. Em alguns momentos, todo o coletivo pôde se envolver no processo de edição, em outros, o trabalho ficou concentrado com Filipe e Gabo. Ao longo dessas reuniões, o material inicial foi reduzido a uma pré-seleção de 350 imagens, que foram ampliadas e depois limitadas a 127.

O resultado final de *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* é uma plataforma online, que pode ser acessada pelo endereço www.frenteiras.org. A opção por finalizar o trabalho em formato de *site*, ao mesmo tempo em que possibilitou englobar um grande número de imagens, indica um desejo do grupo em disponibilizá-las a um público mais amplo. O trabalho também foi transformado em um fanzine com tiragem de trezentos exemplares, distribuído a bibliotecas e escolas do Tocantins durante as palestras de apresentação do projeto. Conforme entrevista concedida à revista *OLD* em 2015, uma questão central para o coletivo é que seu trabalho “não fique limitado ao mundo da

⁴¹⁹ Gabo Morales em entrevista citada, 2015.

⁴²⁰ Gabo Morales em entrevista citada, 2015.

fotografia [...], mas seja algo inteligível e relevante para todo mundo que se interesse pelo Brasil hoje”.⁴²¹

Na tela inicial do *site*, o desenho de um mapa com o trajeto percorrido é sobreposto a um vídeo de uma paisagem fluvial, realizado com câmera fixa, que se diferencia de uma fotografia apenas pelo movimento da água. Logo abaixo, um pequeno texto apresenta o projeto, expondo, além de seu escopo e objetivos, um questionamento sobre os limites da própria fotografia documental:

Eis aqui uma tentativa de interpretar o lugar e as identidades tocantinenses e responder a essa pergunta. Na leitura dessas imagens, é preciso aceitar o paradoxo da fotografia como, ao mesmo tempo, evidência e ilusão. *Evidência* porque foi o que encontramos no longo percurso que tivemos. *Ilusão*, porque deixamos outras infinitas interpretações possíveis de fora, e tantos outros caminhos por percorrer.⁴²²

Logo abaixo, um menu com imagens e legendas dá acesso às áreas do *site* dedicadas a cada uma das regiões visitadas. As sessões começam com uma fotografia seguida por um texto em forma de diário, que localiza as imagens exibidas e apresenta as pessoas e os locais encontrados a partir de informações coletadas em entrevistas, conversas e pesquisas. Nesses relatos, dados históricos, geográficos e políticos se misturam com as impressões do grupo sobre o que descobriram ao longo da excursão e histórias pessoais de moradores das regiões visitadas.

A atenção ao íntimo e ao cotidiano diferencia *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* das narrativas sobre o Tocantins produzidas pela mídia e por órgãos do Estado, de teor laudatório e homogeneizante.

Nossa narrativa trabalha de alguma forma em oposição à narrativa oficial que o Estado e seus grandes meios de comunicação constroem, o que é produzido internamente como propaganda, seja sobre a monumentalidade de Palmas, sobre as belezas naturais, a gastronomia ou qualquer outra manifestação supostamente típica. Em *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* falamos do comum, do diário – da capital monumental, planejada, mas que também tem espaços vazios e ruas por asfaltar; do Jalapão, isolado; da balsa entediante atravessando o imenso Rio Araguaia; do sujeito que se divide entre o trabalho de policial e o de pastor.⁴²³

⁴²¹ MORALES in: REDONDO; MORALES; SOARES, 2015, p. 62.

⁴²² <<http://www.fronteiras.org/lagoadaconfusaowanderlandia/>>.

⁴²³ TRÊMA, 2015.



96. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 (Comércio, Natividade).



97. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 (Ulisses Albino Magalhães e seu drone na Serra do Espírito Santo, Mateiros).



98. Trêma, página inicial da plataforma online, 2015.

Por mais que as escolhas formais da Trêma aproximem as imagens do coletivo da *fotografia tardia* descrita por Company, discutida no início deste capítulo, os textos que acompanham as imagens de *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* conferem uma dimensão subjetiva ao trabalho. Tais relatos, compostos por diferentes narradores, apresentam, contextualizam e comentam os assuntos registrados indicando o empenho do grupo em se aproximar daquilo que fotografam. “Nós vamos mais fundo nas histórias, tentamos ficar mais por dentro do local, conversar mais com as pessoas”, como explica Rodrigo.⁴²⁴

Procuramos uma relação de respeito com o fotografado. E acho que, quanto mais você conhece o retratado, melhor fica. [...] Nós viemos daquela escola do fotojornalismo em que a dinâmica era totalmente contrária, você tinha 10, 20 minutos para fotografar uma pessoa da qual você sabia só o nome e a profissão. Você montava a luz, clicava e pronto. Ia embora, não tinha mais nenhuma interação com ela [...] A fotografia que nós fazemos hoje, a fotografia documental, é o contrário: você senta com a pessoa, conversa, liga, fala antes, quando é algo programado. Ou, quando estamos em viagem, conversamos muito com a pessoa antes de fotografar, fazemos a entrevista primeiro. No *Lagoa da Confusão* [...] sentávamos, explicávamos, fazíamos a entrevista e só depois fotografávamos. Então já havia um tempinho com a pessoa, já se criava um pouco de intimidade.⁴²⁵

Depois de finalizar *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, ainda sem ter muita clareza sobre o que faria a seguir, o coletivo decidiu se voltar para um fenômeno que, nos últimos anos, vem transformando São Paulo: a chegada de imigrantes vindos de países como Haiti, Síria, Congo, Nigéria e Angola. O assunto encontrava-se especialmente em evidência no período, uma vez que o governo do Acre havia recentemente fechado um alojamento de imigrantes e começado a enviar ônibus com pessoas recém-chegadas do Haiti para São Paulo e outros Estados.

A partir da vontade de abordar esse tema, o grupo procurou a Missão de Paz localizada na região do Glicério, no centro da cidade, que recebe e presta auxílio a imigrantes. Interessados nas histórias que essas pessoas deixaram para trás e não apenas em sua situação atual, após algumas visitas e discussões os integrantes do coletivo resolveram se oferecer para realizar retratos desses imigrantes em formato de cartão postal, que depois poderiam ser enviados para alguém que ficou em seu país de origem. O título do trabalho, *Carte de Visite*, deriva de um formato fotográfico popular

⁴²⁴ Rodrigo Capote em entrevista citada.

⁴²⁵ *Ibid.*

no século XIX. “Pensamos no princípio do *carte-de-visite*, que funcionava um pouco como um cartão postal muito comum”.⁴²⁶

O coletivo montou, então, um estúdio na Missão de Paz e distribuiu folhetos anunciando que tinha interesse em realizar retratos das pessoas que estavam chegando na cidade e em conhecer suas histórias. Após posar para o retrato, a pessoa recebia um papel e uma caneta para escrever uma mensagem para quem ela quisesse, em qualquer lugar do mundo. A seguir, a fotografia e a mensagem eram reunidas e impressas em um cartão postal que depois o grupo enviava por correio para o endereço indicado. Ao todo, foram produzidos quarenta cartões, retratando pessoas do Haiti, Togo, Bolívia, Peru, Colômbia e Nigéria, entre outros países. O endereçamento, no entanto, constitui-se justamente no ponto frágil do projeto: cerca de 20% dos postais enviados não conseguiram ser entregues a seus destinatários, sendo devolvidos ao remetente.

Por meio da produção e do envio desses cartões postais, a Trêma procurava prestar um serviço às pessoas fotografadas, oferecendo algo em troca de sua participação no trabalho. Essa dinâmica foi uma forma encontrada pelo coletivo para tentar modificar a relação usual entre fotógrafo e fotografado, geralmente marcada por algum tipo de exploração:

Uma das coisas que discutimos muito é o fato do trabalho do documentarista ser muito assimétrico. Eu, como documentarista, tenho acesso a algumas pessoas que veem meu trabalho como uma espécie de salvação, de solução dos seus problemas, uma tribuna. Elas pensam que a publicidade talvez resolva o problema delas, mas isso é algo que acontece muito raramente. Há uma questão de ego, de fazer o projeto pelos nossos interesses pessoais, que fica assimétrica demais. Então, nesse projeto, decidimos tentar diminuir essa assimetria.⁴²⁷

Havia um interesse, ainda, naquilo que Gabo chamou de *poesia do endereço*: “muita gente deixou seu país, mas só aquela pessoa deixou aquele endereço, aquela rua, aquele número”.⁴²⁸ Essa atenção ao micro em meio ao fluxo gigantesco de migração observado nos últimos anos constituiu uma forma de procurar trabalhar com o assunto não por meio da estatística, mas por diferentes histórias pessoais perpassadas pela questão da migração.

⁴²⁶ Gabo Morales em entrevista citada, 2015.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Gabo Morales em entrevista citada, 2016.



Hola Familia ð
Les extraño, estamos luchando
para aprender mas idiomas,
Andres ya comenzo a trabajar,
nos encontramos con Samuel
pero aun no tuvimos tiempo
para conversar sobre taiwa.
"Andres es complicado
se porta peor que taiwa
todo el tiempo me hace
renegar."
Mentira no me estoy portando
mal, disculpen. Feliz día de las
madres mamá fructosa
TQM.
mamita que este día sea el mejor de todos
en amor y en abrazos



Bonjour mon coeur, Je t'envoie
cette photo pour te dire
que je t'aime

99. Tréma, da série *Carte de Visite*, 2015.

Cada imigrante deixou para trás “um lugar único, definido, para onde [...] envia pensamentos, dinheiro, cartas, no processo essencial de reconstruir a continuidade familiar, quebrada temporariamente pelo seu deslocamento”.⁴²⁹

Entre os trabalhos produzidos até então pela Trêma, *Carte de Visite* se diferencia por resultar em um produto final definido, mais próximo de um objeto artístico, mesmo que de formato e material simples. Se em *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* as imagens foram impressas apenas para auxiliar no processo interno de edição trabalho, e em *Oferenda* e *A Tropa de Elite* o formato das fotografias que foram ampliadas para participar de exposições foi algo mais circunstancial, em *Carte de Visite* a materialização das imagens é central para o funcionamento da obra, talvez sinalizando uma transformação no processo de criação do grupo. Nesse projeto, como aponta Rodrigo, a fotografia se transformou em objeto, diferenciando-se dos arquivos digitais que ficam guardados no computador e que são enviados para revistas, editais ou publicados na própria internet.⁴³⁰

O tema da imigração continuou na pauta do coletivo e foi trabalhado novamente em sua produção seguinte, *Memento*, projeto contemplado com a Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2015, desenvolvido entre 2015 e 2016. Novamente, a estratégia foi adotar um fenômeno massivo a partir de experiências individuais, com foco não na situação atual dos imigrantes, mas naquilo que eles deixaram para trás. “Nós pensamos em deixar de lado o que esse imigrante está fazendo agora no Brasil para pensar no que ele já fez: quem é essa pessoa, quais são as suas memórias”.⁴³¹ A proposta era investigar não apenas os motivos que o levaram a migrar, mas também elementos cotidianos e acontecimentos íntimos ou coletivos que marcaram sua história pessoal.

Para isso, a estratégia adotada pelo grupo foi a de se centrar em apenas duas pessoas, entrevistá-las, fotografá-las aqui no Brasil e depois viajar até seu país de origem para fotografar não apenas o contexto de onde elas vieram, mas suas lembranças mais significativas em relação a esses lugares. O processo de trabalho, como explica Gabo, procurava fazer uma “engenharia reversa” da memória desse imigrante. A ideia era sentar com essa pessoa, pedir para ela contar sua história antes de colocar os pés no Brasil, para depois ir atrás dessas memórias, no lugar onde elas aconteceram, e tentar transformá-las em imagens fotográficas.

⁴²⁹ Texto de apresentação do trabalho no *site* do coletivo. Disponível em: <http://www.trema.co/projeto.php?id=6>

⁴³⁰ Leonardo Soares em entrevista citada.

⁴³¹ Gabo Morales em entrevista citada, 2015.

Depois de conversar com uma série de possíveis personagens, a Trêma optou por recontar as histórias de dois imigrantes que chegaram ao Brasil em 2015: o colombiano Dany Alberto Pérez Vásquez, nascido em Medellín em 1983, e Theresa Senga, que nasceu em Luanda em 1988, mas cresceu em Kinshasa, capital do Zaire, atual República Democrática do Congo. A realização do trabalho ficou a cargo de Gabo e Filipe, já que Rodrigo e Leonardo estavam envolvidos com atividades fora do coletivo durante o período da bolsa. Para desenvolver o projeto, o grupo contou ainda com o apoio do escritor e jornalista Tomás Chiaverini, contratado para realizar as entrevistas com os imigrantes, acompanhar os fotógrafos da Trêma em campo e produzir os textos do trabalho, além de redigir relatos de viagem para o blog da ZUM.⁴³²

A partir das conversas com Dany e Theresa, o coletivo elaborou uma lista de memórias fotografáveis, organizadas conforme o período de vida nas quais elas foram criadas, e planejou opções de como mostrá-las por meio de fotografias. Nesse processo, o que importa é a representação das lembranças relatadas, e não o registro preciso dos fatos. *Memento*, dessa forma, acrescenta uma dimensão ficcional à fotografia documentária proposta pela Trêma. “Não importa o que é verdade, o que é mentira. É a memória”, como explica Gabo.⁴³³ Assim o trabalho mais recente do coletivo também é o projeto que se situa mais longe do campo de origem de seus integrantes, o fotojornalismo. Apesar de ainda se propor registrar um aspecto da realidade atual brasileira, *Memento* trabalha com a ideia de fotografia documental de maneira mais expandida.

As viagens para a produção de *Memento* foram realizadas no início de 2016 e tiveram cerca de duas semanas de duração. Gabo foi para a Colômbia, retratar a trajetória de Dany, enquanto Filipe viajou para o Congo em busca dos lugares e das lembranças de Theresa. Se alguns lugares mencionados pelos dois imigrantes ainda existiam e puderam ser fotografados, como a clínica onde a filha de Dany precisou ficar internada logo após seu nascimento, outros foram substituídos por locais similares, que pudessem de alguma forma simbolizar os originais. É o caso, por exemplo, da ponte

⁴³² Os seis relatos de viagem produzidos, três para cada país, podem ser acessados nos seguintes endereços:

<<http://revistazum.com.br/bolsa-de-fotografia/granizal-colombia/>>

<<http://revistazum.com.br/bolsa-de-fotografia/apartado/>>

<<http://revistazum.com.br/bolsa-de-fotografia/trema-carepa/>>

<<http://revistazum.com.br/bolsa-de-fotografia/bem-vindos-a-kinshasa/>>

<<http://revistazum.com.br/bolsa-de-fotografia/mercado-central-kinshasa/>>

<<http://revistazum.com.br/bolsa-de-fotografia/profeta-do-balsamo-de-petroleo/>>

⁴³³ Gabo Morales em entrevista citada, 2016.

que marcou as lembranças de Theresa durante sua fuga de Angola para o Congo, que, pela distância e difícil acesso, Filipe não pôde de fato visitar.

A construção de uma forma visual para as memórias relatadas por Theresa e Dany envolveu, também, a apropriação de fotografias de família e imagens de arquivo. A elaboração do trabalho contou, ainda, com a reencenação de situações vividas pelos dois imigrantes. Para a produção de uma das fotografias que compõem a história de Dany, por exemplo, seu filho se escondeu embaixo da cama de sua antiga casa, como Dany costumava fazer durante a infância quando a área, localizada em uma região de conflito entre as FARC e os paramilitares, era tomada por tiroteios. Em outros casos, o coletivo optou por fotografar de maneira isolada objetos que aludissem a determinadas situações, como o tipo de sorvete que Dany costumava tomar nos passeios com suas namoradas ou um antigo modelo de rádio que representa o reencontro de Theresa com seu marido desaparecido, localizado com a ajuda de um programa radiofônico destinado a reunir parentes separados pela guerra civil.

A montagem final do trabalho apresenta dois grandes grupos heterogêneos de fotografias, um para cada um dos personagens, que se estendem por uma área de cerca de oito metros quadrados e são dispostos de maneira irregular. O centro de cada conjunto é ocupado por um retrato do imigrante impresso em grandes dimensões, realizado com um enquadramento que lembra uma fotografia de documento. Ao redor dessa imagem, são dispostas 25 fotografias que representam as memórias relatadas, em formatos que variam entre 65x52cm e 28x22cm, e um texto que narra brevemente, em estilo enciclopédico, as vidas de Dany e Theresa até o momento de sua chegada no Brasil.

Ao envolver histórias de vida turbulentas e pessoas que se encontram ainda em uma condição de vulnerabilidade no País para onde migraram, *Memento* envolve, também, uma questão ética: o que Dany e Theresa pensam sobre terem suas lembranças interpretadas e expostas pelo campo da arte e o que ganham com isso? Para Gabo, a escolha de centrar o trabalho em apenas duas pessoas foi justamente uma forma de possibilitar uma relação mais próxima e equilibrada entre fotógrafos e fotografados.

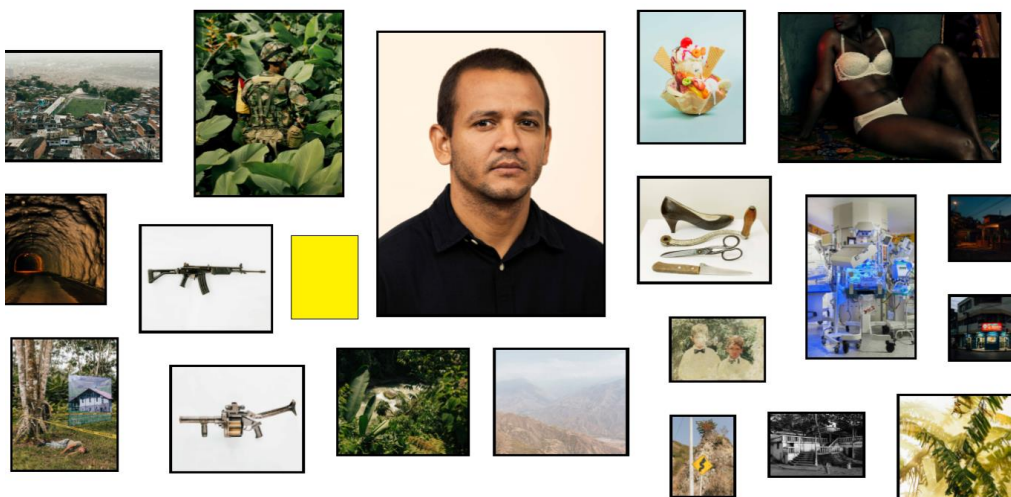
Eu repassei todas as fotos e todas as legendas com o Dany, foi um momento muito emocionante para mim e para ele. Ele sabe, desde o começo, desde a primeira entrevista, o que estávamos fazendo [...] Com a Theresa foi um pouco mais difícil, é mais difícil conseguir uma mulher nesse contexto. O próprio Dany foi conversar com ela [...] e falou que nós o ajudamos muito, que valia a pena. Isso se traduz, no linguajar deles, em conseguir trabalho, dinheiro... Não era exatamente



100. Trêma, da série *Memento*, 2016.
Fotografia do arquivo familiar de Dany Vásquez, Dany e seu irmão que morreu assassinado.



101. Trêma, da série *Memento*, 2016.
Fotografia de objetos utilizados em agressões domésticas sofridas pela mãe de Dany Vásquez.



102. Trêma, estudo para montagem de *Memento*, 2016 (detalhe).

o que tínhamos em mente, mas acabamos ajudando com bastante coisa [...]. Enfim, eles sabem, mas não sei se têm a dimensão de como vai ficar.⁴³⁴

De modo geral, o trabalho da Trêma se caracteriza por um aspecto político, seja quando o coletivo escolhe recontar histórias pelo viés dos menos favorecidos, como no caso de *A Tropa de Elite*, seja quando seus integrantes decidem olhar para diferentes classes sociais com a mesma atenção e os mesmo procedimentos, como em *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*. Nesse sentido, a atuação do grupo se aproxima do caráter crítico e engajado identificado pela pesquisadora Claudia Paim como característica frequente entre os coletivos artísticos latino-americanos, como visto no primeiro capítulo desta tese. No entanto, o seguinte trecho de uma entrevista da Trêma publicada em 2015 evidencia algumas reservas do grupo em relação a assumir definitivamente essa posição:

Não estamos em uma cruzada ou qualquer coisa do gênero para convencer alguém de que há desigualdade no Brasil, de que há pobreza, há lutas sociais e há ignorância. E muito menos temos o objetivo de separar esse tipo de fotografia de caráter social de outras, que falam da classe média ou de temas do comportamento, ou da natureza da própria mídia fotográfica [...]. Idealmente, no nosso trabalho, tudo é social, todos vivem no mesmo país. A luta do Pinheirinho é tão relevante quanto a luta daquele que tem a escritura do terreno e quer mantê-lo desocupado, ocioso. Em muitos casos, no entanto, documentar essa luta pelo olhar do mais fraco, aquele que tem menos instrumentos para lutar, é uma escolha moral que nós conscientemente fazemos e continuaremos a fazer.⁴³⁵

Tais ressalvas podem ser explicadas pelo estigma sofrido tanto pela arte de cunho político, associada historicamente a uma atitude panfletária e por vezes a uma estética conservadora, quanto da fotografia documentária humanista que se afirmou na primeira década do século XX, vista posteriormente como uma forma sentimentalista que trouxe poucas soluções para os problemas que retratou.⁴³⁶ Considerando esses elementos, parece importante destacar o aspecto político dos novos caminhos abertos pela fotografia contemporânea, ainda que seja um caráter político bastante diferente da denúncia das mazelas sociais do fotodocumentarismo dos anos 1930 e 1940 ou da

⁴³⁴ Gabo Morales em entrevista citada, 2016.

⁴³⁵ MORALES in: REDONDO; MORALES; SOARES, 2015, p. 58-60.

⁴³⁶ ROSLER, Martha. In, *Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)*. In: WELLS, Liz. *The Photography Reader* (Ed.). London: Routledge, 2013.

crítica de representação dos anos 1970 e 1980, proposta por artistas como Martha Rosler, que serão abordadas no capítulo a seguir.

A mudança nos paradigmas de produção de imagens e de comunicação observada nas últimas décadas ampliou os recursos para organizar e difundir a realidade, que podem ser utilizados, como vimos no trabalho da Trêma, para renegociar as relações entre a fotografia e o discurso midiático. No caso de *A Tropa de Elite*, especificamente, retornar ao que já foi fotografado e divulgado se apresenta, acima de tudo, como uma maneira de recontar a história sob um novo ponto de vista. Já no caso de *Memento*, há, além da vontade de produzir um documento que registre a onda de imigrantes que atualmente chega ao país, o desejo de construir uma forma de representação que permita nos aproximar desses estrangeiros de forma menos preconceituosa:

Em um primeiro momento, o trabalho é um estudo sobre quem está chegando agora no Brasil, o que aconteceu com essas pessoas antes delas chegarem aqui, quais circunstâncias fizeram com que elas viessem para cá. Em um segundo momento, queremos contar uma história para quem ainda se sente um pouco confuso com essa onda de migração, que é a maior no país desde o final da Segunda Guerra Mundial. [...] Há também essa questão xenófoba, esses mitos de que o imigrante rouba emprego... Queremos universalizar a história desse cara, contribuir para que as pessoas entendam isso. Queremos fazer uma história contemporânea do Brasil que está acontecendo hoje e que ela fique guardadinha no acervo do Instituto Moreira Salles, ou de qualquer outro lugar, mostrando que em 2015 essas pessoas chegaram no Brasil. Quem sabe daqui a 50 anos ela não provoque a mesma sensação que nós temos quando vamos a um museu de imigração e vemos a história do italiano que chegou no Rio Grande do Sul em 1925 para plantar alguma coisa.⁴³⁷

A fotografia desenvolvida pelo coletivo, dessa forma, se por um lado adota procedimentos técnicos e formais com o intuito de construir uma abordagem visualmente neutra dos assuntos que registram, por outro, considerando a própria escolha desses assuntos, revela o posicionamento do grupo em relação a questões da atualidade. E, no caso de alguém que trabalha produzindo imagens, vale lembrar que, como coloca o cineasta alemão Wim Wenders, “a decisão mais política que se pode tomar é para onde dirigir os olhos das pessoas. Em outras palavras, aquilo que se mostra às pessoas, dia após dia, é política”.⁴³⁸ Ao mesmo tempo, o coletivo parece consciente dos riscos e das limitações de sua abordagem, que nunca poderá de fato apagar o autor ou romper a relação de poder entre fotógrafo e fotografado. “Você nunca

⁴³⁷ Morales em entrevista citada, 2015.

⁴³⁸ Apud STRAUSS, David Levi. *Politica della Fotografia*. Milano: Postmedia Books, 2007, p. 16.

consegue zerar a sensação de que está usando arquétipos, principalmente com a fotografia seriada que nós fazemos”, como reconhece Gabo.⁴³⁹ Diante dessa impossibilidade, resta ao coletivo colocar continuamente seus procedimentos em questão e, a partir disso, procurar construir formas mais equilibradas de representação.

⁴³⁹ Morales em entrevista citada, 2016.

5. GARAPA: A HISTÓRIA COMO FICÇÃO

O terceiro coletivo a ser analisado em maior profundidade dentro do escopo deste trabalho é a Garapa,⁴⁴⁰ fundado em 2008. Na época do início desta pesquisa, consistia em um trio formado por Leo Caobelli, Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes, três fotógrafos que decidiram trocar a redação de um grande jornal por um projeto que permitisse um maior investimento de tempo, energia e reflexão nas imagens que produziam.⁴⁴¹ Em seu *site*, apresentam-se como “um espaço de criação coletiva” que tem como objetivo “pensar e produzir narrativas visuais, integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação”.⁴⁴² O grupo desenvolve projetos próprios, voltados para o campo da arte e da fotografia documental, e também reportagens fotográficas e vídeos para clientes como a MTV Brasil, o Itaú Cultural e o Wall Street Journal.

Nos trabalhos comerciais, para os quais há necessidade de atuar em funções mais definidas, como direção de fotografia e edição, as tarefas são distribuídas conforme disponibilidade e afinidade. Em relação aos trabalhos autorais, a organização é mais fluída: alguma ideia é trazida para o grupo, discutida ao longo do tempo e, caso pareça interessante, é transformada a seguir em um projeto que possibilitará sua

⁴⁴⁰ Como *garapa*, o caldo extraído da cana-de-açúcar a partir do qual se produz a cachaça, é uma palavra feminina, os integrantes do coletivo adotam o artigo feminino quando se referem ao grupo, opção que foi mantida ao longo deste texto.

⁴⁴¹ Leandro Caobelli (Pelotas, R.S., 1980) formou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e mudou-se para São Paulo em 2005. Entre 2006 e 2009, trabalhou como fotógrafo na *Folha de S. Paulo*. É pós-graduado em Fotografia na Fundação Armando Álvares Penteado e atualmente cursa mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Paulo Fehlauer (Mal. Candido Rondon, P.R., 1982) é graduado em Jornalismo pela Universidade de São Paulo. Estudou no International Center of Photography, em Nova York, e trabalhou como fotógrafo *freelancer* na revista *Época* e no jornal *Folha de S. Paulo*, entre outros veículos. Atualmente cursa especialização em Formação de Escritores no Instituto Vera Cruz, em São Paulo. Rodrigo Marcondes (São Paulo, S.P., 1979) trabalhou para diversos veículos de comunicação brasileiros, como a *Folha de S. Paulo* e a Editora Trip, e atuou como fotógrafo *freelancer* na Inglaterra e na Itália. É graduado em Jornalismo pela Universidade Metodista de Piracicaba e mestre em Fotografia Documentária pela Universidade AKV St. Joost, na Holanda. Atualmente, cursa mestrado no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo na Universidade Estadual de Campinas.

⁴⁴² <www.garapa.org>. Consulta em janeiro de 2016. O site do coletivo foi atualizado na metade deste ano e não apresenta mais essa descrição.

execução. Os trabalhos artísticos da Garapa são desenvolvidos majoritariamente por meio de financiamentos obtidos em editais, o que determina sua realização dentro de uma estrutura e de um recorte temporal pré-determinados.

Dentro do processo de criação do coletivo, esse sistema confere um papel de destaque ao texto e à pesquisa teórica. Como explica Rodrigo,

no nosso processo, o ponto de partida é sempre a narrativa [...]. São projetos de narrativa, projetos que tentam se definir antes de existir de fato. Apenas em um segundo momento nós vamos tentar encontrar, no universo das imagens, maneiras de preencher o projeto que tínhamos no papel e na cabeça. Nosso processo não é o do fotógrafo caçador, orgânico, que vai para a rua.⁴⁴³

A declaração destaca, ainda, o grau de planejamento e de consciência que envolve a produção das imagens da Garapa, fatores que favorecem uma abordagem coletiva da fotografia.

A Garapa realizou exposições individuais em locais como o Instituto Cervantes São Paulo, o Centro Cultural São Paulo e a Casa das Onze Janelas, em Belém, e participou de coletivas como a *I FotoBienal MASP* (São Paulo e Curitiba, 2013), a *III Mostra São Paulo de Fotografia* (2012), *Geração 00* (SESC Belenzinho, São Paulo, 2011) e *Fotodocumental* (FLACSO – Quito, 2011), além de exposições do projeto *Laberinto de Miradas* realizadas em países como Espanha, Equador, México, Chile e Brasil entre 2009 e 2011. O coletivo recebeu o III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (2012) e o X e XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2010 e 2012).

Os trabalhos artísticos da Garapa são marcados pelo uso da fotografia a serviço da construção de narrativas que resgatam aspectos históricos, geográficos e sociais dos temas escolhidos. Além da imagem fixa, seus projetos, cujo resultado final muitas vezes são publicações impressas ou digitais, envolvem textos, vídeos e documentos. Mesmo tendo como ponto de partida questões e elementos factuais, as histórias contadas pelo grupo mobilizam frequentemente elementos subjetivos e ficcionais, em um processo que reflete sobre as características e a estrutura da linguagem documentária, ao mesmo tempo em que busca potencializá-la pela aproximação com estratégias artísticas.

Considerando essas dinâmicas, antes de passar para a análise dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo, gostaria de discutir alguns aspectos das transformações no entendimento da fotografia como documento observadas nas últimas décadas e as

⁴⁴³ Rodrigo Marcondes em entrevista concedida em São Paulo em 16 dez. 2015 (APÊNDICE I).

relações entre documento e ficção que muitas vezes foram problematizadas por meio de trabalhos artísticos construídos com fotografias. A ideia é que essa reflexão ajude a situar a atuação da Garapa dentro de um contexto mais amplo e possa oferecer pontos de aproximação e divergência em relação à produção de outros artistas e teóricos.

5.1 Revisar o documento: trocas entre o ficcional e o factual

A oposição entre documento e arte, talvez tão recorrente quanto a oposição entre figuração e abstração, é um assunto bem conhecido da história da arte, como coloca Michel Poivert.⁴⁴⁴ A relação dialética entre essas duas categorias pode ser percebida, por exemplo, no interesse dos surrealistas pelas fotografias que foram produzidas por Eugène Atget na virada do século XX com o intuito de registrar uma Paris em vias de desaparecimento ou no estilo documental desenvolvido nos Estados Unidos e na Alemanha nos anos 1930 e 1940. Segundo Poivert, apesar de profícua, essa relação recorrente ainda é marcada pela tensão provocada pela ideia arcaica, porém em grande medida do senso comum, que considera o documento, especialmente o fotográfico, como uma simples reprodução do real e, portanto, uma categoria oposta à de obra de arte.

Como demonstram uma série de exposições recentes,⁴⁴⁵ a começar pela *Documenta X* (1997), com curadoria de Catherine David, o documentário voltou a ocupar uma posição central dentro das práticas e dos debates artísticos. Na apresentação de uma recente antologia sobre o tema, o fotógrafo e historiador da arte Julian Stallabrass aponta três razões interligadas que poderiam explicar tal fenômeno: a globalização da arte contemporânea, que permite um lugar de proeminência no sistema artístico internacional para artistas de fora da Europa e dos Estados Unidos, que trazem muitas vezes outras referências e posições políticas para o contexto das grandes exposições; o desenvolvimento tecnológico, que possibilitou a realização de fotografias e vídeos de alta qualidade com custos cada vez mais baixos; e as mudanças

⁴⁴⁴ POIVERT, Michel. Le Document, au Coeur du Dogme Moderniste. In: MURACCIOLE, Marie (Ed.). *Le Statut de l'Auteur dans l'Image Documentaire: signature du neutre*. Paris: Jeu de Paume, 2006, p. 30-33.

⁴⁴⁵ Entre os eventos apontados por Alfredo Cramerotti e Sophie Berrebi como evidência da crescente importância da questão documental nas práticas artísticas contemporâneas estão as exposições *True Stories* (Rotterdam, 2002), *Documenta 11 _ Platform 5* (Kassel, 2002), *Ficciones Documentales* (Barcelona, 2003), *Aufden Spurenden Realen: Kunst und Dokumentarismus* (Vienna, 2003), *Experiments with Thruth* (Philadelphia, 2004-5), *Do You Believe in Reality* (Taipei Biennial, 2004), *The Need to Document* (Basel e Lüneburg, 2005), e *Reprocessing Reality* (Château de Nyon, 2005). Ver CRAMEROTTI, 2009; BERREBI, 2014.

na mídia, que se tornou mais participativa e permitiu diluir as fronteiras entre produtores e consumidores de informação e cultura.⁴⁴⁶

Esse destaque recente a produções que operam a partir da intenção de registrar e refletir sobre questões da realidade, no entanto, coloca novamente em questão o problema das relações entre representação e verdade. Em *The Green Room: reconsidering documentary and contemporary art*, Maria Lind destaca a produção de artistas de diferentes áreas cujos trabalhos são marcados por preocupações documentais. A autora aponta que, enquanto interesses civis, legais, científicos e jornalísticos muitas vezes dão continuidade ao sistema tradicional de produção de verdades, artistas e produtores culturais, como *acrobatas*, estão produzindo e ao mesmo tempo colocando em dúvida relatos criados a partir de situações factuais. Essa mudança de posição, para Lind, reflete as transformações pelas quais passaram a fotografia e o vídeo nas últimas décadas, cujo resultado é um embaralhamento cada vez maior dos limites entre realidade e ficção, documentário e entretenimento. Agudamente conscientes das dificuldades em acessar o real, para esses artistas “a representação fiel da realidade no sentido clássico é considerada impossível, mas ainda assim é necessário experimentar e articular condições reais”.⁴⁴⁷ A adoção de uma fotografia de viés documental representa um desejo de adesão à realidade, seja para preservar os aspectos visíveis de determinada época, seja para promover sua transformação.

Apesar de ganhar esse espaço especial na produção artística atual, a crítica ao pensamento que considera a fotografia documental como uma evidência transparente do mundo, no entanto, tem um histórico mais longo. A falibilidade da imagem fotográfica como registro e comprovação de determinados aspectos da realidade já era apontada, por exemplo, em um projeto desenvolvido por Mike Mandel e Larry Sultan durante os anos 1970 com o apoio financeiro do National Endowment for the Arts. Em 1975, Sultan e Mandel receberam uma bolsa que possibilitou a realização de um levantamento de imagens mantidas por arquivos governamentais e privados na Califórnia. Durante dois anos, a dupla percorreu órgãos governamentais, laboratórios, centros científicos e indústrias da região em busca dos registros fotográficos que embasam e registram as práticas e discursos desses tipos de instituições. As imagens recolhidas foram publicadas em 1977 em um livro chamado *Evidence*, sem qualquer legenda ou

⁴⁴⁶ STALLABRASS, 2013.

⁴⁴⁷ LIND, Maria. *The Greenroom: introduction to the guide. Permanent flux and crisis*. In: _____. *The Greenroom: reconsidering the documentary and contemporary art*. New York: Bard College and Hessel Museum of Art, 2008, p. 15.

indicação de origem.⁴⁴⁸ Descoladas de seu contexto, as fotografias selecionadas passam a mostrar apenas um fragmento opaco de uma cena-chave para algum tipo de laudo ou processo, à qual temos acesso sem referência alguma para orientar nossa leitura.

Ao analisar esse trabalho, A. D. Coleman destacou o fato de *Evidence* apresentar uma espécie de antologia de todos os estilos do meio fotográfico artístico da época, lembrando as obras de autores como Lewis Baltz, Lee Friedlander, Garry Winogrand e Diane Arbus. Para o crítico norte-americano, “parte da função do livro é parodiar de forma impassível a seriedade com que vemos essas imagens quando elas nos são apresentadas sob a rubrica da arte, e nossa fanática recusa em levá-las a sério quando elas vêm de outras fontes”.⁴⁴⁹ O arquivo incompreensível de Mandel e Sultan nos mostra que, mesmo as imagens produzidas com funções documentais por fotógrafos profissionais, quando apresentadas fora de seu contexto e sem o apoio de elementos textuais ou verbais, podem perder seu caráter de prova ou evidência, tornando-se ininteligíveis. Ao mesmo tempo, ao demonstrar que uma mesma imagem pode transitar de uma esfera à outra, dependendo de onde, como e por quem é apresentada, o trabalho da dupla salienta o caráter circunstancial da fronteira que separa a fotografia como forma de arte e a fotografia como documento. Nesse sentido, mesmo uma fotógrafa como Dorothea Lange, engajada com o programa da fotografia de documentário social dos Estados Unidos nos anos 1930 e 1940, já alertava: “uma fotografia pode ser ‘notícia’, ‘retrato’, ‘arte’ ou ‘documental’ – qualquer uma dessas coisas, todas ou nenhuma”.⁴⁵⁰

No mesmo ano em que Sultan e Mandel iniciaram as viagens de *Evidence*, outra dupla de artistas, formada por David Levinthal e Garry Trudeau, publicou um livro que também opera nos limites da fotografia como documento e coloca em xeque sua estética e credibilidade. *Hitler Moves East: a graphic chronicle 1941-1943* mescla fotografias militares, mapas, material de arquivo, trechos de diários e discursos. Apesar de evocar acontecimentos históricos, todas as imagens apresentadas na publicação são fruto de montagens mais ou menos evidentes. Com tonalidade sépia, alto-contraste e pouca nitidez, as fotografias produzidas por Levinthal e Trudeau a partir de miniaturas e cenários replicam a estética precária das fotografias de guerra, jogando com os códigos

⁴⁴⁸ Em 2003, o livro recebeu uma nova edição. Ver MANDEL, Mike; SULTAN, Larry. *Evidence*. New York: Distributed Art Publishers, 2003.

⁴⁴⁹ COLEMAN, A. D. Lies Like Truth: photograph as evidence (1978). In: COLEMAN, 1998, p. 50.

⁴⁵⁰ LANGE, Dorothea. Documentary Photography (1940). In: EBNER, Florian et al. (Org.). *Manifeste! Eine andere Geschichte der Fotografie*. Göttingen: Steidl, 2014, p. 218.



103. Mike Mandel e Larry Sultan, *Evidence*, 1977.
Fotografia, 20.32 cm x 25.4 cm cada, col. SFMOMA, São Francisco.



104. David Levinthal e Garry Trudeau, *Hitler Moves East: A Graphic Chronicle, 1941-43*, 1977.

visuais que conhecemos. Um texto impresso na aba do livro, no entanto, informa aos leitores sobre a origem das imagens.

Tanto *Evidence* quanto *Hitler Moves East* indicam que a discussão sobre as funções, a linguagem e os limites da fotografia documental é anterior aos abalos que o desenvolvimento da fotografia digital trouxe para o estatuto de verdade da fotografia. As negociações entre ficção e realidade que perpassam a imagem fotográfica já podiam ser observadas desde a época de sua invenção, como demonstrou Hyppolyte Bayard. Em *Autorretrato como Afogado* (1840), Bayard encena seu próprio suicídio, que teria sido motivado pela falta de reconhecimento que o processo fotográfico desenvolvido por ele recebeu da parte das autoridades francesas.

Apesar dos usos da fotografia como evidência persistirem até hoje, artistas já apontavam, quase quarenta anos atrás, que o suposto caráter documental da imagem fotográfica é uma construção frágil, que pode ser desmontada pela simples perda de alguma informação textual ou oral. Essas limitações da fotografia como documento, como vimos, parecem estar bem presentes no horizonte de artistas e fotógrafos contemporâneos. Ao mesmo tempo, ainda se observa, como Alfredo Cramerotti e Maria Lind propõem, uma urgência em lidar com determinados assuntos a partir de informações factuais.

Essa insistência em produções de viés documental está ligada a um desejo de uma arte que se articule com questões pertinentes para a sociedade de maneira mais ampla. O documento parece oferecer, ao mesmo tempo, uma alternativa ao discurso das grandes mídias e um questionamento da autonomia da arte, além de colocar em discussão o processo de construção da memória e da história. A potência desses assuntos convoca, cada vez mais, à revisão da tradição documental. Dessa forma,

o novo documentarismo apresenta uma promessa de uma prática artística que consegue pensar por meio de seu posicionamento dentro do mundo da arte institucionalizado, e ao mesmo tempo se engaja em uma autoanálise crítica de suas próprias estratégias de representação.⁴⁵¹

Assim como o estatuto de verdade da fotografia foi o resultado de uma construção cultural da sociedade moderna, que precisava de uma imagem que expressasse seus ideais de precisão, progresso e automatização, o próprio termo documental, corriqueiramente associado a filmes, vídeos e fotografias, também se

⁴⁵¹ KESTER, Grant. *Toward a New Social Documentary. Afterimage*, Rochester, vol. 14, n. 8, mar. 1987, s.p.

constituiu antes como uma categoria histórica do que como uma definição ontológica.⁴⁵² Antes de se tornar um gênero fotográfico e cinematográfico, o adjetivo documental servia para descrever imagens ou textos que forneciam informações. Durante o século XIX, no entanto, quando a própria concepção da fotografia já estava inevitavelmente atrelada à ideia de prova, de evidência objetiva, classificá-la como “documental”, de maneira especial, era pouco frequente. Como destaca Oliver Lugon, “o lema documental, que poderia ser considerado como um antônimo de ‘artístico’, é fundamentalmente uma emanção do âmbito artístico. Só os fotógrafos que anteriormente tratavam de se situar em relação a um enfoque artístico [...] precisaram dele”.⁴⁵³ Fotógrafos que produziam imagens para a medicina, por exemplo, não precisaram insistir sobre a natureza objetiva e funcional de sua prática.

Em suas diferentes incidências ao longo da história, a fotografia documental se apresentou como uma forma que critica o isolamento da arte, mas que precisa dela como ponto de referência. Dessa forma, foi justamente no momento quando o pictorialismo, uma prática fotográfica deliberadamente artística, conquistou visibilidade, que o documental se apresentou como uma categoria possível para as imagens produzidas por determinados fotógrafos, deixando de ser uma simples característica intrínseca do meio. Como salienta Lugon, “a aparição do lema documental dependeu do nascimento de uma fotografia artística, da qual é produto, apresentando-se como uma transposição da arte que só existe no âmbito artístico”.⁴⁵⁴ Nesse sentido, é interessante lembrarmos a definição daquilo que Walker Evans, uma das principais referências do formato, batizou de *estilo documental*:

Documental? Eis aí uma palavra muito pretensiosa e enganadora. E não verdadeiramente clara [...] O termo exato deveria ser *estilo documental*. Um exemplo de documento literal seria a fotografia policial de um crime. Um documento tem uma utilidade, enquanto a arte é realmente inútil. Assim a arte nunca é um documento, embora certamente possa adotar o estilo dele. Às vezes me qualificam de “fotógrafo documental”, mas isso supõe o conhecimento sutil da distinção que acabo de fazer e que é muito nova.⁴⁵⁵

No contexto cultural, a palavra apareceu pela primeira vez em 1926, em um texto de John Grierson sobre o cineasta Robert J. Flaherty e seu filme sobre a vida em uma

⁴⁵² LIND, 2008.

⁴⁵³ LUGON, 2009, p. 361.

⁴⁵⁴ *Ibid.* p. 361.

⁴⁵⁵ EVANS, Walker apud BAQUÉ, Dominique. *Photographie Plasticienne, l'Extrême Contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2004, p. 104.

ilha de Samoa, no qual a ideia de documentário é definida como o “tratamento criativo da realidade”.⁴⁵⁶ A partir desse momento, o termo, anteriormente utilizado apenas como adjetivo, começou a funcionar também como substantivo e, graças ao trabalho subsequente de Evans e de outros fotógrafos da Farm Security Administration que atuaram nos Estados Unidos na década de 1930, transformou-se em um gênero pautado pela discussão sobre o realismo, a estética e a moral.⁴⁵⁷

Os dicionários nos ensinam que um documento é um texto, imagem ou objeto, produzido intencional ou acidentalmente, para fins de evidência, administração ou educação.⁴⁵⁸ No entanto, se *todas* as fotografias são, de certo modo, documentais, ainda não são claros os critérios que poderiam determinar seu grau de evidência:

Falar da história ou da tradição da fotografia documental já é em si um abuso de linguagem – já que essa é a história de todas as fotografias, uma vez que todas as imagens fundadas a partir da ideia de registro têm, de uma forma ou de outra, a força de um documento, e o que é difícil de reconhecer com segurança é quais imagens ou séries seriam mais 'documentárias' que outras.⁴⁵⁹

Para Oliver Lugon, a ausência de uma definição fixa do termo documentário consiste justamente em sua força, possibilitando que ele seja constantemente colocado em questão. Entre as muitas definições de fotografia documental observadas ao longo do século XX, marcadas ora por impulsos de viés enciclopédico e patrimonialistas, ora de reforma social, o autor identifica como elemento comum “a pretensão de um respeito muito geral pelo objeto mostrado, o desejo de exibir ‘as coisas como elas são’, de proporcionar dados fiáveis e autênticos sobre elas, evitando qualquer adorno que altere a integridade da realidade”.⁴⁶⁰ Essa diversidade de práticas estaria ligada, ainda, a uma “fé comum na capacidade das imagens para transmitir um saber útil à comunidade”.⁴⁶¹

Dada sua variabilidade de sentidos, Lugon propõe pontuar, no ensaio *L'Anonymat d'Auteur*, algumas etapas importantes da história do discurso sobre o documentário. Segundo o autor, no início do século XX, época do primeiro congresso internacional de documentação fotográfica, toda fotografia era vista como documental. No entanto, era apenas ao serem inseridas dentro de um sistema de classificação,

⁴⁵⁶ LIND, 2008.

⁴⁵⁷ BERREBI, 2014.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ LUGON, Oliver. *L'Anonymat d'Auteur*. In: MURACCIOLE, 2006, p. 6.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 358.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 357.

arquivamento e regulação que as imagens passavam a desempenhar essa função. A questão, portanto, não residiria nas propriedades da fotografia em si ou no intuito do fotógrafo, mas nas intenções e necessidades de quem utiliza essas imagens.

Nos anos 1930, com a crise econômica, documentário ganhou o sentido social e político que carrega até hoje. A partir desse período, o termo adquiriu uma conotação moral e política positiva, passando a ser associado a uma relação engajada e crítica com o real. Em um texto de 1940 intitulado *Documentary Photography*, Dorothea Lange delimitou alguns dos princípios e aspirações desse tipo de fotografia:

A fotografia documental registra a cena social de nossa época. Espelha o presente e documenta para o futuro. Seu foco é o homem em relação com a humanidade. Registra seus hábitos no trabalho, na guerra, no lazer. Registra suas atividades ao longo de 24 horas por dia, o ciclo das estações, a duração de uma vida. [...] É preeminentemente adequada para construir um registro de mudança.⁴⁶²

Na mesma época, a palavra *documentário* penetrou também no campo da arte e do discurso estético. O cinema e a fotografia viram na abertura e no confronto com o mundo proporcionados pelo formato documental a possibilidade de se regenerar, um modo de se opor aos ideais da arte moderna de autonomia e formalismo. A adoção do documentário pelo campo da arte, no entanto, representou menos uma forma de negar a arte fotográfica ou cinematográfica do que sua consagração. Tal tensão, como coloca Lugon, persiste até hoje: "compreendido frequentemente como o antônimo de 'artístico', o discurso documentário permanece essencialmente uma emancipação desse campo – um além da arte que praticamente não existe fora da arte".⁴⁶³

Após um período de declínio, no qual a fotografia documental esteve associada à prática por vezes ingenuamente idealista de fotógrafos que produziam imagens de pouca eficácia crítica sobre problemas globais como a fome, a guerra e a miséria, esse tipo de abordagem voltou a ganhar visibilidade nas últimas décadas do século XX. Durante os anos 1980, especialmente no contexto dos países anglófonos, a fotografia documental foi revisitada com um viés de crítica e engajamento. Em um artigo publicado na revista *Afterimage* em março de 1987, Grant Kester faz um balanço de uma geração de artistas que, nos anos 1970 e 1980, produziram trabalhos nos quais a tradição documental foi reavaliada criticamente, de maneira a evitar tanto a ideia de um registro transparente que denuncia as situações de opressão, quanto a ideia de autoexpressão

⁴⁶² LANGE, 2014, p. 218.

⁴⁶³ LUGON, 2006, p. 8.

do fotodocumentarismo abraçado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York nas décadas anteriores. Reconhecendo a heterogeneidade dos artistas e fotógrafos atuando entre arte, fotografia e ativismo, Kester se concentra nos principais representantes do que parecia se afirmar como um novo gênero da fotografia documental nos Estados Unidos: Allan Sekula, Martha Rosler, Joan E. Biren e Fred Lonidier.

Em vez de abordar o documentário social como uma tradição fotográfica na qual eles se localizariam de maneira acrítica, eles o viam como uma linguagem cultural cuja radicalidade havia sido drenada. Apesar de um dia a fotografia documental ter sido o veículo de uma potente crítica social (no trabalho de seus primeiros praticantes, como Hine), eles sentiam que ela havia perdido sua efetividade quando foi absorvida pelo corpo despolitizado da fotografia *fine art*.⁴⁶⁴

Em seus trabalhos artísticos, mas também em sua atuação como professores e pesquisadores, Sekula e Rosler, com ligação mais estreita com o campo da arte, propuseram uma crítica contundente do gênero. Em sua produção, a fotografia não é vista como uma imagem autoevidente, mas como um elemento que precisa ser apoiado por outros recursos, como textos ou sequências de imagens. Apesar da intenção de evitar a cooptação estética, essas estratégias acabaram, elas próprias, constituindo o estilo de uma nova fotografia documental. O aspecto de autocrítica dessas práticas, no entanto, se manteve presente mesmo depois de sua institucionalização.

Em *In, Around and After Thoughts (on Documentary Photography)*, texto publicado em 1981, Rosler tece uma dura crítica ao paternalismo da fotografia documental constituída sob a influência da doutrina liberal nos Estados Unidos a partir das primeiras décadas do século XX e a sua conseqüente transformação em um gênero estetizado e comercializável. Para a artista, fotógrafos como Jacob Riis e Lewis Hine esperavam que a fotografia pudesse corrigir as vicissitudes que assolavam a sociedade americana, como a pobreza e o trabalho infantil, mas deixavam de relacionar esses problemas ao sistema capitalista que os causava e os tolerava. Sua produção se apresentava, assim, como uma fotografia constituída apenas por vítimas, na qual os culpados não eram apontados e as dificuldades acabavam sendo muitas vezes associadas a causas acidentais, como desastres naturais: "a fotografia documental esteve muito mais confortável na companhia do moralismo do que casada com uma retórica ou programa de política revolucionária".⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ KESTER, 1987.

⁴⁶⁵ ROSLER, 2003, p. 262.

Rosler critica, em especial, a assimetria de poder que separa fotógrafo e fotografado dentro da tradição documentária, questionando, a partir desse ponto, a própria eficiência e o propósito da prática. O documentário “leva (velha) informação sobre um grupo de pessoas impotentes para um outro grupo considerado socialmente poderoso. [...] Mas quais batalhas políticas foram travadas e vencidas por alguém em nome de outra pessoa?”,⁴⁶⁶ questiona a artista. Com o tempo, a compaixão observada na fotografia documental da primeira metade do século XX deu lugar à ação de fotógrafos menos comprometidos com uma causa, que passaram a assistir e a registrar fatos, pessoas e lugares com uma postura mais próxima do exotismo, do voyeurismo, do turismo e do carreirismo.

O documentário testemunha, finalmente, a bravura ou (nos arriscaríamos a nomear?) o caráter manipulativo e astuto do fotógrafo, que se colocou em uma situação de perigo físico, restrição social, degradação humana ou tudo isso ao mesmo tempo, para nos poupar de tal trabalho. Ou então, como um astronauta, nos entretém ao mostrar lugares para os quais nunca esperamos ir.⁴⁶⁷

Como sintoma dessa transformação, Rosler destaca a exposição *New Documents*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1967. Na mostra, John Szarkowski, diretor de fotografia da instituição de 1962 a 1991, apresentou o trabalho de três "novos documentaristas", Diane Arbus, Gary Winogrand e Lee Friedlander, destacando sua opção por abandonar a preocupação em denunciar os problemas do mundo em nome de um elogio das imperfeições do real:

A maioria daqueles que foram chamados de fotógrafos documentais uma geração atrás, quando esse rótulo era novo, realizaram suas imagens a serviço de uma causa social. Era seu objetivo mostrar o que estava errado com o mundo e persuadir seus semelhantes a partir para a ação e corrigir os problemas. Na última década, uma nova geração de fotógrafos direcionou a abordagem documental para fins mais pessoais. Seu objetivo não é reformar a vida, mas conhecê-la. Seu trabalho revela uma simpatia – quase um carinho – pelas imperfeições e fragilidades da sociedade. [...] O que une esses fotógrafos não é um estilo ou sensibilidade: cada um tem sua ideia pessoal dos usos da fotografia e do sentido do mundo. O que eles compartilham é a crença de que realmente vale a pena olhar para o lugar comum, e a coragem de olhar para ele com um mínimo de teorização. [...] Esses três fotógrafos prefeririam que suas imagens fossem consideradas não como arte, mas como vida. Isso não é de fato possível, uma vez que uma imagem é, afinal de contas, apenas uma imagem. Mas essas fotografias podem muito bem mudar nossa ideia do que é a vida.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ ROSLER, 2003, p. 263.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 264.

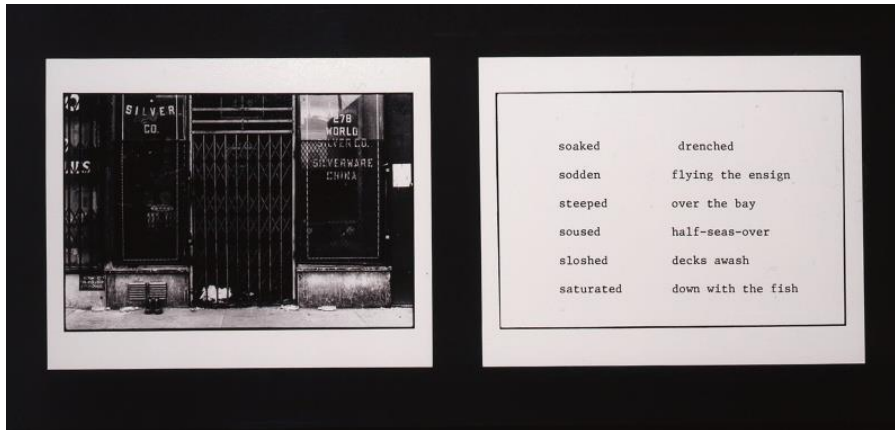
⁴⁶⁸ SZARKOWSKI, John. *New Documents* (texto de apresentação da exposição). Nova York: MoMA, 1967.

O discurso de Szarkowski mostra um empenho em desconstruir um dos principais problemas para a afirmação da fotografia documental no campo da arte, que passava pelo velho estigma de imagem automática e neutra associado à imagem fotográfica desde sua invenção. O documentário, seja ele fotográfico, seja cinematográfico, também foi considerado um reflexo transparente do mundo, no qual não há espaço para a expressão da criatividade de um autor. No entanto, como vimos anteriormente, a origem do termo cunhado em 1926 por John Grierson já destacava um papel ativo do autor nessas práticas, ao classificá-las como uma "interpretação criativa da realidade",⁴⁶⁹ elemento que as distinguia tanto dos filmes de ficção quanto dos de não-ficção de caráter técnico ou didático.

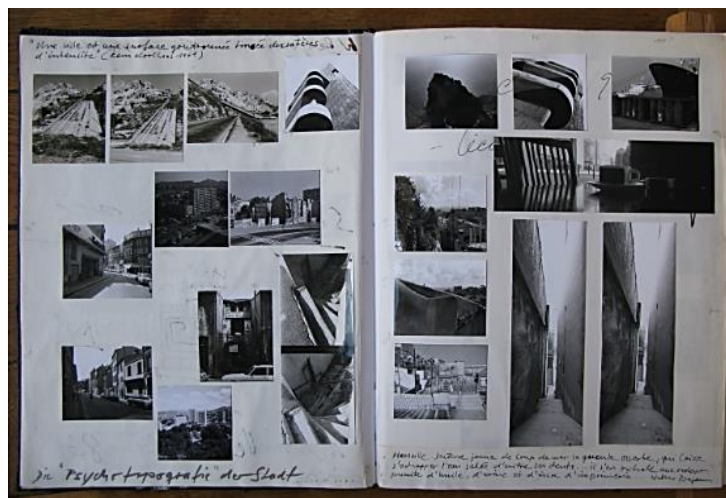
Por outro lado, Rosler observa, nos últimos anos, o germe de um novo tipo de documentário comprometido com a exposição dos abusos que sustentam nossa sociedade. Essa crítica teórica à natureza problemática da fotografia documental é colocada em prática nos próprios trabalhos da artista, como *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75). Nessa série constituída por fotografias em preto e branco e textos, Rosler aborda a realidade do Lower East Side de Nova York, área conhecida como ambiente de bêbados e delinquentes. As imagens mostram cenas do bairro em momentos nos quais não há ninguém pelas ruas, enquanto os textos apresentam uma longa lista de termos utilizados para se referir a bêbados ou à embriaguez. Recorrendo a estratégias da arte conceitual e da fotografia documental, a artista combina dois esquemas de representação paralelos, a escrita e a fotografia, de modo a evidenciar a falibilidade de ambos. Ao evitar representar por meio de imagens ou testemunhos aqueles que apareceriam como vítimas no documentário social tradicional, a artista, como observa Cramerotti, "investiga o ambiente mas, em vez de oferecer a 'presença' da representação, registra sua ausência, mudando o foco de uma crítica à inadequação social para uma crítica da representação midiática daquela inadequação".⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ PLATINGA, Carl. What a Documentary Is, After All. In: STALLABRASS, 2013, p. 52.

⁴⁷⁰ CRAMEROTTI, 2009, p. 61.



105. Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974–75 (detail)



106. Holger Trulzsch, *Psychotopographie, Carnets de Travail* (Mission DATAR), 1984.



107. Tom Drahos, *Les Espaces Périurbaines de la Région Parisienne* (Mission DATAR), 1984.

A fotografia documentária proposta por Rosler e Sekula foi marcada por um viés político e crítico que revisou o próprio funcionamento da tradição dessa linguagem e manteve, especialmente no caso de Rosler, a sobriedade visual herdada das práticas conceituais. Nos anos seguintes, esse processo de revisão da fotografia continuou em andamento, mas acabou envolvendo abordagens bastante diferentes daquelas propostas por esses artistas. Na década de 1980, a fotografia começou a ser cada vez menos circunscrita à ideia de documento universal para ser vista como uma experiência individual que nasce a partir do contato com o real. Uma iniciativa usualmente citada⁴⁷¹ como marco dessa transformação na abordagem da fotografia documental é o trabalho desenvolvido por artistas e fotógrafos, em meados da década, a partir de uma encomenda pública inspirada na Missão Heliográfica (1851) e no programa de fotografia da Farm Security Administration (1935 -1944).

Com o objetivo de criar uma nova representação do território francês, que passava por grandes transformações, a Missão DATAR⁴⁷² refutou a ideia desgastada da fotografia como registro transparente, para privilegiar uma apreensão sensível do espaço que fosse capaz de produzir ou de reencontrar os símbolos e pontos de referência da região. Diante de um espaço banalizado e desqualificado pela revolução dos transportes, a missão, coordenada por François Hers e Bernard Latarjet e instituída pelo Comité Interministériel d'Aménagement du Territoire entre 1984 e 1988, tomava como ponto de partida o problema da relação do homem com a natureza e se propunha procurar uma alternativa que não fosse dominá-la ou consumi-la passivamente.⁴⁷³

Em vez da descrição documental ou da representação criativa, a DATAR postulava um entendimento da fotografia como *transposição*, isto é, um instrumento capaz de recuperar o real e transformá-lo em quadro. Como explicaram seus diretores,

o território mudou, mas também mudou a própria natureza da nossa relação com o espaço. Portanto, a missão devia se configurar como uma exploração da paisagem ou como a experiência de uma nova relação com ela? A exploração visual do mundo, que foi a função social primária da fotografia desde suas origens, já cumpriu o seu curso. Em pouco mais de um século, esse meio deu ao homem um saber, uma inteligência visual de enorme valor [...]. Qualquer hectare do nosso planeta, qualquer comportamento humano, do melhor ao mais cruel, em todas as etnias e de todas as culturas, foram registrados. O esgotamento daquela que era sua principal razão de ser e o aparecimento de novas técnicas mais eficazes como a televisão libertaram a fotografia da função social de representar. [...] Vivendo

⁴⁷¹ Ver POIVERT, 2002 e ROUILLÉ, 2009.

⁴⁷² *Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale*.

⁴⁷³ HERS, François; LATARJET, Bernard. La Mission Photographique de la DATAR. In: VALTORTA, Roberta (Ed.). *Fotografia e Committenza Pubblica: esperienze storiche e contemporanee*. Milano: Lupetti, 2009.

uma evolução que as outras artes haviam vivido antes dela, a fotografia se tornou objeto de si mesma, e a necessidade do fotógrafo, seu único conteúdo. Não havia assim nenhum sentido em procurar representar, embora numa modalidade diversa, um território que já se encontrava suprarrepresentado.⁴⁷⁴

Em busca de uma nova representação da paisagem francesa, profundamente modificada após o período de aceleração econômica e de entusiasmo desenvolvimentista que se seguiu à Segunda Guerra, a estratégia da DATAR foi a de procurar sensibilizar o público por meio de uma fotografia com qualidades artísticas e não apenas documentais: “a DATAR reconhece que a fotografia estritamente documentária não é suficiente. A arte se torna necessária para exprimir o suplemento de alma do território que um dado cultural ou mesmo patrimonial produz”.⁴⁷⁵ A missão demonstra, assim, que a função documentária não é algo oposto à arte. Como observa Poivert, a fim de legitimar as diretrizes do projeto, seus teóricos procuraram relembrar as qualidades descritivas da tradição da pintura de paisagem, de maneira a “fundir a contradição aparente entre arte e documentação iconográfica em uma estética da descrição que o quadro de paisagem clássico parece resolver”.⁴⁷⁶ O que se observa, a partir de então, são trabalhos que operam cada vez mais nos limites entre realidade e ficção, mobilizando muitas vezes ferramentas da arte para contar ou rever histórias cujo ponto de partida são elementos factuais.

Isso é visível, por exemplo, no modo como a fotógrafa vietnamita An-My Lê combina a fotografia documental com a imagem encenada a fim de investigar a memória, os impactos e as representações da Guerra do Vietnã. Em *Small Wars*, trabalho produzido entre 1999 e 2002, Lê fotografou e participou das reencenações da Guerra do Vietnã realizadas nas florestas da Virgínia, Estados Unidos.⁴⁷⁷ Suas fotografias, porém, deixam de lado tanto as teatralizações de ações mais cruéis quanto elementos que possam revelar o anacronismo das imagens, investindo, ao invés, em uma atmosfera de silêncio e mistério. A relação entre o assunto e a paisagem, no entanto, provoca um estranhamento, uma vez que nossa memória visual da guerra do

⁴⁷⁴ HERS; LATARJET, 2009, p. 62.

⁴⁷⁵ POIVERT, 2002, p. 91.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁷⁷ Essas práticas têm como objetivo tanto buscar um melhor entendimento de conflitos e uma reconciliação com o passado quanto oferecer as emoções e o drama extremo de batalhas históricas a uma nova geração, reunindo de veteranos a jovens aficionados. Frequentemente convidada a participar dessas reencenações devido ao seu perfil étnico, Lê desempenhou diferentes papéis ao longo de seu projeto, de tradutora a membro do Vietcong. Ver IRVINE, Karen. *Under the Clouds of War*. Chicago: Museum of Contemporary Photography, 2007 (online).

Vietnã em meio à selva tropical do país asiático não corresponde à paisagem de pinheiros e carvalhos na qual se desenrolam as cenas de *Small Wars*.

Já em *29 Palms* (2003), a artista acompanhou treinamentos de militares que seriam enviados para o Afeganistão e para o Iraque na região de Twenty Nine Palms, no deserto da Califórnia. Lê acompanhou e registrou os exercícios das tropas em fotografias preto e branco de grande formato, realizadas com um enquadramento e uma composição que conferem à ação dramática e urgente dos treinamentos uma aura de serenidade e atemporalidade. Para a artista, suas imagens estão mais próximas da fotografia de guerra do século XIX, como aquelas realizadas por Roger Fenton na Crimeia ou Mathew Brady durante a Guerra Civil do Estados Unidos,⁴⁷⁸ do que das “rápidas e espontâneas imagens de combate com que somos bombardeados atualmente”.⁴⁷⁹ Para Lê, o olhar mais distante e frio adotado em suas fotografias permite que o espectador tome distância para considerar de forma mais ampla as questões levantadas pela guerra. Além disso, como aponta Karen Irvine, “a ambiguidade da produção de Lê levanta questões sobre a confiabilidade de relatos históricos aparentemente objetivos, como notícias e fotografias, que influenciam fortemente o modo como a guerra é comunicada e lembrada”.⁴⁸⁰

Mesmo tendo crescido em meio à guerra, os trabalhos de An-My Lê não fazem uma campanha pacifista direta, mantendo uma ambiguidade que se alimenta, principalmente, da convivência com militares durante o desenvolvimento de seus projetos e da beleza de suas imagens, que tratam não apenas de conflitos, mas também da relação do homem com a paisagem.⁴⁸¹ De certa forma, as imagens da artista espelham o modo asséptico como a mídia abordou a guerra do Iraque: “elas não apresentam nenhum sangue, nenhum ferimento, nenhuma crueldade, nenhum choque; elas simplesmente nos mostram as preparações para a batalha”.⁴⁸² Ao mesmo tempo, suas fotografias, que circulam principalmente em livros e mostras de arte e fotografia, exploram os vestígios da guerra, destacando algumas de suas motivações e seu entrelaçamento com a história humana.

⁴⁷⁸ É interessante lembrar que, na época, devido às limitações dos materiais e equipamentos fotográficos disponíveis, as câmeras não conseguiam captar a ação das batalhas, então muitas das representações de guerra envolviam o registro de seus efeitos permanentes ou cenas arranjadas.

⁴⁷⁹ LÊ, An-My. *29 Palms*. Depoimento da artista disponível em <<http://www.prixpictet.com/portfolios/power-shortlist/an-my-le/statement/>>.

⁴⁸⁰ IRVINE, 2007.

⁴⁸¹ LÊ, An-My. Interview with Art21 (2007). In: STALLABRASS, 2013, p. 42-46.

⁴⁸² IRVINE, 2007.



108. An-My Lê, *Small Wars (Rescue)*, 1999-2002.
Fotografia, 67.3 x 96.5 cm, col. Guggenheim, Nova York.



109. Jennifer Karady, da série *Soldiers' Stories from Iraq and Afghanistan*.
Former Sergeant Jose Adames, Brooklyn, NY, February 2009. C-print, 122 x 122 cm.



110. Yang Yi, *Uprooted n. 12*, 2007. C-print, 104 x 150 cm.

A reencenação também é adotada pela artista estadunidense Jennifer Karady como método de trabalho para revisar o passado e as consequências da guerra. Em *Soldiers' Stories from Iraq and Afghanistan*, série iniciada em 2006 e ainda em andamento, Karady produz, junto com veteranos dessas guerras, fotografias encenadas que transformam em imagens as memórias de guerra de militares que voltaram para casa. As fotografias tentam se reaproximar daquilo que está repetidamente se passando visualmente na cabeça desses veteranos,⁴⁸³ propondo uma versão material para imagens mentais impossíveis de serem compartilhadas. Em um processo de viés híbrido, parte jornalístico, parte terapêutico e parte artístico, Karady promove essas reencenações em locais que transmitam segurança para os envolvidos, junto com o acompanhamento de suas famílias. As imagens finais são apresentadas com textos que identificam os retratados e com uma declaração deles sobre o ocorrido.

A revisitação da fotografia documentária, adaptada às novas tecnologias e às redefinições consequentes entre imagem e realidade, permite ainda um deslocamento temporal da fotografia, tornando possível não apenas o registro do presente ou a busca por vestígios do passado, mas também a produção de imagens que nos contam sobre o futuro. É o caso, por exemplo, da série *Uprooted* (2007), na qual o artista chinês Yang Yi fotografa os últimos habitantes das áreas que em breve seriam alagadas para a construção da Three Gorges Dam na China. O lago artificial que a represa criaria, com seiscentos quilômetros de extensão, inundaria completamente sua cidade natal, Kaixian, entre outros vilarejos. Na obra, Yi fotografa os últimos moradores de cidades quase fantasmas em ações cotidianas e depois submerge digitalmente essas cenas em água.

Para Fred Ritchin, a flexibilização dos parâmetros da fotografia documentária que observamos atualmente lembra, em alguns sentidos, a fusão de reportagem e romance proposta pelo Novo Jornalismo de Tom Wolfe, Truman Capote e Norman Mailer em meados da década de 1970. Combinando métodos de investigação factual com uma abordagem subjetiva, esses fotógrafos ampliaram os instrumentos de trabalho do repórter ao se apropriar de ferramentas usualmente associadas às práticas ficcionais da literatura e da arte. Dessa forma, “muitos fotógrafos documentais e jornalísticos abandonaram o mítico estatuto do documento fotográfico como ‘fato’ para explorar a realidade como um fenômeno muito mais questionável e nuançado”.⁴⁸⁴

Como explicou Gay Talese na introdução de um de seus livros de escritos:

⁴⁸³ KLANTEN et al, 2011, p. 260.

⁴⁸⁴ RITCHIN, 2013, p. 17.

O Novo Jornalismo, apesar de ser visto frequentemente como ficção, não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão confiável quanto a mais confiável reportagem, apesar de procurar uma verdade maior do que a que se pode alcançar pela mera compilação de fatos verificáveis, pelo uso de citações diretas e pela adesão ao estilo de organização rígido de uma forma mais antiga.⁴⁸⁵

Em uma época na qual é impossível considerar a fotografia como um registro transparente da realidade, fotógrafos parecem assumir de maneira mais evidente suas operações de interpretação, transformação e construção do mundo visível. “A condição contemporânea do artista documentarista não é a de documentar os quatro aspectos de sua prática: seu sujeito, sua posição, sua atuação e a destinação de suas imagens?”⁴⁸⁶

As mudanças recentes nos paradigmas de produção de imagens e de comunicação proporcionaram uma ampliação dos recursos para organizar e narrar a realidade, que podem ser explorados, como vimos nos trabalhos dos artistas citados ao longo desta seção, para renegociar as relações entre fotografia e discurso histórico. Essa abordagem ampliada do formato documental apresenta-se como uma forma de rever e até mesmo de criar memórias e documentos, oferecendo a possibilidade de resgatar narrativas que foram soterradas pela história oficial e propor novas maneiras de olhar para o passado.

Dentro desse quadro, o trabalho da Garapa, do qual tratarei a seguir, parece passar por um ciclo semelhante de crítica e transformação da fotografia documental. Voltada para temas de interesse coletivo, a produção do grupo partiu, inicialmente, do marco do fotojornalismo para, a seguir, desenvolver-se em direção a uma atuação que coloca em discussão a linguagem documental e os limites entre realidade e ficção.

5.2 A fotografia como forma de escavar narrativas

A abordagem de temas históricos e sociais a partir da combinação de elementos factuais e ficcionais que caracteriza parte das reformulações recentes da fotografia documental é um dos pontos centrais da produção da Garapa. Tendo em comum a formação em jornalismo e a prática da fotografia, Leo Caobelli, Paulo Fehlauer e Rodrigo

⁴⁸⁵ Apud RITCHIN, 2013, p. 35.

⁴⁸⁶ SAUSSIER, Gilles; CHÉREL, Emmanuelle. La Place de l'Auteur et du Spectateur dans la Photographie Documentaire. In: MURACCIOLE, 2006, p. 19.

Marcondes se encontraram na redação da Folha de São Paulo em 2007. Na época, Rodrigo estava retornando de uma temporada em Londres e Paulo, de Nova York. Rodrigo e Leo já se conheciam de infância, quando foram colegas de colégio em São Paulo. Além das conversas de bar e do interesse pela fotografia, um certo descontentamento com o ritmo e as limitações do cotidiano de um jornal aproximou o trio. “Tem muita coisa interessante em trabalhar em um jornal grande como a Folha, mas em algum momento começa a ficar maçante. Você percebe que está fazendo a mesma coisa todos os dias, repetindo pautas”, explica Leo.⁴⁸⁷

Além disso, diante das mudanças no campo da comunicação, havia, desde esse início, uma vontade de desenvolver material para a internet e explorar as possibilidades de combinar fotografia, vídeo e outros tipos de linguagens. Como explicou Rodrigo,

[...] o desejo [de trabalhar em conjunto] vinha dessa insatisfação e do fato de estarmos em etapas da vida mais ou menos sincronizadas. Estávamos voltando de experiências no exterior, onde tivemos contato com muitas coisas interessantes que estavam acontecendo e que, individualmente, seriam difíceis de realizar. Nós três caminhávamos para uma direção que extrapolava a fotografia propriamente dita, que ia um pouco na direção de integrar outras linguagens e formatos. O vídeo e a internet faziam parte de todas essas discussões.⁴⁸⁸

O trio chegou a desenvolver três especiais multimídias para a Folha, mas as limitações do processo acabaram deixando claro que, para contar suas histórias da forma que queriam, seria preciso procurar outro tipo de espaço.

Sabíamos que queríamos realizar documentário e jornalismo, mas a vontade era sair do fotojornalismo tradicional e da relação com os grandes veículos. Para isso, sabíamos que pequenos times eram bons de trabalhar, e que talvez fosse possível criar uma produção significativa sem ser uma agência de notícias. Era uma forma que não sabíamos bem como classificar, mas que sabíamos como começar a construir. E foi o que fizemos, começamos a trabalhar juntos, fazendo tanto trabalhos institucionais quanto produções independentes, autorais. A relação entre nós três dava um gás, nos alimentava. [...] Tínhamos uma vontade de produzir e também certa competitividade entre nós, uma competitividade saudável, na qual um acabava puxando o outro.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Leo Caobelli em entrevista concedida junto com Paulo Fehlauer em Santos em 16 ago. 2014 (APÊNDICE H).

⁴⁸⁸ Rodrigo Marcondes em entrevista citada.

⁴⁸⁹ Rodrigo Marcondes em entrevista citada.

O primeiro projeto da Garapa, *Morar*, iniciou-se em 2007 com visitas fotográficas ao edifício São Vito, prédio localizado próximo ao mercado público de São Paulo, popularmente conhecido como “Treme-treme” devido às suas condições precárias e sua fama de lugar perigoso. O edifício de 27 andares, construído na década de 1950 para abrigar imigrantes que chegavam para trabalhar no centro da cidade, encontrava-se desocupado desde 2004. Em 2008, a prefeitura decidiu demolir a construção e os prédios vizinhos, incluindo o Mercúrio, edifício contíguo ao São Vito e no qual, apesar da ameaça de desapropriação, ainda residiam alguns moradores. Ao descobrir que esses moradores remanescentes em breve seriam despejados, o trio redirecionou o foco de sua atenção. O grupo tentou oferecer o desenvolvimento de uma reportagem especial sobre o assunto para o jornal Folha de São Paulo, mas o veículo não se interessou pela matéria. Na mesma época, uma reestruturação na empresa acabou provocando a saída de muitos profissionais e Paulo, Leo e Rodrigo decidiram investir no trabalho coletivo, ainda sem ter um formato muito definido.

Como explicou Paulo,

A ideia de coletivo foi sendo construída, não sabíamos se nos chamaríamos de agência, de cooperativa, de coletivo... E tinha esse nome do meio do caminho. A Cia de Foto já existia, por exemplo, e nos pareceu uma ideia interessante. Fomos descobrindo, fomos construindo essa forma de trabalho.⁴⁹⁰

Ao mesmo tempo, o surgimento de um trabalho comercial nesse mesmo período fez com que o grupo logo se institucionalizasse, tendo como seu primeiro local de trabalho a Casa de Cultura Digital, um espaço compartilhado com outras empresas da área da cultura e da comunicação. A formação do grupo coincidiu, ainda, com a realização do primeiro E.CO - Encontro de Coletivos Fotográficos em São Paulo, do qual a Garapa ficou encarregada de fazer a cobertura multimídia.⁴⁹¹

Existia uma movimentação efervescente na época sobre os coletivos. Era uma discussão que estava latente. Nesse momento, começamos a buscar uma denominação, uma definição que desse conta do que queríamos desenvolver. Então resolvemos nos chamar de coletivo. E

⁴⁹⁰ Paulo Fehlauer em entrevista concedida junto com Leo Caobelli em Santos em 16 ago. 2014 (APÊNDICE H).

⁴⁹¹ Participaram do encontro organizado pelo curador Claudi Carreras os coletivos Blank Paper, Cia de Foto, Kamera Photo, Monda Photo, No Photo, ONG, Pandora, Rolê, SUB e Supay Fotos. A Garapa integrou as edições seguintes do evento, realizadas em Madrid, em 2010, e em Santos, em 2014.

o E.CO de 2008 coincidiu com o nosso início. No começo de 2009, saímos do jornal e a Garapa virou nosso projeto principal.⁴⁹²

A participação nas discussões do evento que reuniu em São Paulo grupos de diferentes formatos e nacionalidades foi importante para a construção do que a Garapa viria ser. Assim como a Cia de Foto, o trio optou por assinar coletivamente seus trabalhos, sem apontar quem teria sido responsável por cada uma das etapas ou tarefas desenvolvidas dentro dos projetos coletivos.

Morar foi um projeto desenvolvido em duas fases. Na primeira, a abordagem realizada ainda era bastante jornalística, marcada por um viés ativista. “Tínhamos acabado de sair da redação e achávamos que talvez nosso trabalho pudesse mudar um pouco o destino das pessoas que estavam naquele prédio”,⁴⁹³ como observou Rodrigo. No texto de apresentação da publicação gerada pelo projeto, o coletivo expõe suas aspirações iniciais: “Decidimos nos colocar como porta-vozes daquele grupo de pessoas, com o objetivo talvez inocente de realizar uma denúncia e assim, quem sabe, inverter os rumos da metrópole”.⁴⁹⁴ Nessa etapa, o grupo contatou alguns moradores e produziu retratos e fotografias de suas casas antes e depois da desocupação, ocorrida na madrugada do dia 11 de fevereiro de 2009. Os resultados dessa primeira parte do projeto, um ensaio fotográfico com cerca de trinta imagens, foram exibidos na mostra coletiva *Habite-se*, na Galeria Olido, em São Paulo, em 2009.

Esse conjunto de fotografias teve o tratamento digital realizado por Carol Lopes, da Cia de Foto, e explorava a saturação e o contraste das cores de maneira mais dramática. Por outro lado, algumas das poses dos moradores e objetos encontrados em suas casas deixam transparecer um certo viés humorístico presente no cotidiano dessas pessoas, apesar da situação limite em que se encontravam. Algumas das fotografias da série também participaram de edições da exposição itinerante *Laberinto de Miradas* entre 2009 e 2011.

No final de 2010, com o início das obras de demolição dos prédios, o grupo decidiu retomar o projeto. “Dessa vez, no entanto, tínhamos a consciência de que, mais do que uma denúncia objetiva, o que nos interessava era a relação que havíamos

⁴⁹² FEHLAUER, Paulo. Entrevista com Paulo Fehlauer do Garapa. *Blog do Encontro de Coletivos Fotográficos Ibero-Americanos*, 14 set. 2014 (online).

⁴⁹³ Rodrigo Marcondes em entrevista citada.

⁴⁹⁴ GARAPA. *Morar – Jornal*. São Paulo: Garapa, 2011, p. 2.



111. Garapa, fotografias da série *Morar* (1ª fase), 2009.

constituído tanto com os edifícios quanto com as pessoas que os habitaram – uma relação afetiva e, portanto, extremamente subjetiva”.⁴⁹⁵ O contato com os moradores fotografados na primeira parte do projeto foi retomado e o tratamento do tema passou a ser mais memorial do que objetivo, abrangendo narrativas e elementos fragmentários que pudessem remeter às histórias vividas naquele espaço que não existia mais.

[...] acho que nos confrontamos de certa forma com a nossa impotência diante da situação. O trabalho passou a ser um pouco mais artístico no sentido de refletir mais sobre todo aquele processo, sobre as nossas abordagens, e de tentar fazer um trabalho mais sobre a abordagem jornalística em relação a esse tipo de evento do que fazer jornalismo de fato. Acho que aí começamos a flertar com as artes visuais e a estudar onde o documentarismo e as artes visuais se encontram, que ferramentas de cada área podem ser utilizadas para contar e compor uma narrativa relevante [...]. Começamos a perceber que o fotojornalismo em si não seria suficiente para criar essas narrativas e que o campo das artes visuais poderia ser um terreno muito fértil, no qual tinha muita gente produzindo coisas boas.⁴⁹⁶

Na segunda etapa do projeto, além dessa mudança conceitual, o aspecto visual da fotografia também começou a ser pensado de maneira diferente. Em uma entrevista de 2011 ao blog *7fotografia*, Paulo comentou a nova fase da seguinte forma:

As imagens anteriores [da primeira fase de *Morar*] são bem fortes e contrastadas. Hoje, o coletivo está em uma linha muito mais clean. [...] É uma questão de deixar as coisas se mostrarem e não apontar o que é mais interessante. [...] é uma mudança de um foco mais jornalístico para um foco documental que se aproxima mais da arte contemporânea.⁴⁹⁷

A segunda etapa de *Morar* foi exibida na exposição *O espaço que guardamos em nós* no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, em 2011. Entre as obras produzidas pelo coletivo estão fotografias de pedaços de reboco e azulejos remanescentes da demolição; um vídeo, chamado *Monumento*, que mostra gradualmente a transição entre duas fotografias, uma antes da demolição, com os dois prédios inteiros, e outra depois, com o terreno vazio; daguerreótipos de objetos pessoais escolhidos pelos ex-moradores do Mercúrio em decorrência de seu valor sentimental; cinco fotografias do terreno vazio, realizadas com uma câmera de médio formato e ampliadas em tamanho 100 cm x 100 cm e imagens da área antes e depois da

⁴⁹⁵ GARAPA, 2011, p. 2.

⁴⁹⁶ Rodrigo Marcondes em entrevista citada.

⁴⁹⁷ *Diálogo 17 – Garapa e o Coletivo Morar*, 6 jun. 2011. Disponível em <<https://setefotografia.wordpress.com/2011/06/06/dialogo-015-garapa-e-o-coletivo-morar/>>.

demolição, apropriadas do Google Street View e do Google Maps. O conjunto incluía, ainda, novos retratos dos moradores, dessa vez com uma abordagem menos dramática, realizados sob um fundo neutro. Cada um desses retratos foi impresso em grande formato, colado sobre um tapume e levado até o terreno vazio para que os ex-moradores do Mercúrio tivessem suas imagens reinseridas no local onde viveram por anos, agora transformado em um deserto.

A retomada do projeto contou com um financiamento via *crowdfunding* para a produção de uma publicação com os resultados do trabalho, um jornal com tiragem de mil exemplares, lançado em 2011. Nessa época, o grupo já contava com o apoio de uma produtora executiva, Ana Sílvia Forgiarini, que ajudou a adaptar as ideias do coletivo para o formato de projetos que poderiam ser submetidos a editais, por exemplo, como forma de viabilização. Em decorrência do III Prêmio Diário Contemporâneo, *Morar* também foi exposto na Casa das Onze Janelas, em Belém, em 2012. Nessa ocasião, a Garapa transformou os *frames* do vídeo *Monumento* em cartazes lambe-lambe que foram colados diretamente na parede do centro cultural. Mais tarde, o grupo encontrou ainda outra forma de apresentar as imagens do prédio desaparecendo, combinando as duas fotografias que deram origem ao vídeo — do terreno com e sem os prédios — em uma impressão lenticular com efeito tridimensional, que mostra ora uma imagem, ora outra, conforme o ângulo de visão do espectador. Essa última versão da obra foi exposta na mostra *Cidade Gráfica* (2014), no Itaú Cultural, e na mostra *Ecos*, no pavilhão brasileiro da *XV Bienal de Arquitetura de Veneza* (2016).

Paralelamente à fase final de *Morar*, a Garapa desenvolveu *Mulheres Centrais*, trabalho no qual o grupo se propôs a criar narrativas mais abertas e experimentos visuais, inspiradas no cinema documentário.⁴⁹⁸ O projeto, que abordava por meio de textos e imagens a vida na região central de São Paulo, foi desenvolvido em parceria com a escritora Sabrina Duran e com Gabriela Barreto, contratada na época como assistente dos trabalhos comerciais da Garapa. *Mulheres Centrais* procurou investigar a representatividade do conceito de centro na vida das dez mulheres que vivem ou trabalham na região. O ponto de partida foi a experiência de Sabrina no edifício Copan, onde a escritora entrou em contato com a diversidade e a multiplicidade das histórias do centro da cidade por meio de um vizinho jornalista, que vivia há anos no prédio e era um entusiasta das histórias do local.

⁴⁹⁸ Rodrigo Marcondes em entrevista citada.



112. Garapa, elementos de *Morar* (2ª fase), 2011. Fotografia e vídeo, dimensões variadas.



113. Garapa, montagem de *Morar* na exposição *O Espaço que Guardamos em Nós*, MIS-SP, 2011.

Morei durante dois anos e meio no Copan. Lá fiz um grande amigo, o jornalista Geraldo Anhaia Mello, um grande contador de histórias. Ele, que era um admirador de mulheres, me apresentou pessoas incríveis do centro: a Clarice, gerente do antigo Bar do Museu; a Beth, cega e cozinheira de comida japonesa na Praça da República e todas as outras. Geraldo achava as pessoas incríveis no que elas tinham de mais comum. Fiquei com a ideia de reunir essas mulheres de alguma forma. Quando fui apresentada ao coletivo Garapa, afinamos a ideia. Virou um projeto com texto, fotos e vídeo que se complementam [...]. Geraldo faleceu antes de saber do projeto.⁴⁹⁹

O projeto de *Mulheres Centrais* foi contemplado com o XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia na categoria documentação fotográfica – registro das transformações do cotidiano na sociedade, o que permitiu seu desenvolvimento. Com um enfoque nas micronarrativas e no cotidiano, o coletivo e a escritora acompanharam durante alguns meses a intimidade de dez mulheres residentes do centro de São Paulo: Ana Rüsche, escritora; Annita Ferrari, stripper; Elizabeth Keiko Takeshita, proprietária de uma barraca de comida na feira da Praça da Liberdade; Céline Imbert, cantora lírica; Clarice Berto, psicóloga e diretora do bar do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Cris Bierrenbach, fotógrafa; Deisy Cota, diagnosticada aos vinte anos com esclerose múltipla; Isys Marcondes, segurança, professora e ex-manequim; Monica Rizzolli, artista plástica; e Renata Kott, arranjadora de flores.

Diferentemente de *Morar*, que foi realizado de maneira mais espontânea, *Mulheres Centrais*, como as demais obras realizadas posteriormente pelo coletivo, teve um projeto como ponto de partida, envolvendo maior planejamento e discussão a respeito do que seria desenvolvido. Isso fica evidente, por exemplo, em uma troca de e-mails na qual o coletivo definiu uma série de orientações que deveriam ser seguidas no momento de realizar as fotografias de cada uma das mulheres tema do projeto. As determinações, como o uso do tripé e a adoção de um enquadramento frontal, visavam “apagar” o olhar individual dos integrantes do grupo e as características do tipo de fotografia que cada um costumava produzir em prol de um resultado homogêneo, que extrapolasse a produção pessoal de seus membros. A definição desses procedimentos, como colocou Leo Caobelli, era uma forma de escapar da pergunta “Mas quem de vocês fez de fato essa fotografia?”,⁵⁰⁰ que o ainda coletivo costumava ouvir com frequência. A partir dessas definições, Gabriela, Leo e Paulo sabiam antecipadamente o que e como deveriam fotografar, podendo se dividir entre as mulheres selecionadas. Rodrigo, nessa

⁴⁹⁹ DURAN, Sabrina. *Mulheres Centrais*, o Livro. *Centro Avante* (blog da revista Época). Rio de Janeiro, 18 jan. 2013 (online).

⁵⁰⁰ Leo Caobelli em entrevista concedida em Porto Alegre em 17 jul. 2016.

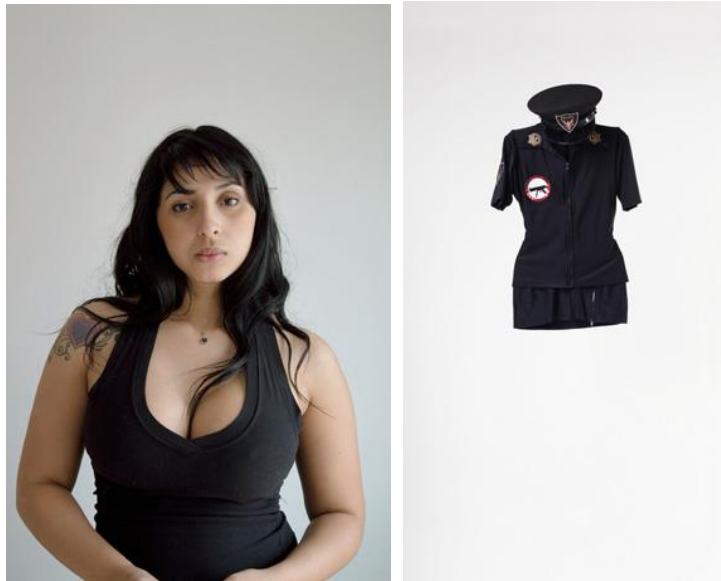
época, já estava morando na Holanda e não participou da fase de realização das fotografias. O protocolo permitia que alguns objetos encontrados nas casas fossem reorganizados para que as cenas se adequassem melhor ao resultado visual almejado pelo grupo. Algumas fotografias, inclusive, chegaram a ser refeitas por não se adaptarem às definições preestabelecidas coletivamente.

O resultado desse processo foi exibido em 2010 no Instituto Cervantes de São Paulo, na primeira individual do grupo, e em um *site* lançado no dia da abertura da mostra.⁵⁰¹ A exposição apresentava em uma das paredes da galeria fotografias das roupas dessas mulheres, em escala próxima à real, como se suas vestimentas estivessem penduradas pela sala, e dez conjuntos compostos por um retrato, duas fotografias das casas das personagens e um escaninho com cópias do perfil textual elaborado por Sabrina, que podiam ser levadas pelo público. As imagens apresentavam de forma fragmentária traços do cotidiano dessas mulheres, funcionando mais como um gancho para a imaginação e a suposição do que como uma comprovação das histórias que eram contadas pelos textos. Integravam a mostra, ainda, dez vídeos com um minuto de duração, que exibiam a vista a partir do interior dos apartamentos visitados.

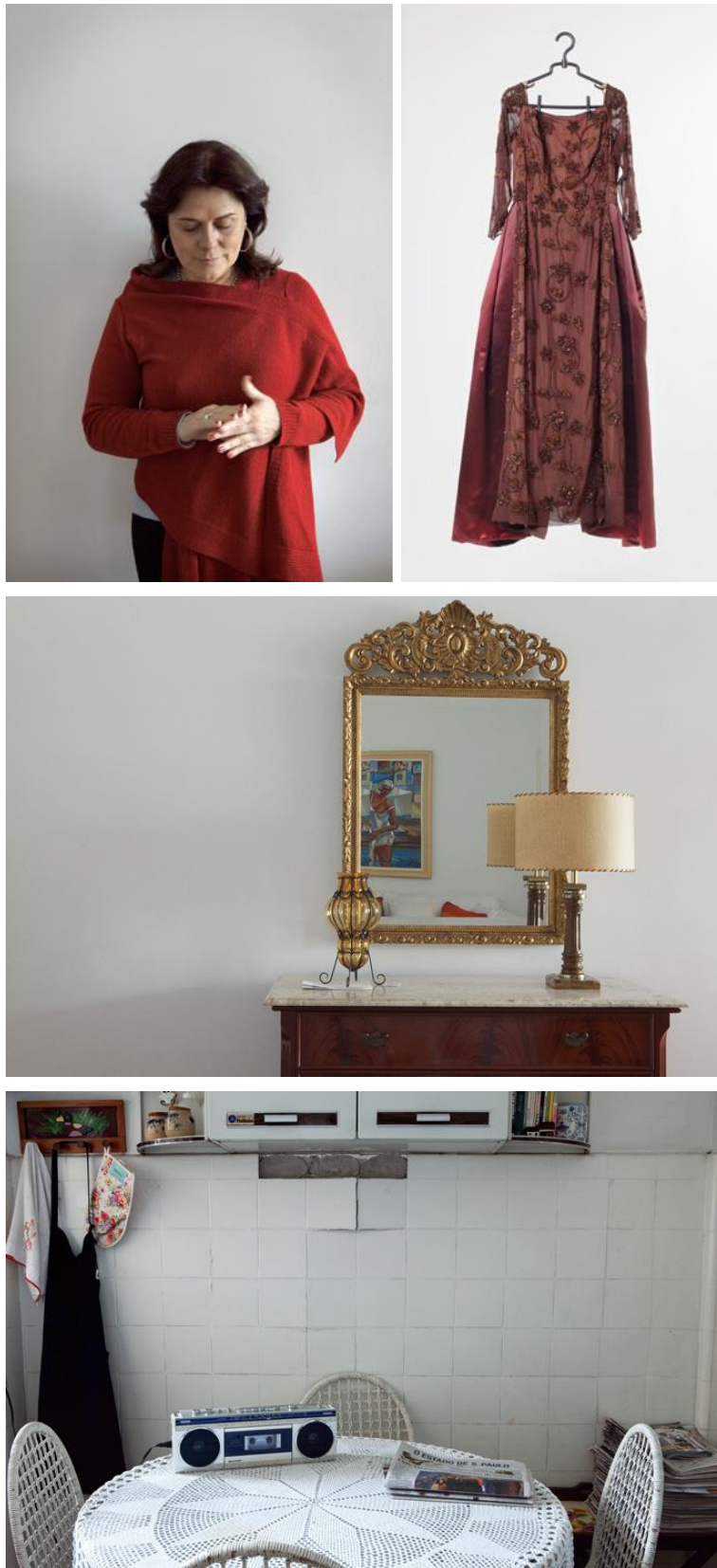
A página inicial do *site* apresenta apenas os nomes e as roupas dessas mulheres, que servem como um menu para acessar a área dedicada a cada uma delas. Cada seção contém uma entrevista em vídeo, na qual as mulheres respondem a perguntas sobre sua identidade, seu trabalho e sobre a participação no projeto, além dos textos elaborados por Sabrina, um retrato e algumas fotografias de suas casas. Em 2012, o trabalho foi contemplado no Edital do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo na Categoria Livro de Fotografia. Para elaborar a publicação, lançada no final do mesmo ano, o contato com as dez mulheres entrevistadas foi retomado, alguns novos textos foram elaborados e as relações entre imagens e escritos foi reorganizada.

Se, por um lado, a metodologia utilizada em *Mulheres Centrais* – com realização de pesquisa, entrevistas e registros em fotografia e vídeo – ainda é bastante próxima do jornalismo, por outro, o assunto escolhido, a abordagem mais subjetiva das histórias e a forma de organização do material revelam um questionamento das convenções dessa prática. Desenvolvido ao longo de um tempo mais estendido e examinando suas próprias condições de criação, o trabalho se afasta da espetacularização e da urgência do jornalismo cotidiano para criar outras formas de narrar o mundo. Perguntas como “o que você acha de participar da exposição deste projeto?”, que aparecem nas entrevistas

⁵⁰¹ <<http://garapa.org/mulherescentrais/index.html>>.



114. Garapa, da série *Mulheres Centrais* (Annita Ferrari), 2010.



115. Garapa, da série *Mulheres Centrais* (Céline Imbert), 2010.

de vídeo, indicam a consciência de que o entrevistador tem um papel fundamental na construção do que é apresentado como realidade, evidenciando a artificialidade da ideia de documentação objetiva.

Nos trabalhos seguintes, esse distanciamento da dinâmica tradicional do fotojornalismo se tornou ainda mais perceptível. Depois de *Mulheres Centrais*, a pesquisa histórica e a exploração de diferentes tipos de documentos e imagens encontrados em livros, jornais e arquivos se tornaram etapa fundamental do processo de criação do coletivo. Nos projetos subsequentes, o interesse do grupo se deslocou de temas pulsantes do cotidiano das grandes cidades brasileiras, como a questão da moradia, para histórias e territórios parcialmente esquecidos. O desafio se tornou, a partir de então, construir formas narrativas visuais e textuais que permitam revisitar esses lugares e acontecimentos.

A *Margem* foi um trabalho que surgiu a partir dos percursos de carro que Leo, Paulo e Rodrigo costumavam realizar pela Marginal Tietê, principal eixo viário de São Paulo, e de uma pauta realizada pelo último para a Folha de S. Paulo. Em 2009, o jornal trouxe uma reportagem sobre Leonídio dos Santos, o mergulhador que trabalhava retirando a sujeira do rio vestido com um escafandro. No entanto, em vez de explorar apenas a situação presente do rio, conhecido como símbolo da degradação ambiental causada pelo crescimento urbano e industrial desorganizado, a Garapa procurou investigar também seu passado. Entre os séculos XVIII e XIX, o Tietê foi a via de acesso para as incursões dos bandeirantes em direção ao interior do país e também o palco de expedições científicas voltadas para o registro da geografia, da fauna e da flora brasileiras. Inspirados pelos relatos desses viajantes, em especial *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*, de Hércules Florence, e *Diário da Navegação*, de Teotônio José Juzarte, de 1769, o coletivo procurou desenvolver diferentes formas de se aproximar do rio e da paisagem relatados nesses diários de viagem.

No catálogo da exposição resultante do projeto, a proposta do coletivo é apresentada da seguinte forma:

Quantos rios cabem em um nome? – a pergunta nos lançou em meio aos caminhos percorridos. O Tietê do cidadão urbanícola da capital é um, hoje escuro, pesado e fétido, símbolo do desenvolvimento sem arreios, mas outro é o rio de vastas e claras águas que serve de peixes e lazer o cidadão ribeirinho de Itapura, onde entrega suas águas ao Paraná. Assim tal qual, o rio que tanto espanto provocou em aventureiros de eras longínquas, cada qual com a tecnologia que lhe era pertinente – canoas, mapas e instrumentos de navegação – desperta vertigens outras quando, hoje, percorrem as suas margens os viajantes contemporâneos, munidos de automóvel, GPS, celular e

outras traquitanas. Unem os diferentes Tietês um nome indígena, séculos de história e, quiçá, moléculas d'água.⁵⁰²

Após a elaboração de um projeto, o coletivo foi contemplado no Programa de Apoio à Cultura do Governo do Estado de São Paulo e obteve o patrocínio da Nestlé para desenvolver o trabalho. Em dezembro de 2012, foram feitas viagens individuais de prospecção, nas quais cada membro passava um final de semana em um dos seis segmentos do rio escolhidos como destino: as regiões dos municípios de Salesópolis, São Paulo, Itu, Barra Bonita, Penápolis e Itapura.⁵⁰³ Depois, em duplas, foram realizadas viagens de cerca de cinco dias para produção de imagens, pesquisa de material em acervos e conversas com moradores das localidades.

A partir de trechos selecionados dos diários de Florence e de Juzarte, o trio procurou estabelecer paralelos com a realidade atual desses lugares, buscando reproduzir e aplicar o olhar investigativo-científico desses viajantes ao contexto presente dessas regiões, de forma a mimetizar a postura de um fotógrafo etnográfico.

Travestidos de pseudocientistas, artistas-viajantes, lançamos mão de uma série de experimentos e interpretações sensoriais em busca de conexões simbólicas: uma escala cromática tenta organizar as diferentes tonalidades da água ao longo do rio, mapas e gráficos localizam, sem obrigação de percurso, momentos de espanto. Em Itu, um assassinato relatado por Hércules Florence em sua estada há quase duzentos anos mostra-se latente em um crime reportado pelo jornal local. Em Barbosa, um condomínio às margens do antigo salto de Avanhandava, hoje submerso, abriga réplicas em fibra de vidro dos animais encontrados pelos antigos exploradores. Cada viagem trouxe, por bem dizer, diferentes leituras e reflexões, e o acúmulo de impressões e experiências acabou por direcionar o olhar a um ponto de convergência: a visão do rio como uma imensa biblioteca cujas dimensões simbólicas tendem ao infinito.⁵⁰⁴

Muitos dos lugares registrados por Florence e Juzarte, no entanto, não puderam ser acessados ou encontrados devido aos processos de construção de represas e retificações que alteraram as características do Tietê. O material reunido foi posteriormente analisado e editado em reuniões entre os três integrantes do grupo, que não estavam preocupados em construir uma narrativa linear capaz de dar conta da

⁵⁰² GARAPA. *A Margem* (catálogo da exposição). São Paulo: Garapa, 2013a, p. 28.

⁵⁰³ REDAÇÃO Carta Capital. Exposição Refaz Viagens Inspiradas no Antigo Rio Tietê. *Carta Capital*, São Paulo, 09 jun. 2013 (online).

⁵⁰⁴ GARAPA, 2013a, p. 29.



116. Garapa, *A Margem*, vista da exposição no CCSP, 2013.



117. Garapa, *A Margem*, vista da exposição no CCSP, 2013.



118. Garapa, fotografias da série *A Margem*, 2013.

totalidade geográfica, histórica e simbólica das regiões visitadas, mas em fazer aflorar algumas de suas histórias e características atuais. Esse caráter fragmentário é destacado por Eder Chiodetto, curador da exposição *A Margem*, realizada no Centro Cultural São Paulo em 2013:

Essa exposição pretende [...] uma reflexão sobre como constituir narrativas a partir de um referente que desliza e não se deixa apreender de forma objetiva. Trata-se de um ensaio tateante, que busca dar contornos ao seu objeto, ciente de que a imprecisão é a regra, posto que o rio segue se transformando à medida que se revela apenas parcialmente.⁵⁰⁵

A exposição contava com vídeos da paisagem da Marginal Tietê realizados durante viagens de carro, fotografias de arquivo manipuladas e utilizadas como suporte para projeção de imagens atuais, montagens fotográficas combinando diferentes trechos do rio, entre outros elementos. A mostra foi acompanhada pela publicação de um catálogo que, além das obras exibidas na exposição, reunia outras imagens, mapas e textos encontrados ou produzidos pelo grupo, funcionando como uma forma autônoma de apresentação do trabalho.

A aproximação com a literatura e com o cinema, formas de arte narrativas e assumidamente ficcionais, tornou-se mais evidente em dois outros trabalhos da Garapa realizados ao longo de 2013. *Dissonante*, *Vago* e *Calma*, assim como *A margem*, também se voltaram para a história passada de um ou mais lugares, mas tiveram suas construções organizadas a partir do olhar de personagens fictícios.

Dissonante, *Vago*, contemplado com o XII prêmio Marc Ferrez de Fotografia, procurou reconstituir o trajeto da Coluna Prestes em busca de traços do levante militar que, entre 1924 e 1927, percorreu onze estados brasileiros e cerca de 25 mil quilômetros em busca de reformas políticas e sociais que desafiavam as oligarquias da República Velha. O resultado final do trabalho é um *site*,⁵⁰⁶ cuja tela inicial apresenta o projeto da seguinte forma:

Em maio de 2013, contratamos um pesquisador para realizar uma peregrinação pelo Brasil em busca de vestígios da Coluna Prestes. Dois meses depois, recebemos pelo correio uma caixa contendo um diário, fotografias e objetos. O remetente: B.Q., ou Breno Queiroz,

⁵⁰⁵ CHIODETTO, Eder. *A Margem* (texto de apresentação da exposição). In: GARAPA, 2013a, p. 42.

⁵⁰⁶ *Dissonante*, *Vago* foi exposto uma única vez, na mostra *Ficção Geográfica*, na Zipper Galeria em São Paulo, em 2014, como protótipo de um livro.

geógrafo paulistano de 26 anos. A nós coube a interpretação desse material e a composição da narrativa que se segue.⁵⁰⁷

As 57 telas seguintes, que podem ser percorridas sequencialmente, como as páginas de um livro, apresentam fotografias da paisagem, da estrada e de alguns ambientes internos, por vezes acompanhadas de trechos de textos que descrevem por onde Breno esteve e o que teria encontrado nesses lugares; páginas de seu diário de viagem; *e-mails* enviados ao coletivo com uma descrição mais técnica do itinerário percorrido e dos vestígios descobertos; três vídeos de curta duração; mapas desenhados a mão ou apropriados de fontes históricas e páginas de livros com trechos sublinhados.⁵⁰⁸

As anotações de Breno, pouco a pouco, revelam as dificuldades do projeto no qual o geógrafo se envolvera, já que os vestígios da Coluna Prestes praticamente desapareceram com as transformações urbanas e sociais ocorridas em um arco temporal de pouco menos de cem anos:

Mais um campo de batalha tomado pela soja. Começo a ver essas plantações como um grande e uniforme tapete que foi encobrendo a memória com o passar do tempo. No fundo do vale, uma cruz de madeira é identificada por uma placa. O povo diz que a cruz é real, que foi colocada ali pelas tropas, que as vítimas foram enterradas em uma vala comum. E há mesmo um entalhe, já quase apagado, marcando 1925. Mas ninguém nunca escavou para saber se há algum cadáver.⁵⁰⁹

As páginas de seu diário e os trechos sublinhados dos livros revelam, além de detalhes históricos da Coluna Prestes, o estado de alma do personagem durante essa viagem solitária pelo interior do País. Em uma das últimas telas do *site*, um fragmento retirado de *Tristes Trópicos* assinala a angústia desse confronto fracassado com a história e o lado sombrio do impulso aventureiro que nos põe a viajar: “de que modo poderia a pretensa evasão da viagem conseguir outra coisa que não nos confrontar com as formas mais miseráveis de nossa existência histórica?”⁵¹⁰ Um *e-mail* datado de 15 de julho, exibido logo no início do *site*, parece ser a carta de resignação de Breno, que em determinado momento decidiu abandonar a missão. A mensagem pode ser vista

⁵⁰⁷ <http://garapa.org/dissonante/>

⁵⁰⁸ As obras utilizadas foram *A Coluna Prestes: marchas e combates* (1931/1945), de Lourenço Moreira Lima; *Tristes Trópicos* (1955), de Claude Lévi-Strauss; *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Brasil, Ficção Geográfica: ciência e nacionalidade no País d’Os Sertões* (2007), de Luciana Murari.

⁵⁰⁹ <<http://garapa.org/dissonante/>>, tela 18.

⁵¹⁰ Apud <<http://garapa.org/dissonante/>>, tela 55.

como um comentário sobre a impossibilidade da tarefa assumida não apenas pelo geógrafo, mas pelo próprio coletivo:

É impossível sair ileso de uma jornada como essa. Há uma aura de mistério nesses sertões que acomete todos aqueles que se aventuram por suas veredas. Não é à toa que muitos pereceram ou se extraviaram na tentativa de entendê-lo ou transformá-lo. O Brasil está além de qualquer entendimento. Somos ainda, tanto tempo depois de Euclides da Cunha, uma ficção geográfica.⁵¹¹

Dissonante, Vago envolveu em torno de cinco meses de pesquisa de campo e algumas semanas para a edição do material. As viagens, em sua maior parte, foram realizadas por Paulo e Rodrigo, já que Leo se encontrava envolvido com outro trabalho, *Doble Chapa*, um vídeo documentário sobre a fronteira do Brasil com o Uruguai desenvolvido em parceria com o coletivo uruguaio Dokumental. Leo ficou encarregado de realizar apenas o trecho sul da viagem de Breno Queiroz, mas preferiu contratar, em seu lugar, um fotógrafo de Santo Ângelo para recolher o material. Uma vez que tanto *Dissonante, Vago* quanto *Doble Chapa* envolviam viagens, o trio precisou se dividir para dar conta de ambos os projetos. Paulo e Rodrigo fizeram as excursões pelo interior do Brasil, enquanto Leo e Diego Vidart, do Dokumental, viajaram pela zona que separa o Rio Grande do Sul do Uruguai. Em determinados momentos do processo, essa divisão provocou a sensação de que *Dissonante, Vago* e *Doble Chapa* eram projetos independentes e até mesmo individuais. Durante sua finalização, no entanto, acompanhada por todos os membros do grupo, a relação dos trabalhos com a produção do coletivo ficou melhor resolvida. Como explicou Leo,

Doble Chapa e *Dissonante, Vago* [...] se deram no mesmo espaço de tempo, o que complicava que os dois tivessem a mesma atenção. Eu acabei indo para a fronteira do Brasil com Uruguai. [...] parecia que esse era um trabalho mais meu e que o Paulo e o Rodrigo estavam fazendo *Dissonante, Vago*, até por essa questão de ir fazendo o trabalho sem conversar tanto. Mas de repente, na volta da viagem, quando eu comecei a entrar mais na edição de *Dissonante, Vago* e ao mesmo tempo chegou a hora de editar o material da *Doble Chapa*, começamos a ver um encontro desses materiais.⁵¹²

⁵¹¹<<http://garapa.org/dissonante/>>, tela 3.

⁵¹² Leo Caobelli em entrevista citada, 2015.



Nota Final

1 message

breno queiroz
To: contato@garapa.org

Mon, Jul 15, 2013 at 1:11 PM

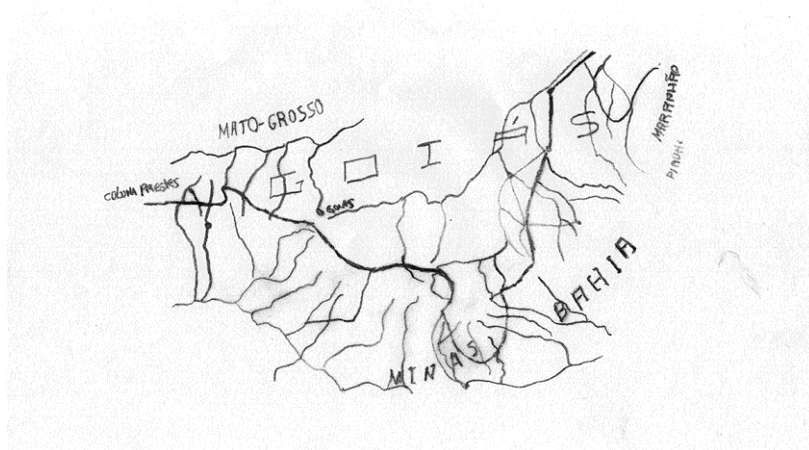
Caros,

Isto é uma despedida. No momento, me encontro na cidade de Cáceres, no Mato Grosso, minha primeira parada depois de atingir o local do exílio, em San Matias, na Bolívia. Remeterei hoje pelo correio parte do resultado da pesquisa que empreendi nos últimos meses, seguindo os passos da Coluna Prestes. Digo "parte" não apenas porque o todo seria impossível de reunir, visto que compreende um universo de impressões e sensações, mas também porque há neste todo descobertas subjetivas demais, que eu não seria capaz de compartilhar. Ainda há muito o que processar, questões que permanecem alheias ao meu entendimento.

É impossível sair ileso de uma jornada como essa. Há uma aura de mistério nesses sertões que acomete todos aqueles que se aventuram por suas veredas. Não é à toa que muitos pereceram ou se extraviaram na tentativa de entendê-lo ou transformá-lo. O Brasil está além de qualquer entendimento. Somos ainda, tanto tempo depois de Euclides da Cunha, uma ficção geográfica.

Receio não ter encontrado muitos vestígios concretos da passagem da Coluna, o que não quer dizer que os locais por onde ela passou não permaneçam marcados. O fracasso é relativo. Prestes sabia que o exílio não seria o fim. Assim, antes renovado do que fracassado, sinto a necessidade de seguir andando, perder-me pelas veredas do "desertus austral". Daqui em diante, seguirei sem dar notícias.

Abraços,
BQ



119. Garapa, *Dissonante, Vago*, 2013 (detalhes do projeto).



ge de despertar seu espírito crítico, ele pede cada vez mais desse alimento, do qual engole quantidades fantásticas. Ser explorador, agora, é um ofício; ofício que não consiste, como se poderia acreditar, em descobrir, ao cabo de anos de estudos, fatos até então desconhecidos, mas em percorrer elevado número de quilômetros e em acumular projeções de fotos ou animadas, de preferência em cores, graças às quais se encherá uma sala, vários dias seguidos, com uma multidão de ouvintes para quem as trivialidades e as banalidades parecerão milagrosamente transmutadas em revelações, pela única razão de que, em vez de produzi-las em sua terra, seu autor as terá santificado por um percurso de 20 mil quilômetros.

O que ouvimos nessas conferências e o que lemos nesses livros? O rol dos caixotes levados, as estripulias do cachorrinho de bordo, e, misturados às anedotas, fragmentos desbotados de informação, disponíveis há meio século em todos os manuais, e que uma dose pouco comum de impudência, mas na exata medida da ingenuidade e da ignorância dos con-

120. Garapa, *Dissonante, Vago*, 2013 (detalhes do projeto).

Além de possibilitar a realização simultânea de mais de um trabalho, essa dinâmica de rodízio permite, também, que o coletivo desenvolva projetos que envolvem viagens e períodos de pesquisa mais longos sem precisar abrir mão dos trabalhos comerciais que sustentem financeiramente sua estrutura. Também auxilia a conciliar a produção do grupo com questões e demandas pessoais de seus integrantes, de forma que o trabalho continue sendo desenvolvido mesmo quando algum de seus membros está viajando por um tempo mais longo ou envolvido com algum outro compromisso.

Dissonante, Vago, como *Mulheres Centrais*, envolveu uma predefinição de como as imagens deveriam ser feitas e um desejo de anular as características singulares do modo como cada um dos membros do coletivo fotografa. Breno Queiroz, o geógrafo que haviam contratado para a missão de reconstituir os passos da Coluna Prestes, não tinha o mesmo conhecimento técnico e estético em fotografia que os integrantes da Garapa e, de acordo com as definições do grupo, seria usuário de uma câmera automática compacta. A reprodução do olhar de um amador, no entanto, mostrou-se um desafio difícil de ser atingido. Algumas imagens, como a de um posto de gasolina que quase desaparece por trás da poeira e da neblina, parecem indicar que as fotografias têm, por vezes, vontade própria, escapando até mesmo dos desejos e planos do fotógrafo. No ensaio *What do Pictures Want?*, W. J. T. Mitchell alerta que, quando se considera o impacto das imagens sob o prisma do desejo, esse desejo é usualmente localizado em seu autor ou espectador. As imagens, no entanto, não são a simples expressão da vontade de seu criador, como demonstram sua “surpreendente capacidade de gerar novas direções e distorções surpreendentes” de sentido, “como se tivessem uma inteligência e propósito por si próprias”.⁵¹³

Para realizar *Calma*, outro trabalho desenvolvido ao longo de 2013, o coletivo contou novamente com a colaboração de pessoas externas ao grupo, nesse caso os artistas holandeses Lana Mesic e Thomas Kuijpers, que Rodrigo conheceu durante o curso de mestrado realizado em Amsterdã. O trabalho aborda um incidente trágico da história recente do País, o incêndio do edifício Joelma, ocorrido em São Paulo em 1974, por meio do olhar de outra personagem fictício. O incêndio, considerado um dos mais trágicos do país, tomou conta, na manhã de 1º de fevereiro, do prédio de 25 andares localizado no nº 225 da Avenida Nove de Julho, Praça da Bandeira, região central da cidade, onde trabalhavam cerca de 750 pessoas. O fogo, iniciado pouco antes das nove horas da manhã, foi controlado em uma hora e meia, mas muitas pessoas não puderam

⁵¹³ MITCHELL, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 31.

ser socorridas a tempo porque as escadas e os jatos d'água dos bombeiros não conseguiam alcançar os andares mais altos do prédio. O incidente deixou 188 mortos e mais de trezentos feridos. Treze das vítimas, que tiveram os corpos completamente carbonizados, nunca foram identificadas. Conhecidas como “as treze almas”, seus restos mortais foram enterrados lado a lado no Cemitério São Pedro. Até hoje, a Capela das Treze Almas costuma ser visitada por fiéis que pedem graças e colocam copos e vasos com água sobre seus túmulos para atenuar os sofrimentos da morte pelo fogo.

A trama de *Calma* envolve um homem chamado Rolf, que, no limite da sanidade, abandonou sua vida na Holanda para, a partir das revelações de uma vidente, tentar descobrir as circunstâncias do desaparecimento de seu pai. Mesic e Kuijpers teriam conhecido Rolf no voo de vinda para o Brasil e, a partir de então, acompanharam, juntamente com a Garapa, o desenrolar de sua investigação. As pistas apuradas por Rolf levaram ao incêndio do edifício Joelma, onde seu pai teria sido visto pela última vez. Rolf, no entanto, também desapareceu misteriosamente, deixando apenas uma reunião de imagens, documentos e anotações sobre o caso fixados na parede de seu quarto de hotel. É esse material, similar a um mapa mental, que constitui o formato final do trabalho, apresentado nas mostras *I FotoBienal MASP* (2013), *Young Art Night* no Van Abbemuseum em Eindhoven, Holanda (2013), e *Ficção Geográfica*, na Zipper Galeria, em São Paulo (2014).

O centro da instalação é formado por uma montagem fotográfica que mostra um pedaço do quarto de hotel onde Rolf esteve hospedado, com destaque para a parede na qual o holandês teria organizado as pistas que conseguiu reunir sobre o desaparecimento de seu pai e sobre o incêndio no Joelma. Ao lado desse painel central, à direita e à esquerda, são dispostas, além do texto de apresentação do trabalho, imagens de arquivo e fotografias criadas pelo grupo que reencenam ou remetem a episódios relacionados ao incêndio. É o caso, por exemplo, de *Ode ao Joelma*, políptico que reúne um conjunto de fotografias de mãos regando flores artificiais com copos d'água, em alusão ao número de vítimas do incêndio e à crença popular de que não se deve homenagear a memória de pessoas que morreram pelo fogo com velas, mas sim com água. Entre as fotografias recriadas, está a imagem de transeuntes segurando uma faixa com a palavra “calma”, em um apelo para que as pessoas presas nos andares mais altos não se atirassem do prédio. Na versão realizada pelo coletivo, no entanto, os transeuntes encontram-se isolados, emergindo de um fundo negro, e a faixa encontra-se em branco. Esse fundo negro está presente em todas as fotografias que foram produzidas pelo coletivo, funcionando como uma diferenciação visual do material que teria sido reunido por Rolf.



121. Garapa, *Calma*, 2013. Vista da instalação na I FotoBienal MASP, 2013.



122. Garapa, *Calma*, 2013 (detalhe).



123. Garapa, *Ode ao Joelma*, 2013. Pigmento mineral sobre papel algodão, 150 x 90 cm.



124. Garapa, *Calma*, 2013 (detalhe).



125. Garapa, *Calma*, 2013 (detalhe).



126. Walid Raad, *Hostage: The Bachar Tapes*, 2001. Vídeo, 16'17", col. MoMA Nova York.

Como explica Rodrigo, a estratégia da Garapa foi criar

[...] uma camada de história em torno do fogo do Joelma, na qual reinterpretemos imagens de jornais e de revistas da época do incêndio, e refotografamos uma série dessas imagens com fundo preto, ou refotografamos o próprio edifício. A história fica um pouco no ar, mas a ideia é de que o pai dele teria sido uma das 13 pessoas que nunca foram identificadas no incêndio, uma das 13 almas.⁵¹⁴

O mistério que envolve a vida privada de Rolf, dessa forma, acaba tomando uma dimensão histórica e coletiva, oferecendo uma nova forma de se aproximar da tragédia de 1974 e das histórias e lendas que continuam a rondar o edifício.⁵¹⁵ *Dissonante*, *Vago* e *Calma* compartilham, portanto, a estratégia de abordar e revisar fatos do passado por meio de personagens ficcionais. Esse tipo de procedimento aproxima o coletivo, por exemplo, do trabalho de Walid Raad, apontado por Rodrigo como referência para as experiências narrativas que a Garapa procura construir.⁵¹⁶

Raad é o nome por trás do Atlas Group, projeto dedicado à pesquisa de documentos relacionados à história recente do Líbano. O arquivo do Atlas Group coleta, registra e estuda documentos sobre a guerra civil que abalou o país entre 1975 e 1991, abrangendo desde cadernos pessoais a recortes de jornais, passando por fotografias e vídeos amadores. As peças de seu acervo são atribuídas a pessoas imaginárias, indivíduos ou entidades anônimas ou ao próprio Atlas Group. Como apontou Gérard Genette,⁵¹⁷ o projeto de Raad é marcado por uma série de trocas entre o regime narrativo ficcional e o factual, a começar pela própria incerteza em relação à data de criação do arquivo que, dependendo do ponto de vista, poderia ter sido iniciado em 1967, em Beirute, ou em 1999, em Nova York. Ao misturar realidade e ficção e assuntos de ordem pública e privada, os relatos gerados pelo Atlas Group contestam a autoridade

⁵¹⁴ Rodrigo Marcondes em entrevista citada.

⁵¹⁵ O projeto inicial da Garapa, Mesic e Kuijpers pretendia investigar a ideia de carma em diferentes religiões e suas manifestações em determinados lugares. O incêndio do Edifício Joelma, posteriormente reformado e rebatizado como Edifício Praça da Bandeira, seria apenas uma das desgraças envolvendo o local situado no Vale do Anhangabaú (nome que significa, em tupi-guarani, rio do diabo). Antes da construção do prédio, o terreno já teria sido o local de castigo de escravos que trabalharam na região entre os séculos XVIII e XIX e sede da casa do professor universitário Paulo Ferreira de Camargo que, em 1948, matou suas duas irmãs e mãe a tiros e jogou seus corpos em um poço construído dias antes no quintal de sua casa. Um dos bombeiros envolvidos no resgate dos corpos viria a falecer em seguida devido a uma infecção decorrente do contato com os corpos em putrefação. Ver SANTOS, Fábio. Cercado de Mistérios, Terreno do Joelma é Considerado Amaldiçoado. *Notícias Terra*, São Paulo, 31 jan. 2014 (online).

⁵¹⁶ Rodrigo Marcondes em entrevista citada.

⁵¹⁷ LAVOIE, Vincent. The Atlas Group Archive: les imaginaires factuels d'une guerre civile. In: MOREL, 2008, p. 74.

do arquivo como instituição oficial. Contudo, ao mesmo tempo em que seu dispositivo de ficção coloca em xeque as propriedades testemunhais da imagem e dos documentos, o material apresentado pelo projeto não deixa de propor leituras historicamente relevantes da guerra do Líbano, que problematizam e até mesmo registram, de certa forma, a situação do país. Para o historiador da arte canadense Vincent Lavoie, os artifícios retóricos utilizados por Raad acabam produzindo um efeito de autenticidade que faz a audiência ter a percepção de que o arquivo carrega verdades históricas.⁵¹⁸

A aproximação entre as estratégias utilizadas pela Garapa em *Calma e Dissonante*, *Vago* e o modo como Raad desenvolve seus projetos é especialmente evidente no trabalho *Hostage: the Bachar Tapes* (1999-2001), apresentado na Documenta 11, em Kassel, em 2002. A obra retoma um episódio de 1985 no qual cinco homens americanos foram mantidos como reféns por três meses em uma mesma cela em Beirute. Cada um desses homens escreveu um relato apresentando seu ponto de vista sobre os acontecimentos, sendo que todos os depoimentos mencionam um homem libanês chamado Wajd Douman, que teria passado um curto período de tempo com eles. Após procurar Douman sem sucesso, Raad reinventa esse homem como um personagem, Souheil Bachar, que relata em vídeos documentais suas experiências como refém junto com os cinco americanos. "Enquanto cada americano publicou sua experiência, o lado libanês da história nunca antes foi contado. Raad reescreve a percepção dos eventos, abrindo a possibilidade de ler uma história de maneira diferente", como aponta Cramerotti. O trabalho de Raad, portanto, não documenta aquilo que de fato ocorreu, "mas o que pode ser imaginado".⁵¹⁹

Ao examinar e questionar os mecanismos de produção de discursos, processos como os desenvolvidos em *Hostage: the Bachar Tapes* e em *Calma* sinalizam a contribuição que a arte pode dar para o debate contemporâneo sobre a construção das narrativas midiáticas e da história oficial. A abordagem de eventos factuais por meio da arte possibilita, ainda, dar visibilidade a versões alternativas dos fatos usualmente relatados, admitindo pontos de vistas muitas vezes marginais, assumidamente subjetivos e fragmentários.

Essa abordagem da fotografia e do vídeo documental por meio de narrativas cada vez mais abertas e permeadas pela ficção é uma modificação destacada pelos próprios integrantes do grupo. Em entrevista realizada na metade de 2014, Paulo explana:

⁵¹⁸ LAVOIE, 2008, p. 85.

⁵¹⁹ CRAMEROTTI, 2009, p. 96.

Já fomos muito mais fotojornalistas e hoje estamos mais próximos de uma linguagem documental mais aberta, que até se aproxima do campo das artes visuais e do cinema. Esse é um grande ponto, tensionar as barreiras do que é documental e do que não é. Temos trabalhado na fronteira entre o documental e a ficção em vários projetos.⁵²⁰

Para o Coletivo Ágata,⁵²¹ responsável pela curadoria da exposição *Ficção Geográfica*, na qual foram expostos *Dissonante*, *Vago*, *Calma* e *Doble Chapa*, os projetos desenvolvidos pela Garapa ao longo de 2013

são hipóteses sobre o real que se diluem entre provas reticentes, histórias imaginadas e personagens fictícios. Evidências titubeantes, irreais, mas nem por isso falsas. Capazes de provocar o interlocutor a suspeitar saudavelmente das imagens e a confiar mais na capacidade singular da ficção expressar a realidade das coisas.⁵²²

Se a produção de documentos é um esforço feito por sociedades históricas para impor uma determinada imagem dela ao futuro,⁵²³ trabalhos como *Dissonante*, *Vago* e *Calma* procuram modificar o conhecimento e as imagens cristalizadas que herdamos do passado, propondo narrativas e formas visuais alternativas que podem transformar a percepção desses eventos. "Se cada momento do passado, mas também cada imagem, pode ser reatualizado, reencenado em outras condições dentro de uma nova cena, nada é irreparável. O tempo é aberto, e aí está sua utopia",⁵²⁴ como reflete Emmanuelle Chérel sobre o papel atual da fotografia documental.

O projeto desenvolvido pelo coletivo Garapa a seguir, no entanto, descola-se da direção apontada pelos trabalhos de 2013 ao envolver, além de uma mudança temática, procedimentos de criação diferentes. Enquanto *A margem*, *Calma* e *Dissonante*, *Vago* se voltaram para investigações geográficas e históricas desenvolvidas a partir de um ponto de vista subjetivo, seja o dos próprios integrantes do grupo, seja o de personagens criados por eles, o trabalho mais recente do coletivo, realizado ao longo de 2015,

⁵²⁰ Paulo Fehlauer em entrevista citada, 2014.

⁵²¹ Formado em 2012 e atualmente integrado por Camila Martins, Juliana Biscalquin, Juliana Brito, Juliana Farinha, Luciana Dal Ri e Lucila Mantovani, o Coletivo Ágata é um grupo multidisciplinar que desenvolve projetos nas áreas de curadoria, crítica e pesquisa em arte contemporânea, com destaque para fotografia e vídeo.

⁵²² COLETIVO ÁGATA. *Ficção Geográfica* (texto de apresentação da exposição). São Paulo: Zipper Galeria, 2014.

⁵²³ BERREBI, 2014.

⁵²⁴ SAUSSIÉ; CHÉREL, 2008, p.44.

investigou a condição da imagem na sociedade contemporânea, mais especificamente das imagens fotográficas e dos vídeos de linchamentos que circulam pela internet.

Postais para Charles Lynch também teve como ponto de partida um projeto, contemplado na segunda edição da Bolsa de Fotografia ZUM, do Instituto Moreira Salles, em julho de 2014. O trabalho foi finalizado em outubro de 2015, tendo como resultado um livro de artista, com tiragem de duas cópias, que foi exposto no Estúdio Madalena e na exposição *Fotos Contam Fatos*, na Galeria Vermelho, em 2015. O material também pode ser visualizado por um público mais amplo em uma versão digital disponível no site do coletivo, onde também se encontra disponível um ensaio que comenta as reflexões geradas pelo projeto. No texto *Postais para Charles Lynch (notas de um percurso sobre a barbárie)*, a questão dos linchamentos é abordada a partir de referências históricas a espetáculos públicos de violência e de suplício do corpo, considerações sobre a posição do espectador diante de imagens de violência e dados sobre linchamentos no Brasil contemporâneo. O ensaio tem como base pesquisas do Núcleo de Estudos da Violência da USP e textos de Michel Foucault, Susan Sontag, Frank Möller, entre outras referências.

O título *Postais para Charles Lynch* já fornece algumas pistas sobre o universo visual e temático abordado pelo trabalho. Como apontam as pesquisas realizadas pelo grupo, Charles Lynch foi um fazendeiro do estado da Virgínia, nos Estados Unidos, que, durante o período da guerra de independência, instalou uma corte extrajudicial em seu condado para julgar e punir colonos que apoiassem a coroa britânica. A partir da Guerra da Secessão, o termo *lynching* passou a ser usado para fazer referência a execuções públicas com participação popular, que tinham como principais vítimas os negros do sul do país. No final do século XIX, essas execuções tornaram-se assunto de registro fotográfico e até mesmo de comércio e troca de cartões postais, fato que levou, em 1908, os correios a determinarem a proibição de seu envio.⁵²⁵

Uma amostra abrangente dessas fotografias e postais de linchamento foi reunida pelo colecionador James Allen, publicada no livro *Without Sanctuary* (2000). Entre outras informações, o livro de Allen traz o depoimento de Leon F. Litwack sobre o linchamento de Thomas Brooks (Tennessee, 1915), citado pela Garapa ao longo de seu ensaio para destacar o papel da fotografia nessas manifestações de violência popular:

Centenas de Kodaks clicavam no local do linchamento durante toda a manhã. Pessoas vinham de muito longe em automóveis e carruagens

⁵²⁵ GARAPA. *Postais para Charles Lynch (notas de um percurso sobre a barbárie)*. São Paulo: Garapa, 2015a.

para ver o cadáver pendurado na ponta de uma corda... Fotógrafos de cartões postais instalaram na ponte uma máquina de impressão portátil, e colhiam uma safra na venda de cartões com a fotografia do negro linchado [...] Em várias escolas rurais a rotina do dia foi adiada para que meninos e meninas pudessem ver o homem linchado.⁵²⁶

Ao longo de seu ensaio, a Garapa estabelece uma série de relações entre os linchamentos ocorridos entre os séculos XIX e XX nos Estados Unidos e o comércio fotográfico gerado por esses acontecimentos com os linchamentos registrados atualmente no Brasil e o modo como eles são divulgados e comentados na internet. Para o coletivo, tanto os postais do início do século quanto os vídeos que hoje são veiculados no YouTube

- compreendem uma forma popular e contemporânea de transmissão de informação (correio X internet);
- utilizam uma linguagem visual realista apoiada no testemunho documental (fotografia X vídeo de celular);
- estão permeados por um caráter moralizante, como se, por meio da transmissão, buscassem legitimar as ações representadas.⁵²⁷

Para além dessa referência histórica, porém, o ponto de partida talvez mais determinante para o surgimento do trabalho tenha sido a série de linchamentos ocorrida no Brasil em 2014 e o modo como esses casos foram abordados pela mídia. Em 31 de janeiro desse ano, a imprensa noticiava o caso de um adolescente negro que teria praticado assaltos pelo bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, e foi encontrado nu preso a um poste pelo pescoço, com sinais evidentes de espancamento. Na época, como lembra a Garapa em seu ensaio, ganhou notoriedade o comentário da colunista Rachel Sheherazade sobre o episódio, transmitido pelo SBT no dia 4 de fevereiro:

O marginalzinho amarrado ao poste era tão inocente que, ao invés de prestar queixa contra seus agressores, preferiu fugir antes que ele mesmo acabasse preso. É que a ficha do sujeito está mais suja do que pau de galinheiro. No país que ostenta incríveis 26 assassinatos a cada 100 mil habitantes, que arquiva mais de 80% de inquéritos de homicídio e sofre de violência endêmica, a atitude dos vingadores é até compreensível. O Estado é omissivo, a polícia é desmoralizada, a Justiça é falha. O que resta ao cidadão de bem que, ainda por cima, foi desarmado? Se defender, é claro. O contra-ataque aos bandidos é o que chamo de legítima defesa coletiva de uma sociedade sem Estado contra um estado de violência sem limite. E, aos defensores dos Direitos Humanos, que se apiedaram do marginalzinho preso ao poste, eu lanço uma campanha: faça um favor ao Brasil, adote um bandido.⁵²⁸

⁵²⁶ Apud GARAPA, 2015a, p. 32. Também disponível no site <<http://withoutsanctuary.org/main.html>>.

⁵²⁷ GARAPA, 2015a, p. 44.

⁵²⁸ GARAPA, 2015a, p. 22.

Outro caso emblemático do período ocorreu no Guarujá, em São Paulo, no início de maio, quando a dona de casa Fabiane Maria de Jesus morreu após ser amarrada e espancada por moradores do bairro Morrinhos. Fabiane foi associada a um retrato falado que havia sido divulgado pelo site de denúncias populares Guarujá Alerta, junto com boatos sobre uma suposta sequestradora atuante na região, que estaria utilizando crianças em rituais de magia negra. Na introdução do ensaio *Postais para Charles Lynch: notas de um percurso sobre a barbárie*, o coletivo destaca uma das questões centrais para o desenvolvimento da obra:

A repetição insistente da palavra “barbárie”, como no jogo *barbariebarbariebarbariebarb...*, pode acabar por esvaziar o seu sentido? Expandindo o alcance da pergunta: em que medida a superexposição às imagens da violência nos afeta em relação aos eventos registrados? Esse afetar acontece no sentido da ação ou da imobilidade, da memória ou do apagamento?⁵²⁹

As perguntas do grupo retomam um dilema histórico de fotógrafos que se dedicam a registrar e mostrar os aspectos mais trágicos e sombrios da existência humana. Afinal de contas, com quais propósitos essas imagens são produzidas e divulgadas? E de que forma elas são recebidas, não obstante as intenções de seus autores? Como reagir diante do fluxo incessante e crescente de imagens da violência?

Postais para Charles Lynch é uma coleção de imagens da brutalidade contemporânea retiradas de frames de vídeos que circulam clandestinamente pela internet, que foram rastreados e armazenados ao longo de meses pelo coletivo. Há um delicado limite ético implicado no trabalho com esse tipo de imagem, que envolve até mesmo a decisão de olhar ou não para elas. Sabe-se que, na maioria das vezes, os vídeos são produzidos por pessoas que presenciaram as agressões e que, na melhor das hipóteses, em vez de agir para interromper as ações, optaram por registrá-las e, em algum momento, decidiram divulgá-las, alimentando um círculo voyeurístico que estimula a reprodução da violência. Como alertou Susan Sontag em sua reflexão sobre as imagens da violência, choque e vergonha se misturam ao olharmos para uma representação de um horror real: “talvez as únicas pessoas com direito a olhar para imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam fazer algo

⁵²⁹ GARAPA, 2015a, p. 6.

para aliviá-lo [...] ou aqueles que podem aprender algo a partir dele. O resto são voyeurs, mesmo quando não há intenção”.⁵³⁰

Ao mesmo tempo, esse tipo de imagem encontra-se há séculos em circulação, afetando o modo como percebemos e interpretamos o mundo. Desconsiderá-las pode constituir, também, uma forma de ignorar o sofrimento real infringido àqueles que nelas estão representados. Como coloca Boris Groys ao refletir sobre imagens de violência que marcaram o debate recente, como as dos prisioneiros de Abu Ghraib ou das execuções do Estado Islâmico,

depois de tantas décadas de crítica moderna e pós-moderna da imagem, da mimese, da representação, sentimos vergonha de dizer que essas imagens de terror e tortura não são verdadeiras, não são reais. Não podemos dizer que essas imagens não são verdadeiras porque sabemos que essas imagens foram pagas com a perda de vidas humanas reais, uma perda documentada por essas imagens.⁵³¹

As questões que movem o trabalho mais recente da Garapa parecem ecoar as perguntas colocadas por Jacques Rancière logo no início de *A Imagem Intolerável*: “o que torna uma imagem intolerável? [...] É aceitável fazer tais imagens e exibí-las aos outros?”⁵³² O próprio autor, no entanto, aponta para a armadilha da crítica ao espetáculo que culpa o excesso de imagens pela letargia em que se encontra o espectador contemporâneo:

Devemos desafiar essas associações do uso da imagem com a idolatria, ignorância ou passividade do espectador, se quisermos lançar um novo olhar para o que as imagens são, o que elas fazem e o que elas geram. [...] Devemos contestar a concepção herdada de que esse sistema [oficial de informação] nos afoga em uma enxurrada de imagens em geral, e de imagens de horror em particular, tornando-nos insensíveis à realidade banalizada desses horrores.⁵³³

A despeito de sua intenção crítica, a tese corrente de que o mal das imagens está em sua quantidade corrobora o funcionamento do sistema de informação oficial, ocultando o fato de que a mídia não nos mostra, efetivamente, uma quantidade inapreensível de imagens de violência, mas, ao contrário, “reduz seu número, selecionando-as e ordenando-as cuidadosamente”.⁵³⁴ Tal paradoxo, mesmo que passe

⁵³⁰ SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003, p. 42.

⁵³¹ GROYS, 2012, p. 141.

⁵³² RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. New York: Verso, 2009, p. 83.

⁵³³ *Ibid.*, p. 95.

⁵³⁴ *Ibid.*, 96.

muitas vezes despercebido, talvez explique a necessidade de artistas e fotógrafos se voltarem frequentemente para esse tipo de imagem, com o intuito, como no caso da Garapa, de problematizá-las e recolocá-las em debate. Para Rancière, “se o horror está banalizado, não é porque vemos muitas imagens dele. Não vemos corpos demais sofrendo nas telas. Vemos corpos anônimos demais [...], corpos demais que são objetos de um discurso sem ter a chance de falar por si próprios”.⁵³⁵

A primeira etapa do desenvolvimento de *Postais para Charles Lynch* envolveu o levantamento e a compilação de vídeos de linchamento que se encontravam em circulação no YouTube no período, um tipo de material que vai ao ar de forma tão rápida quanto é retirado, uma vez que seu teor infringe as normas de conteúdo do canal. A quantidade de material encontrado, por si só, já constitui um dado significativo: “Em julho de 2015, uma pesquisa pelos termos “linchamento” e “linchado” no YouTube rendia aproximadamente 31.300 resultados”⁵³⁶

Inicialmente, o material foi apenas armazenado, sendo que os vídeos muitas vezes nem eram assistidos por completo. Essa foi a etapa mais longa de desenvolvimento do projeto, que se estendeu por cerca de cinco meses, e foi realizada de modo individual por cada um dos integrantes do grupo. A parte de processamento do material coletado, que incluía a decupagem e a transcrição de alguns vídeos e a seleção e manipulação de imagens, foi realizada no período final da bolsa e durou em torno de um mês.

A gente se questionou muito o quanto devia ou não mostrar do sofrimento alheio. Nós até demoramos para começar a mexer no arquivo por uma certa resistência interna. Mas teve uma hora em que não dava mais [...], precisávamos sair das referências teóricas e pesquisas estéticas e começar a produzir. [...] A pior parte de tudo foi assistir aos vídeos em busca dos *frames*. Depois, o trabalho em cima deles foi até tranquilo, porque já estávamos operando de forma um pouco mais técnica e menos sentimental.⁵³⁷

Diante do desafio de lidar com essas imagens que alimentam o ódio e a violência coletiva, o grupo optou por selecionar *frames* dos vídeos, transformando-os em imagens fixas, e realizar interferências em sua estrutura, de maneira a gerar distorções de forma e de cor, como veladuras que ocultam pouco a pouco suas qualidades descritivas. O

⁵³⁵ RANCIÈRE, 2009, 96.

⁵³⁶ GARAPA, 2015a, p. 50

⁵³⁷ GARAPA. OLD Entrevista: Garapa. *Old*, São Paulo, n. 50, 2015b, p. 79.

processo escolhido para essas intervenções foi a manipulação direta do código dos arquivos dessas imagens, provocando dessa forma falhas e ruídos em sua aparência. A operação remete ao *glitch*,⁵³⁸ termo de origem alemã que designa um erro em uma máquina, aparelho ou sistema, utilizado para denominar falhas visuais que ocorrem em imagens eletrônicas e alteram sua aparência de maneira aleatória.

Para corromper os arquivos dessas imagens, a Garapa utilizou trechos de comentários postados no YouTube por algumas das pessoas que visualizaram esses vídeos. Fragmentos desses textos, como os descritos abaixo, foram inseridos por meio de três *softwares* diferentes em meio ao código das imagens, provocando o surgimento de linhas, faixas e cortes.

- si todos que fosse pego tivesse um tratozinho desses difícil seria encontrar ladrão
- Sou pai de família e torço por uma sociedade melhor. Alguns talvez não entenda mas as vezes é preciso derramar um pouco de sangue pra ter um pouco de paz. Devemos nos unir e se preocuparmos com nossos filhos que poderão ser vítimas fatais de monstro como esses quem perdeu seu filho na mão de um ladrão sabe o que estou dizendo.
- É engraçado o povo brasileiro só é macho quando tem um monte de gente junto... isso é tentativa de homicídio ou seja todos são bandidos.
- Até quem rouba um pedaço de pão pra alimentar os filhos merece isso... imagina estuprador. CRIME É CRIME. Merecem apanhar até serem curados da maldade.
- Caralho! Ladrão quando é pego pela população no Nordeste é quase como assinar sentença de morte. O pessoal mete o pânico mesmo. Esse povo é violento. Já é o décimo linchamento que vejo aqui e todos eles no Nordeste.
- Lindo ver ladrão sendo linxado. Pena que não morreu.⁵³⁹

Para Rancière, a possibilidade de tratar do que é visivelmente intolerável é uma questão de *dispositivo* de visibilidade, “um sistema que cria um certo sentido de realidade, um certo sentido comum”.⁵⁴⁰ Qual o sentido, porém, que essas interferências plásticas provocadas por erros programados conferem aos trechos de vídeos apropriados pela Garapa? Em primeiro lugar, elas parecem expor a fragilidade das imagens digitais, cujos arquivos podem ser corrompidos não apenas intencionalmente, como no caso de *Postais para Charles Lynch*, mas durante sua própria migração de

⁵³⁸ O termo também é utilizado para definir um ramo da arte digital que explora falhas em sistemas e aparelhos com fins estéticos, área de pesquisa de estudiosos e aficionados como o professor da Universidade de Illinois Jonas Downey e o artista e matemático inglês Tony Scott. Ver HOPE, Cat; RYAN, John Charles. *Digital Arts: an introduction to new media*. New York: Bloomsbury, 2014.

⁵³⁹ GARAPA. *Postais para Charles Lynch*. São Paulo: Garapa, 2015. Disponível em:

<https://issuu.com/fehlauser/docs/postais_para_charles_lynch>.

⁵⁴⁰ RANCIÈRE, 2009, p. 102.

dispositivo para dispositivo e suas sucessivas gravações e visualizações. Em segundo lugar, mas de forma igualmente importante, elas conferem às imagens desses vídeos clandestinos o estatuto de arte e, com ele, o direito de circular em canais oficiais. Por meio dessa intervenção estética e desse decorrente processo de institucionalização, essas imagens se tornam eticamente toleráveis, podendo ser oferecidas em exposições, palestras e reportagens que comentam o trabalho a um público que normalmente desviaria o olhar diante desse tipo de imagem.

Essas operações plásticas funcionam como uma forma de diferenciação estética das imagens desses linchamentos que circularam pela mídia e pelas redes sociais. Tais interferências podem ser vistas, ainda, como uma necessidade do grupo de se distanciar das qualidades descritivas dessas imagens e de seu conteúdo de violência explícita a fim de conseguir trabalhar com elas e depois compartilhá-las. Como comenta o coletivo, o grupo procurou destrinchar as imagens para apresentá-las de maneira diferente da forma como elas circulam na internet e na imprensa.⁵⁴¹

Conforme explicou Rodrigo,

[...] não queríamos apresentar essas imagens cruas, queríamos criar uma outra camada. A ideia foi pegar os comentários sobre os vídeos e corromper seus arquivos com esses comentários [...]. A imagem é o resultado da interferência do texto no arquivo. Nós colocamos aqueles comentários de ódio no meio do código da imagem e esses comentários destroem um pouco a própria imagem.⁵⁴²

Diferente do *glitch* tradicional, no qual os ruídos são gerados ao acaso, por problemas no funcionamento da câmera ou do computador, o *glitch* utilizado pela Garapa foi se tornando cada vez mais consciente, na medida em que os integrantes observavam os efeitos de diferentes tipos de interferência nos arquivos das imagens. Conforme o *software*, o tipo de arquivo utilizado (TIF ou jpg, por exemplo) e a posição na qual o texto era inserido no código, o resultado visual variava.⁵⁴³

⁵⁴¹ GARAPA, 2015b, p. 79.

⁵⁴² Rodrigo Marcondes em entrevista citada.

⁵⁴³ *Ibid.*



130. *Postais para Charles Lynch*, 2015 (detalhes).

As alterações das cores e textura dos *frames* provocadas pelas interferências nos códigos das imagens conferem ao trabalho uma dimensão pictórica, aproximando-o, por exemplo, da série *Death and Disasters*, de Andy Warhol, também lembrada pela Garapa ao longo de seu ensaio textual. Entre as imagens impressas no livro, no entanto, algumas não sofreram interferências. No caso de duas delas, o motivo foi sua resolução, bastante baixa, que já oferecia algum tipo de ruído e dificuldade ao olhar. No caso de outras duas – a fotografia do adolescente carioca acorrentado ao poste e o retrato falado que provocou, por engano, a morte da dona de casa Fabiane Maria de Jesus – o motivo talvez tenha sido o caráter emblemático que essas imagens adquiriram, não apenas para o grupo, mas para o próprio debate sobre a violência coletiva no País. Além disso, essas duas imagens não foram retiradas de vídeos, tratando-se originalmente de fotografias que circularam pela maior parte dos veículos de imprensa oficiais e não apenas de forma clandestina em canais virtuais.

Após as interferências, os *frames* foram impressos no livro junto a páginas que simulam o código corrompido das imagens, que permitem que se leia, entre letras e números, trechos dos comentários de pessoas que assistiram aos vídeos. A técnica de impressão utilizada, a risografia, reforça o aspecto pictórico das imagens, uma vez que a programação da máquina acentua a distorção e o destaque de determinadas cores. Além dessas imagens, o trabalho traz um texto em forma de roteiro, elaborado a partir de personagens e comportamentos recorrentes observados nos vídeos, e uma fita LTO (Linear Tape-Open) na qual estão armazenados os vídeos compilados pelo grupo. Trata-se de uma mídia mais difícil de acessar, porém mais durável que discos rígidos externos. Em entrevistas, os integrantes do coletivo associaram essa fita à ideia de caixa-preta, uma vez que ele armazena as informações recolhidas ao longo do desenvolvimento do trabalho. Tal imagem é reforçada pela capa de aço que envolve o livro.

O processo de apropriação e interferência em imagens digitais que caracteriza a elaboração de *Postais para Charles Lynch* revela, ainda, outro elemento conceitual importante para o projeto, a ideia de *pós-fotografia*, especialmente do modo como ela é apresentada por Joan Fontcuberta. Essa referência aparece tanto no projeto submetido ao Instituto Moreira Salles quanto em declarações posteriores do coletivo. Em *Por um Manifesto Pós-Fotográfico*, publicado em 2011, Fontcuberta reflete sobre as mudanças proporcionadas pela popularização da fotografia digital. Em um mundo marcado pela “poluição icônica”, no qual a velocidade prevalece “sobre o instante decisivo, a rapidez

sobre o refinamento”,⁵⁴⁴ as fotografias já não são “recordações para guardar, mas mensagens para enviar e trocar: se convertem em puros gestos de comunicação, cuja dimensão pandêmica obedece a um amplo espectro de motivações”.⁵⁴⁵ As imagens, agora transformadas em pixels e adaptadas à nossa vida *online*, encontram-se disponíveis a todos. Em meio a essa abundância de fotografias, cabe ao artista, em vez da função de produzi-las, a tarefa de prescrever-lhes novos sentidos: “faz sentido esforçar-me para tomar uma foto adicional? Contribuirá em algo que façamos o que já existe? Vale a pena enriquecer a contaminação gráfica reinante?”⁵⁴⁶

A incorporação da estética do erro e da falha e a precariedade imagética dos vídeos que são o ponto de partida de *Postais para Charles Lynch*, no entanto, poderiam ser relacionadas a outro texto em estilo de manifesto, no qual a questão da imagem contemporânea é problematizada: *In Defense of the Poor Image*, da cineasta e artista visual alemã Hito Steyerl.

A imagem pobre é uma cópia em movimento. Sua qualidade é ruim, sua resolução abaixo do padrão. Na medida em que se acelera, se deteriora. É um fantasma de imagem, uma pré-visualização, uma miniatura, uma ideia errante, uma imagem itinerante distribuída de graça, espremida por meio de conexões digitais lentas, comprimida, reproduzida, rasgada, remixada, e também copiada e colada em outros canais de distribuição. [...] Ela transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes em cliques, contemplação em distração. A imagem é liberada das criptas do cinema e arquivos para ser lançada à incerteza digital, às custas de sua própria substância.⁵⁴⁷

Em seu processo de difusão digital, a imagem perde sua matéria, mas ganha velocidade e alcance. Entre as consequências dessas transformações, Steyerl aponta que, por um lado, boa parte das imagens que circulam hoje na internet operam contra o fetiche da alta resolução, mas, por outro, acabam perfeitamente integradas a um capitalismo de informação. Livres e precárias, rápidas e onipresentes, essas imagens parecem responder às condições de nosso tempo, assim como a fotografia de base química cristalizou as aspirações da modernidade.

Elas expressam todas as contradições da multidão contemporânea: seu oportunismo, narcisismo, desejo por autonomia e criação, sua inabilidade em concentrar-se e decidir-se, sua constante prontidão para a transgressão e simultânea submissão. No conjunto, as imagens

⁵⁴⁴ FONTCUBERTA, 2014, p. 118.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁴⁷ STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image (2009). In: EBNER, Florian et al, 2014, p. 362.

pobres apresentam um instantâneo da condição afetiva da multidão, suas neurose, paranoia e medo, assim como seu desejo por intensidade, alegria e distração.⁵⁴⁸

Cartas para Charles Lynch é o primeiro projeto para o qual os integrantes da Garapa não realizaram nenhuma captação direta de fotografias ou de vídeos, trabalhando apenas com apropriação.⁵⁴⁹ Seu ponto de partida são justamente essas imagens empobrecidas que circulam na rede, produzidas para fins de documentação e comunicação, sem objetivos artísticos. A operação do coletivo explora não apenas o conteúdo dessas imagens, mas também sua estrutura, investigando as relações entre a linguagem codificada da fotografia digital e a simulação icônica produzida cada vez que um desses arquivos é acessado.

Além das mudanças de abordagem que podem ser observadas ao compararmos o primeiro trabalho do Garapa com os projetos sucessivos do grupo, a dinâmica de trabalho do coletivo também foi se modificando ao longo do tempo:

[...] no começo do coletivo tínhamos que negociar tudo. Neste início de produção, era preciso discutir tudo e até votar para resolver o que seria feito, quais imagens seriam escolhidas para o ensaio final, por exemplo. Hoje eu vejo que todos nós temos muito mais autonomia. Temos uma dinâmica própria tão bem definida que todos possuem liberdade para realizar um projeto independentemente, sem a necessidade de estar o tempo todo se reportando para os outros dois. Mas mesmo assim, todos os projetos continuam sendo assinados pelo Garapa.⁵⁵⁰

A declaração de Fehlauer parece indicar que, ao mesmo tempo em que a experiência foi dando coesão ao grupo e criando uma identidade própria, criou-se um espaço de maior autonomia individual dentro de seus processos, o que acabou por favorecer o dinamismo de sua produção. Essa questão também é analisada por Leo que, em entrevista realizada em 2014, comparou a dinâmica de trabalho do coletivo na época com o funcionamento no início de sua criação, quando todas as decisões eram tomadas por meio de voto em reuniões entre os três integrantes, apelidadas de “plenarinhas”:

Isso é uma coisa que foi ficando mais clara para mim - o que cada um representa dentro da Garapa e como essa mescla gera um resultado que é o resultado da Garapa, que não é o resultado

⁵⁴⁸ STEYERL, 2009, p. 367.

⁵⁴⁹ No projeto inicial, o coletivo chegou a pensar em realizar fotografias de locais onde aconteceram linchamentos, mas, ao longo do processo, acabou percebendo que a questão central da obra era a própria imagem da violência e optou por trabalhar apenas com a apropriação de *frames* dos vídeos.

⁵⁵⁰ FEHLAUER, 2014.

do Paulo, não é o meu, não é o do Rodrigo. [...] Talvez no início cada um quisesse levar o seu trabalho e resolver aquilo dentro do coletivo, [... mas] as coisas foram caminhando e fomos percebendo que o resultado da Garapa é diferente do que seria o de uma ideia trazida de fora para dentro do coletivo. E aí a plenarinha deixou de existir, não era mais uma questão de que se o Paulo está comigo, o Rodrigo vai ter que concordar.⁵⁵¹

Ao mesmo tempo, uma vez que a produção do coletivo é a convergência dos interesses de três pessoas diferentes, algumas das questões que mobilizam individualmente seus integrantes podem acabar ficando fora de seu escopo. A flexibilidade da estrutura da Garapa permitia que esses projetos fossem desenvolvidos de maneira independente. Essa dinâmica mais aberta, no entanto, pode resultar em uma diminuição da atenção e do tempo dedicados às atividades do coletivo, gerando tensões entre seus membros. Esse foi um dos fatores apontados por Leo Caobelli como motivo para sua saída do grupo no final de 2015,⁵⁵² além das dificuldades impostas pela distância geográfica após seu retorno para Porto Alegre em 2014.

Após a saída de Leo, Rodrigo e Paulo deram continuidade às atividades do coletivo que, no primeiro semestre de 2016, esteve mais voltado para a realização de trabalhos comerciais: “estamos em uma fase de transição, tentando entender como será a nossa produção, e ainda não paramos para pensar em nosso próximo trabalho autoral”.⁵⁵³ Leo atualmente se dedica à sua pesquisa de mestrado e produção artística individual, trabalhando a partir da recuperação de discos rígidos encontrados em lixões eletrônicos da exploração das imagens que pareciam ter sido perdidas junto com esses equipamentos. Para o final de 2016, planeja o lançamento da Delta, uma plataforma colaborativa que reúne fotógrafos de diferentes países, mas que não se fixa na estrutura de coletivo.

Ao longo de seus oito anos de existência, pode-se observar o deslocamento da Garapa entre os campos do jornalismo e da arte, os dois polos que balizam a atuação do coletivo e que, com o passar do tempo, passaram a se misturar cada vez mais. Do registro mais engajado e direto da primeira fase de *Morar*, trabalho puramente fotográfico, aos projetos que combinam fotografias, imagens apropriadas, objetos e textos, a trajetória do grupo indica um esforço em ampliar a linguagem da fotografia documental a partir da mobilização de recursos do campo da arte, da literatura e do

⁵⁵¹ Leo Caobelli em entrevista citada, 2014.

⁵⁵² Leo Caobelli em entrevista concedida em Porto Alegre em 5 abr. 2016.

⁵⁵³ Paulo Fehlauer em entrevista concedida em São Paulo em 30 jun. 2016.

cinema. Uma única fotografia nunca parece ser suficiente para o coletivo, é preciso articular diferentes tipos de imagens para conferir-lhes sentidos e explorar suas ressonâncias sob diferentes pontos de vista, inclusive os de personagens fictícios. Contar histórias, para a Garapa, é uma prática autorreflexiva que investiga, ao mesmo tempo, os fatos e a própria forma de narrar. A fragmentação desses relatos aponta para o fato de que a história não é algo linear ou objetivo, que poderia ser acessado por meio de uma imagem transparente. Cabe à arte a tarefa de inventar formas de se aproximar da complexidade dos fatos e de escavar narrativas que perturbem ou aprofundem o terreno da história oficial.

A fotografia é algo legal demais para se fazer sozinho.

Cia de Foto

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vontade de desenvolver esta pesquisa surgiu a partir de uma situação que contrapôs as fotografias de Henri Cartier-Bresson aos projetos da Cia de Foto. O primeiro aspecto a ser reconhecido nessa equação é que a Cia de Foto produziu imagens para um mundo completamente diferente do de Bresson. Se, a partir de 2004, com o início da chamada Web 2.0, as redes sociais instituíram novas formas de comunicação e de relacionamento humano, em 2011 as Nações Unidas já declaravam a internet como um direito humano.⁵⁵⁴ A multiplicação de imagens proporcionada pela fotografia digital e as novas formas de distribuição possibilitadas pela expansão da comunicação em rede nos colocam, cada vez mais, a necessidade de desenvolver novas formas de relação com a imagem.

Em 2013, por exemplo, quando esta pesquisa se encontrava em seu segundo ano de desenvolvimento, o Facebook informava que possuía mais de 250 bilhões de fotografias e que 350 milhões de imagens eram acrescentadas à rede diariamente.⁵⁵⁵ De acordo com dados reunidos pelo fotógrafo e professor mexicano Oscar Colorado, uma projeção de 2011 do eMarketer⁵⁵⁶ calculava que, em 2014, apenas sete anos após o lançamento do primeiro iPhone, se encontrariam espalhados pelo mundo nada menos do que dois milhões de *smartphones*. Para 2016, o mesmo estudo estimava que quase metade da população mundial já teria acesso a um desses dispositivos.⁵⁵⁷ Relatórios recentes de empresas de tecnologia e comunicação apontam para a concretização das previsões de que, em 2015, o número de celulares cadastrados ultrapassaria a quantidade de habitantes da terra. Ainda, conforme estudo divulgado pela empresa Ericsson, cerca de 75% dos aparelhos telefônicos vendidos no primeiro trimestre de

⁵⁵⁴ COLORADO, 2014.

⁵⁵⁵ Dados de 2013, documento disponível em <http://www.meducationalliance.org/sites/default/files/internet.org_-_a_focus_on_efficiency.pdf>.

⁵⁵⁶ eMarketer é uma empresa independente de pesquisa sobre comunicação e negócios digitais fundada em 1996, com sede em Nova York. Alguns de seus estudos estão disponíveis em <<https://www.emarketer.com>>.

⁵⁵⁷ COLORADO, 2014.

2015 foram smartphones, ou seja, dispositivos capazes de produzir e difundir instantaneamente uma infinidade de imagens.⁵⁵⁸

Compartilhada de computador para computador e de celular para celular, por meio de redes sociais como o Facebook e o Instagram, a fotografia ganha importância em meio a essa profusão de imagens não necessariamente por seu valor de registro documental, de comprovação visual de algo que aconteceu e que merece ser lembrado, mas como ato comunicativo, como uma forma de experimentar e narrar uma vivência subjetiva do mundo. Compartilhar, atualmente, é mais importante do que possuir imagens, como intuía Joan Fontcuberta em 2011, pouco antes de o Snapchat, aplicativo que permite a troca de imagens e vídeos sem que eles possam ser copiados ou armazenados, se tornar popular. “Vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver:⁵⁵⁹ fotografamos para anotar informações de documentos, capas de livros e anúncios; compartilhamos imagens para contar aos amigos onde estamos, o que estamos comendo, o que estamos pensando.

A análise da trajetória dos coletivos Cia de Foto, Trëma e Garapa indicou que a combinação desses dois fatores interligados, a afirmação da fotografia digital e as transformações no campo de atuação do fotógrafo em meio à sociedade de informação, é uma chave importante para compreender o desejo dos coletivos de unir esforços para descobrir modos alternativos de produção. Com exceção de Carol Lopes e João Kehl, da Cia de Foto, todos os integrantes dos grupos estudados começaram a trabalhar com fotografia dentro de redações de jornais. Reunir-se em um coletivo foi a forma que encontraram para conseguir mais tempo de dedicação à fotografia e para desenvolver uma produção própria.

Discutir e trabalhar na construção de imagens ou projetos por um período mais longo funciona, no caso desses grupos, como uma estratégia para desacelerar o fluxo atual de produção e consumo de imagens, e também para resistir a um mercado que atribui cada vez menos valor ao fotógrafo profissional. Nesse sentido, é importante lembrar o aspecto autolegitimador dos coletivos, destacado no primeiro capítulo desta tese, que permite que sua estrutura funcione a partir de regras próprias. Ao mesmo tempo, o trabalho em equipe auxilia a convencer esses próprios produtores de que ainda há coisas a serem feitas a partir de fotografias, oferecendo não apenas maior viabilidade financeira, a partir da soma de esforços e da divisão de custos, mas também um

⁵⁵⁸ Ver, por exemplo, o relatório sobre mobilidade da Ericsson, disponível em <<http://www.ericsson.com/res/docs/2015/ericsson-mobility-report-june-2015.pdf>>.

⁵⁵⁹ FONTCUBERTA, 2014, s.p.

ambiente de estímulo criativo e de debate crítico que permite enfrentar melhor as adversidades.

Além dessas semelhanças em relação ao perfil e à formação dos integrantes desses grupos, os coletivos que pareceram mais interessantes para este estudo, tanto pelo modo como trabalham quanto pelo tipo de obra que produzem, atuam ou atuaram em uma mesma cidade: São Paulo. Isso indica que, apesar de uma série de iniciativas recentes visando à descentralização da cultura, os grandes centros do país ainda concentram os meios de comunicação e produção cultural, colocando em destaque quem atua dentro desse sistema, ao mesmo tempo em que deixam à margem agentes localizados em outras regiões. Os grandes veículos de mídia impressa que se encontram em São Paulo ainda são um caminho usual para a atuação de fotógrafos em início de carreira, que são atraídos de diferentes cidades e Estados para trabalhar na capital paulista. Isso pode ser observado, por exemplo, no caso de Pio Figueiroa, sócio fundador da Cia de Foto, nascido em Recife, e de Leo Caobelli, ex-integrante da Garapa, nascido em Pelotas.

Os coletivos constituem um dos assuntos em evidência no debate artístico atual, como indicam alguns dos autores estudados ao longo do primeiro capítulo desta tese. Entretanto, assim como esses agrupamentos se formam e ganham destaque com considerável rapidez, esses encontros de individualidades com um ou mais objetivos em comum costumam ter um prazo de duração. Apesar de o trabalho em conjunto oferecer muitos benefícios para a criação artística, seja no âmbito teórico, institucional ou material, ele exige constantemente uma série de negociações, discussões e conciliações de divergências que demandam tempo e disposição, tornando-se, ao longo dos anos, algo cada vez mais difícil de sustentar. Quanto maior o número de integrantes de um coletivo, maior o trabalho para reuni-los e chegar aos consensos temporários que permitem que o trabalho vá adiante.

De forma imprevista, esta pesquisa acabou testemunhando o término da Cia de Foto, uma transformação na estrutura da Garapa e o surgimento e reconhecimento de um terceiro grupo, a Trêma. Tal fluxo reforça a ideia defendida nesta pesquisa de que as práticas coletivas em fotografia não são simplesmente uma *onda* que tomou conta do cenário nacional e internacional na primeira década dos anos 2000, mas uma forma de pensar e fazer fotografia observada em diferentes momentos da história do meio, um tipo de organização que pode contribuir significativamente para a construção de novos caminhos para a fotografia, que se torna especialmente atraente frente aos desafios colocados pelo mundo contemporâneo e sua profusão de imagens.

Diante desse objeto de estudo dinâmico e instável, as entrevistas e conversas com os artistas se mostraram uma ferramenta chave para acessar o trabalho desses coletivos. Como são grupos em processo de institucionalização ainda inicial, foram encontradas poucas referências bibliográficas sobre sua produção. O contato direto com obras em acervos, exposições e ateliês acabou sendo substituído, na maior parte das vezes, por conversas diante de telas de computadores ou publicações independentes dos próprios coletivos.

Os dados coletados por meio da pesquisa teórica e empírica indicam que as mudanças pelas quais o fotojornalismo está passando podem ser vistas como um dos fatores que estimulou, nos últimos anos, a formação de grupos interessados em trabalhar com a fotografia de modo compartilhado e em se aproximar do campo da arte. Estamos presenciando um momento de transformações profundas dessa prática, no qual as fronteiras entre consumidores e produtores se diluem e o valor de testemunho das imagens do fotojornalista é muitas vezes substituído pelo uso ilustrativo das fotografias de bancos de imagem. A valorização do conhecimento específico do fotógrafo dá lugar à onipresença de amadores munidos de telefones celulares, prontos para registrar, em qualquer lugar, os acontecimentos em tempo real, fenômeno que precipita a necessidade de reorientar ou mesmo reinventar a fotografia até então praticada pelos fotógrafos profissionais.

Em meio a esse contexto de precarização do campo do fotojornalismo, muitos fotógrafos se voltam para a prática documentária, que oferece maior autonomia de trabalho e tempo para reflexão. Os projetos desenvolvidos pela Garapa e pela Trêma demonstram, no entanto, que essa retomada da fotografia documental ocorre de maneira a revisar – e, em alguns aspectos, a criticar e a ampliar – tal tradição, seja pelo uso da ficção e da construção de imagens, seja pela atenção a assuntos mais cotidianos e familiares, que fogem do apelo fácil de temas exóticos ou dramáticos, seja pela construção de uma relação mais estreita com as pessoas e os lugares retratados. A opção pela fotografia documental, nesse tipo de projeto, é uma forma de investigar a realidade, na qual a imagem não desempenha mais um papel de registro transparente, mas se apresenta como uma visão parcial, mais ou menos direta, que muitas vezes precisa ser colocada em contexto por meio da combinação com textos e com outras imagens para gerar significados.

Nos três coletivos analisados, destaca-se uma produção que aborda a imagem fotográfica pelo viés da construção. Não se trata mais do instante decisivo teorizado por Henri Cartier-Bresson, síntese da concepção moderna de fotografia, mas de uma

imagem elaborada em camadas temporais – antes, durante e depois do fotógrafo acionar o botão. A fotografia é planejada, discutida e retrabalhada, mesmo quando se apresenta visualmente simples e econômica, como nos retratos de fundo neutro da Trêma. Nesse tipo de operação, as etapas de pré e de pós-produção que, em certa medida, envolvem qualquer fotografia, assumem um papel central, sendo reconhecidas nos discursos dos coletivos estudados como um momento tão ou mais importante do que o da tomada fotográfica. Tal concepção é central para que a fotografia possa ser construída de forma coletiva, visto que a estrutura do aparelho fotográfico privilegia uma relação individual e monocular com o mundo, mobilizando apenas um olho e um dedo. A importância conferida à ideia, ao projeto, à edição e ao tratamento das imagens também permite, como visto na produção dos três coletivos aqui estudados, que a fotografia em si seja feita por apenas um dos integrantes do grupo. Por trás da aparente homogeneidade e unidade de um nome, os coletivos são reuniões de indivíduos com diferentes perfis e graus de envolvimento, são espaços de negociação nos quais as relações entre os membros podem se reconfigurar a cada projeto.

Além disso, esses três coletivos trabalham com a construção de sentidos para a imagem fotográfica a partir de sua combinação com outras linguagens e elementos, como vídeo, texto e som, apresentando seus trabalhos em diferentes suportes: publicações impressas, plataformas online, projeções, peças de parede, entre outros. Uma das características mais marcantes da fotografia digital é, justamente, sua desmaterialização e sua consequente desvinculação de um suporte físico permanente. Escolher o modo como as imagens serão apresentadas, colocadas em cena, torna-se, portanto, uma operação central do trabalho contemporâneo com fotografia.

Entre os três grupos estudados, a Cia de Foto parece ser o que mais se aproxima de estratégias tradicionais do campo da arte, até por ter sido o que circulou com maior frequência em exposições da área e o único que contou com a representação de uma galeria. Se, em alguns de seus trabalhos, o grupo utilizou projeções e formatos alternativos de exibição, como o Flickr, no caso de *Caixa de Sapato* (2008), ou a própria reportagem de jornal, em *Políticos* (2008), em outros, como *Carnaval* (2010), o coletivo preferiu adotar imagens de grande formato, impressas em papel algodão, de maneira a explorar a escala e a experiência estética. De modo geral, a Cia de Foto se destaca por uma abordagem mais plástica da fotografia que se aproxima, em muitos momentos, de procedimentos da pintura. Em suas obras, a imagem fotográfica se assume explicitamente como artifício e construção. No entanto, mesmo explorando a maleabilidade da fotografia digital, a Cia de Foto não trabalha com imagens de simulação ou fotomontagens geradas a partir da combinação de elementos de

diferentes fontes. Mesmo quando apresentam intensos efeitos pictóricos, transformando radicalmente a imagem captada pela câmera, o ponto de origem de suas obras são fotografias que têm um referente real e continuam operando, de alguma forma, dentro de um paradigma realista.

A Trêma se caracteriza por uma linguagem visual igualmente bem definida, mas marcada por um desejo de neutralizar a presença do fotógrafo. Seus primeiros trabalhos, veiculados em revistas, jornais ou pela internet, indicam uma preocupação maior em produzir imagens que documentem questões contemporâneas da realidade brasileira do que em transformar essas fotografias em um objeto com forma fixa e perene. Em seus últimos projetos, no entanto, a materialização das imagens parece ter se tornado mais importante, como pudemos ver em *Carte de Visite* (2014), no qual a impressão em formato postal é um elemento chave para a lógica do trabalho, e em *Memento* (2016), no qual o grupo explora um agrupamento de fotografias de diferentes tamanhos que forma, na parede de exposição, um tipo de mural.

Já a Garapa se caracteriza, em relação à Cia de Foto e à Trêma, por uma abordagem mais flexível da fotografia. Em *Mulheres Centrais* (2010), por exemplo, o coletivo buscou uma linguagem visual mais neutra, produzida dentro de um protocolo técnico determinado, com o objetivo de tentar apagar as marcas pessoais de cada um dos fotógrafos do grupo e conferir homogeneidade ao material produzido. Já em *Dissonante, Vago* (2013) os integrantes procuraram simular o olhar de um fotógrafo amador, sem muito conhecimento técnico ou repertório artístico, que produz imagens fotográficas com uma câmera automática. Em seu trabalho mais recente, *Postais para Charles Lynch* (2015), o grupo adota como estratégia central a apropriação de imagens retiradas da internet e realiza intervenções digitais diretamente no código desses arquivos fotográficos. Sua proposta coletiva de fotografia não procura instaurar um estilo particular ou constituir um corpo de obras homogêneo, como vimos no caso de Bernd e Hilla Becher, Gilbert & George e, em certa medida, nas abordagens da Trêma e da Cia de Foto, mas jogar com diferentes códigos visuais e formatos, conforme o assunto do trabalho.

Outra característica que liga os três coletivos estudados é um desejo de trabalhar a partir de temas de relevância social, tanto do passado quanto do presente. Essa preocupação permite, inclusive, identificar alguns diálogos entre seus trabalhos. Os primeiros projetos da Cia de Foto (*911*, 2006) e da Garapa (*Morar*, 2008 - 2011) abordam ocupações de prédios ociosos, ameaçadas de despejo, que simbolizam o problema de moradia nos grandes centros urbanos brasileiros. O mesmo assunto reaparece, alguns

anos depois, em *A Tropa de Elite* (2014), da Trêma, e também em outros trabalhos do coletivo que não puderam entrar no escopo de análise desta pesquisa. Outro cruzamento interessante é proporcionado pelo tema dos protestos desencadeados pelo aumento das passagens de ônibus em 2013, abordado em *Passe Livre* (2013), última obra produzida pela Cia de Foto antes do grupo se dissolver, e em *Manifesto* (2013), primeiro trabalho realizado pela Trêma.

O interesse em discutir questões como essas aproxima os três coletivos do caráter político que costuma ser apontado como marca característica dos coletivos artísticos. No entanto, a escolha de um meio específico de trabalho, a fotografia, diferencia os três grupos estudados de coletivos como Superflex, Cambalache e Wochenklausur, que procuram uma interferência mais direta na realidade por meio de projetos de intervenção pública e ação social. Contudo, ao realizarem trabalhos que desafiam os modos como as imagens são produzidas e difundidas hoje em dia, ao recriarem o modo como determinados assuntos e pessoas são representados, a Cia de Foto, a Trêma e a Garapa apresentam práticas que questionam tanto o modo como o mundo é organizado quanto a homogeneidade das imagens que circulam na mídia.

Gravitando em diferentes órbitas entre o documental e a ficção, essas experiências apontam, como define Jorge Luis Marzo,

a necessidade de subverter as hierarquias que modelam os valores referenciais das imagens, não apenas no sentido de desconstruir o discurso vertical da sanção do 'verdadeiro' que ainda impera nos discursos institucionais, e sim em sua alusão à urgência em reconstruir o enquadramento, o contexto no qual as imagens cobram o protagonismo social ou político.⁵⁶⁰

E como fica o autor, a figura mais atacada ao longo do século XX, em meio a essas dinâmicas? A assinatura coletiva é uma das características que diferencia os três grupos escolhidos como estudos de caso de muitos coletivos formados por fotógrafos. Essa opção, no entanto, não deve ser vista como uma renúncia à autoria, mas como uma abertura a um modo diferente de trabalhar, no qual a ideia tradicional de autor e a visão de que a obra é fruto direto de sua subjetividade são colocadas em xeque. A multiplicação dos coletivos a partir do final do século XX aponta, como vimos em diferentes momentos desta tese, para o esgotamento desse modelo, questionado desde

⁵⁶⁰ MARZO, Jorge Luis (Ed). *Fotografía y Activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 12-13.

o período das vanguardas históricas, assim como para o desejo de artistas e fotógrafos de explorar novas posições dentro do campo da produção artística.

No início dos anos 2000, a Cia de Foto ganhou destaque pelo debate que provocou no meio fotográfico nacional em relação à autoria. Para fotógrafos de gerações anteriores, como Simonetta Persichetti, assinar de maneira coletiva parecia um retrocesso em relação aos direitos autorais conquistados a duras penas pelos fotógrafos e até mesmo uma renúncia ao status de autor. No entanto, se por um lado a Cia de Foto renunciou ao crédito individual, por outro ela construiu uma marca coletiva que se tornou rapidamente reconhecível, inclusive visualmente. Além disso, sua estrutura considerava o trabalho de pós-produção realizado por Carol Lopes, normalmente visto como mero apoio técnico, como um elemento criativo tão importante quanto o momento de realizar a tomada fotográfica. É importante considerar também que, ao contrário de coletivos como o Guerrilla Girls, os membros do grupo não eram anônimos. A assinatura coletiva da Cia de Foto afirmava que todos estavam, de alguma forma, envolvidos nos resultados do trabalho do grupo. Não se tratava, portanto, de renunciar à autoria, mas de afirmar que fazer fotografia vai além de simplesmente acionar um botão.

Formado uma década depois dos debates gerados pelo posicionamento da Cia de Foto, o segundo coletivo analisado nesta pesquisa, a Trêma, demonstra uma flexibilidade maior em relação à assinatura coletiva. Há trabalhos assumidamente individuais ou em dupla que são apresentados dentro do escopo do coletivo e, ao mesmo tempo, não há hesitação em apontar claramente quem fez o quê. Isso é visível, por exemplo, na reportagem publicada na revista *Piauí* em fevereiro de 2014 sobre o trabalho *A Tropa de Elite*, normalmente creditado ao coletivo como um todo, mas que na publicação saiu vinculado apenas a Filipe Redondo e Gabo Morales. O veículo insistiu em especificar nominalmente as pessoas que realizaram o trabalho e, para o coletivo, tal questão não pareceu um problema.⁵⁶¹

Nos casos da Garapa e, especialmente, da Trêma, a própria decisão de desenvolver trabalhos fotográficos dentro da linha documental pode ser vista como um fator que favorece a atuação no formato de coletivo. Para Oliver Lugon, o trabalho em equipe pode ser considerado uma consequência do projeto documentário que, ao conferir um papel de destaque ao real e assumir uma posição de recuo diante do assunto fotografado, promove um “novo equilíbrio entre o artista e o mundo, uma renegociação

⁵⁶¹ A situação foi comentada por Gabo Morales em entrevista realizada em São Paulo em 01 jul. 2016. A matéria sobre o trabalho pode ser acessada em <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/tropa-de-elite/>>. No catálogo da XIII edição do Prêmio Fundação Conrado Wessel de Arte, Ciência e Cultura o trabalho aparece creditado a Gabriel Monteiro Affonso, nome completo de Gabo.

forçada do estatuto do autor”.⁵⁶² Paradoxalmente, como prossegue o autor em sua análise, foi justamente com obras que pretendiam apagar as marcas subjetivas do fotógrafo, de Walker Evans a Bernd e Hilla Becher, que a fotografia conseguiu conquistar espaço no campo da arte.

E por quais motivos a abordagem documentária e a ênfase nos aspectos mecânicos da fotografia não conseguiram abalar definitivamente a figura do autor, convivendo, ao invés, com a exigência de originalidade da arte moderna? Lugon aponta duas explicações para tal fenômeno, uma otimista e outra pessimista, ambas com sua parcela de razão. Por um lado, essa resistência da individualidade do autor indicaria um reconhecimento de que a fotografia não é um meio transparente e que a realidade é uma construção à qual só conseguimos ter acesso por meio “da elaboração de um discurso que supõe um sujeito enunciador, uma voz singular”.⁵⁶³ Por outro, a persistência da assinatura demonstraria a impossibilidade de escaparmos de uma cultura e de uma economia artísticas afirmadas ao longo de séculos, que têm como base o culto da individualidade e da originalidade do autor, impondo sua lógica “até mesmo às mídias mais refratárias à atribuição”,⁵⁶⁴ como a fotografia. Para Lugon,

esse balanço entre desejo de apagamento diante do objeto e a manutenção da assinatura se cristalizou, ao longo do século XX, como modelo privilegiado da prática documentária, aquilo que podemos chamar de um *anonimato de autor*, uma estética da *neutralidade singular*, uma impessoalidade paradoxal que pretende dar a ver as coisas 'tais como são, *porém* assinadas.⁵⁶⁵

Nem a assinatura coletiva, nem o aparente recuo expressivo do fotógrafo pregado pela fotografia documental conseguiram, portanto, nos tornar indiferentes ao autor, mesmo depois de tantos ataques à sua autoridade. O trabalho de um coletivo, no entanto, pode ser visto como um processo inacabado, no qual sujeitos e obras se formam e se transformam, desempenhando, em meio a esse processo instável, a função de autor de diferentes formas. Ao colocar a imagem fotográfica no centro de um processo compartilhado de discussão e construção, a organização de fotógrafos em coletivos apresenta-se como uma forma de reconquistar o lugar do sujeito e, até mesmo, do autor, em meio a um ambiente no qual a fotografia se tornou algo desmaterializado, ubíquo e de pouco valor – uma maneira de *manter os olhos abertos diante do abismo*.

⁵⁶² LUGON, 2006, p. 10.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Alberto. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, n. 2, jun. 2004, p. 33-41.
- AGAMBEN, Giorgio. O Autor como Gesto. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.
- ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Troca, Soma de Esforços, Atitude Crítica e Proposição*: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- ALLEN, Gwen. The Magazine as a Medium: Aspen, 1965-1971. In: _____. *Artists' Magazines: an alternative space for art*. Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 43-68.
- ANDRADE, Inácio Dias. *Pinheirinho*: para além da desocupação. 2012. Disponível em <<http://antropologiausp.blogspot.com.br/2012/02/pinheirinho-para-alem-da-desocupacao.html>>. Acesso em 24 abr. 2016.
- ATTIAS, Laurie. Pierre et Gilles. *Frieze*, London, n. 33, Mar.- Apr. 1997. Disponível em <http://www.frieze.com/issue/review/pierre_et_gilles/>. Acesso em 04 mar. 2016.
- AZIMI, Roxana. Pierre et Gilles: l'artiste doit élever le choses par le rêve. *Quotidien de l'art*, Paris, 9 avr. 2014. Disponível em <http://www.danieltemplon.com/pdf/news/pdf_news_169.pdf>. Acesso em 6 mar. 2016.
- BAQUÉ, Dominique. *Photographie Plasticienne, l'Extrême Contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2004.
- _____. *Pour un Nouvel Art Politique*: de l'art contemporain au documentaire. Paris: Flammarion, 2004
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECHER, Hilla. *Of Course We Were Freaks*. Tradução de Joerg Colberg de entrevista publicada em 2008 na *Süddeutsche Zeitung Magazin*. Disponível em <http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/>. Acesso em 15 ago. 2012.
- BELÉM, Alexandre. João Castilho. *Olhavê*, 25 ago. 2008. Disponível em <<http://olhave.com.br/2008/08/entrevistando-8/>>. Acesso em 01 ago. 2016.
- BENASSI, Carla Beatriz. Coletivos de Arte na Atualidade Brasileira: panorama, apresentação e dois estudos de caso. *Anais do 18º Encontro da Anpap*. Salvador: ANPAP, 2009, p. 1525-1540.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 91-107.
- BENNET, Andrew. *The Author*. Oxon: Routledge, 2005.
- BERGAMIN JR., Giba; ARAÚJO, Jorge. Invasores Montam 'Tropa' para Impedir Reintegração de Terreno. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 2012. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/19978-invasores-montam-tropa-para-impedir-reintegracao-de-terreno.shtml>>. Acesso em 02/05/2016.
- BERREBI, Sophie. *The Shape of Evidence*: contemporary art and the document. Amsterdam: Valiz, 2014.

BILENKY, Thais. Jequitinhonha: paisagens submersas. *Terra Magazine*, São Paulo, 19 jul. 2008. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3017587-EI6581,00-Jequitinhonha+Paisagens+submersas.html>>. Acesso em 1 ago. 2016.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/New York: Verso Books, 2012.

_____. (Ed.). *Participation: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2006.

BJP EDITOR. The Reason of Oranges. *British Journal of Photography*. London, Sept. 23 2014. Disponível em <<http://www.bjp-online.com/2014/09/the-reason-of-oranges/>>. Acesso em 12 jul. 2015.

BLANK Paper. Amor por la Fotografía. *Madriz*. Madrid, 25 ene. 2016. Disponível em <<http://www.madriz.com/blank-paper-amor-por-la-fotografia>>. Acesso em 18 mai. 2016.

BOLLEN, Christopher. Guerrilla Girls. *Interview Magazine*, New York, 23 Mar. 2012. Disponível em <<http://www.interviewmagazine.com/art/guerrilla-girls>>. Acesso em 12 set. 2012.

BOND, Anthony. What if You Printed Out Every Picture Posted on Flickr in Just One Day?. *Daily Mail*, London, 15 Nov. 2011. Disponível em <<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2061763/Artist-Erik-Kessels-places-1m-Flickr-images-single-room-Foam-gallery-Amsterdam.html>>. Acesso em 10 abr. 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. Installation, Video, Actions: the ascent of the precarious in the postmodern era. In: TERRAROLI, Valerio et al. (Ed.). *Art of the Twentieth Century: neo avant-gardes, postmodern and global art 1969-99*. Milano: Skira, 2015, p. 29-43.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Fotodinamismo Futurista. In: BRIANI, Giulio. I Futuristi e la Fotodinâmica. *Atti*, Rovereto, vol. CCXLV, 1995, p. 253-287.

BRENSON, Michael. A Living Artists Show at the Modern Museum. *The New York Times*, Nova York, 21 Apr. 1984. Disponível em <<http://www.nytimes.com/1984/04/21/arts/a-living-artists-show-at-the-modern-museum.html?pagewanted=all>>. Acesso em 11 set. 2012.

BRESSON, Henri-Cartier. El Instante Decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BUCCI, Eugênio; CIA DE FOTO. Passe Livre. *Zum*, São Paulo, n. 5, out. 2013.

BURKE, Seán. *The Death and Return of the Author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

CAMPANY, David. Seguridad en la Parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". In: GREEN, David. (Ed). *Qué Ha Sido de la Fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 135-146.

CAMPOS, Cleiton. A Vida na (Des)Ocupação: o fim da ocupação do edifício Prestes Maia, em SP. *Rolling Stone*, São Paulo, n. 9, jun. 2007. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/9/a-vida-na-desocupacao#imagem0>>. Acesso em 12 fev. 2016.

CAREY, Sarah. Futurism's Photography: from Fotodinamismo to fotomontaggio. *Carte Italiane*, Los Angeles, series 2, vol. 6, 2010, p. 221-237. Disponível em <http://escholarship.org/uc/italian_ucla_carteitaliane?volume=2;issue=6>. Acesso em 1 fev. 2016.

CARRERAS, Claudi. *Laberinto de Miradas*: Barcelona: RM, 2010.

- CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A Concepção de Autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum*, Londrina, n. 11, v.2, 2008, p. 67-81.
- CHEVRIER, Jean-François. *La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CIA DE FOTO. *Caixa de Sapato*. São Paulo: Cia de Foto; Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2015.
- _____. *Cia de Foto*. Madrid: La Fabrica, 2011.
- _____. Hector Babenco: Longa Exposição. *Blog da Cia de Foto*, São Paulo, 4 out. 2009. Disponível em <<http://ciadefoto.com.br/blog/2009/08/hector-babenco-longa-exposicao>>. Consulta em 5 dez. 2012.
- _____. Caixa de Sapato. *Blog da Cia de Foto*, São Paulo, 21 nov. 2008. Disponível em <<http://ciadefoto.com.br/blog/2008/09/caixa-de-sapato/>>. Acesso em 8 mai. 2013.
- COIGNET, Rémi. Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin. *Le Monde*, Paris, oct. 2013. Disponível em <<http://www.broombergchanarin.com/text/le-monde-interview/>>. Acesso em 17 fev. 2016.
- COLEMAN, A. D. El Método Dirigido: notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 129-145.
- _____. *The Digital Evolution*. Tucson: Nazraeli Press, 1998.
- COLETIVO Ágata. *Ficção Geográfica* (texto de apresentação da exposição). São Paulo: Zipper Galeria, 2014. Disponível em <<http://www.zippergaleria.com.br/pt/#exposicao/ficcao-geografica/>>. Acesso em 11 mai. 2016.
- COLETIVO Trëma e Bárbara Wagner vencem bolsa de fotografia do IMS. *G1*, São Paulo, 03 ago. 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/08/coletivo-trema-e-barbara-wagner-vencem-bolsa-de-fotografia-do-ims.html>>. Acesso em 02/02/2016.
- COLLECTIFS, PHOTOGRAPHIE ET COMPAGNIE. Chaumont, n. 5, v.1, 2008.
- COLORADO, Oscar. *Fotografía 3.0 y después de la postfotografía ¿Qué?*. Ciudad de México: OscarEnFotos, 2014 (e-book).
- COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- CRAMEROTTI, Alfredo. *Aesthetic journalism: how to inform without informing*. Bristol: Intellect, 2009.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. Pictures. In: EVANS, David (Ed.). *Appropriation: documents of contemporary art*. London: Whitechapel Gallery, 2009.
- CROS, Caroline. *Marcel Duchamp*. London: Reaktion Books, 2006.
- DAMISH, Hubert. A Partir da Fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 7-13.
- DANTO, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- DUBOIS, Philippe. *Fotografía y Cine*. Oxaca: Serieve, 2013.
- DUGANNE, Erina. Uneasy Witnesses: Broomberg, Chanarin, and Photojournalism's expanded field. In: HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa (Ed.). *Getting the Picture: the visual culture of the news*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2015, p. 272-279.
- DURAN, Sabrina. Mulheres Centrais, o Livro. *Centro Avante* (blog da revista Época). Rio de Janeiro, 18 jan. 2013 (online). Disponível em <<http://colunas.revistaepocasp.globo.com/centroavante/2013/01/18/mulheres-centrais-o-livro/>>. Acesso em out. 2015.
- DURAND, Régis. *La Experiência Fotográfica*. Santa Lucía del Camino: Ediciones Ve S.A. de C.V, 2012.
- ELKIN, Lola. Blank Paper: nuevos revelados (entrevista com Fosi Vegue). *Notodo.com*, Madrid, 21 mar. 2016. Disponível em <http://www.notodo.com/fotografia/prueba/8513_blank_paper_nuevos_revelados.html>. Acesso em 18 mai. 2016.
- ENTLER, Ronaldo. Sobre Fantasmas e Nomenclaturas [parte 1]: “Ensaio Autoral”. *Iconica*, 18 ago. 2013. Disponível em <<http://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-1-ensaio-autoral/>>. Acesso em 30 jul. 2016.
- _____. *Fotografia como Exercício de Possibilidades*, 2011a. Disponível em <<http://www.galeriavermelho.com.br/artista/3767/cia-de-foto/textos>>. Acesso em 21 fev. 2016.
- _____. La Fotografía como Ejercicio de Posibilidades. In: CIA DE FOTO. *Cia de Foto*. Madrid: La Fabrica, 2011b, p. 2-6.
- _____. Os Coletivos e o Redimensionamento da Autoria Fotográfica. *Studium*, Campinas, n° 32, 2011c. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/3.html>>. Consulta em 10 jul. 2013.
- FABRIS, Annateresa. *O Desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. A Captação do Movimento: do instantâneo ao Fotodinamismo”. *ARS*, São Paulo, 2004, vol.2, n.4, p. 51-77.
- _____. Da Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia. *ARS*, São Paulo, vol.1, n.1, 2003, p. 59-64.
- FARDY, Jonathan. *Double Vision: reviewing Man Ray and Duchamp's 1920 photo-text*. Dissertação de mestrado em Artes. Bowling Green (Ohio, Estados Unidos): Graduate College of Bowling Green State University, 2008. Disponível em <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1196371696&disposition=inline>. Acesso em 2 fev. 2016.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: SESC Nacional, 2013.
- FEHLAUER, Paulo. Entrevista com Paulo Fehlauer do Garapa. *Blog do Encontro de Coletivos Fotográficos Ibero-Americanos*, Santos, 14 jul. 2014. Disponível em <<http://ecosantos.art.br/blog/entrevista-com-paulo-fehlauer-do-garapa/>>. Acesso em 13 nov. 2014.
- FIGUEIROA, Pio. Pio Figueiroa Fala à ZUM sobre o Coletivo Cia de Foto e o Ensaio Passe Livre. *Revista ZUM* (site), São Paulo, 15 abr. 2014. Disponível em <<http://revistazum.com.br/revista-zum-5/pio-figueiroa-fala-a-zum-sobre-o-coletivo-cia-de-foto-e-o-ensaio-passe-livre/>>. Acesso em 13 mar. 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. Por um Manifesto Pós-Fotográfico. *Studium*, Campinas, n.36, jul. 2014. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/Studium_36.pdf>. Acesso em 20 mar. 2016.

_____. *A Câmara de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

FORD, Kyrtylene de Aguiar Silveira. *A Antifotografia na Cia de Foto: destruição, remixagem e redefinição da autoria como processos de criação*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Universidade Federal da Paraíba, 2015.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor?. In: _____. *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. p. 264-298.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOSTER, Hal et al. *Art since 1900*. London: Thames & Hudson, 2011.

FOSTER, Hal. Chat Rooms. In: BISHOP, Claire (Org.). *Participation: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2006, p. 190-195.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRIELING, Rudolf. *The Art of Participation: 1950 to now*. London: Thames & Hudson, 2008.

FRIZOT, Michel. "Fotografia": um destino cultural. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

_____. (Ed.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.

GARAPA. *Postais para Charles Lynch (notas de um percurso sobre a barbárie)*. São Paulo: Garapa, 2015a. Disponível em <http://garapa.org/wp-content/uploads/2015/09/ensaio_lynch.pdf>. Acesso em 15 mai. 2016.

_____. OLD Entrevista: Garapa. *Old*, São Paulo, n. 50, 2015b, p. 75-83.

_____. *A Margem* (catálogo da exposição). São Paulo: Garapa, 2013a.

_____. *Calma* (texto de apresentação do trabalho), 2013b. Disponível em <<http://garapa.org/portfolio/calma/>>. Acesso em 10 mai. 2016.

_____. *Morar* (jornal). São Paulo: Garapa, 2011.

GERVAIS, Thierry; MOREL, Gaëlle. Las Formas de la Información. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El Arte de la Fotografía de los Orígenes a la Actualidad*. Barcelona: Lundberg, 2009, p. 303-356.

GINJO, Milena de Mayo. Pinheirinho: um estudo de caso para pensar as interfaces do direito à moradia adequada. *Anais do XXII Congresso Nacional do CONPEDI: direito social e políticas públicas*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014. Disponível em <<http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=08d24d640ddb54ad>>. Acesso em 29 abr. 2016.

GISI, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

- GREEN, Alison. Citizen Artists: Group Material. *Afterall*, London, n. 26, Spring 2011, p. 16-25. Disponível em <<http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material>> Acesso em 1 nov. 2014.
- GRIFFIN, Jonathan. Arroz con Mango (Waht a Mess). *Mousse Magazine*, Milano, n. 23, Mar. 2010. Disponível em <<http://moussomagazine.it/articolo.mm?id=537>>. Consulta em 11 nov. 2014.
- GROUP MATERIAL. *Caution! Alternative Space!* (trechos de folheto), 1982. Disponível em <<http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-related-groups.php>>. Acesso em 27 out. 2012.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Milano: Postmedia, 2012.
- HANA, Lia. A Obra é a Marca. *Revista Trip* (site), São Paulo, 15 mai. 2012. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/a-obra-e-a-marca>>. Acesso em 11 fev. 2016.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in Theory 1900 – 1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.
- HARRISSON, Charles. *Essays on Art and Language*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HERON, Liz. Colectivo Hackney Flashers: quién se ocupa de la cámara? In: MARZO, Jorge Luis (Ed.). *Fotografía y Activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- HERS, François; LATARJET, Bernard. La Mission Photographique de la DATAR. In: VALTORTA, Roberta (Ed.). *Fotografia e Committenza Pubblica: esperienze storiche e contemporanee*. Milano: Lupetti, 2009, p. 55-67.
- HORN, Evelyse Lins. *Fotografia Expandida: o documentário imaginário de uma paisagem submersa entre a arte contemporânea e o documental*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2012.
- IRATI, Antonio. Autoria e Cultura na Pós-Modernidade. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 27, n. 2, maio-ago. 1998, p. 189-192.
- IRVINE, Karen. *Under the Clouds of War*. Chicago: Museum of Contemporary Photography, 2007. Disponível em <<http://www.mocp.org/exhibitions/2000/6/an-my-le-small-wars.php>>. Acesso em 11 abr. 2016.
- JACOB, Mat. The 25th Anniversary of Tendance Floue. *L'Oeil de la Photographie*. Paris, Oct. 11, 2015. Disponível em <<http://www.loeildephotographie.com/2015/10/01/article/159872211/the-25th-anniversary-of-tendance-floue/>> Acesso em 17 mar. 2016.
- JAKITAS, Renato. PM Termina Remoção de Pessoas de Área em São José dos Campos. *G1*, Rio de Janeiro, 22 jan. 2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/01/pm-termina-remocao-de-familias-de-area-invadida-em-sao-jose-dos-campos.html>>. Acesso em 1 mai 2016.
- JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.
- JOLLY, David. Lament for a Dying Field: photojournalism. *New York Times*, New York, Aug. 9, 2009. Disponível em <http://www.nytimes.com/2009/08/10/business/media/10photo.html?_r=0>. Acesso em 19 mai. 2016.
- JONES, Gareth. Gilbert & George. *Frieze*, London, n. 10, May 1993. Disponível em <http://www.frieze.com/issue/review/gilbert_george/>. Acesso em 23 fev. 2016.
- JONQUET, François. *Gilbert & George: intimate conversations with François Jonquet*. London: Phaidon, 2004.

KESTER, Grant. *The One and the Many*. London and Durham: Duke University Press, 2011.

_____. Toward a New Social Documentary. *Afterimage*, Rochester, vol. 14, n. 8, Mar. 1987, p.

KLANTEN, Robert et al (Ed.). *Art & Agenda: political art and activism*. Berlin: Gestalten, 2011.

LAGE, Mariana. Narrativas de uma 'Paisagem Submersa'. *Sagarana*, Belo Horizonte, s.d. Disponível em <<http://www.revistasagarana.com.br/revista31/fotografia.htm>>. Acesso em 5 jul. 2016.

LANGE, Dorothea. Documentary Photography (1940). In: EBNER, Florian et al. (Org.). *Manifeste! Eine andere Geschichte der Fotografie*. Göttingen: Steidl, 2014, p. 218.

LANGE, Susanne. *Bernd and Hilla Becher: life and work*. 2006. Cambridge: The MIT Press, 2006.

LARSEN, Lars Bang. People's Choice. *Frieze*, London, vol. 132, June–Aug. 2010. Disponível em <http://www.frieze.com/issue/article/peoples_choice/>. Acesso em 11 nov. 2014.

LÊ, An-My. *29 Palms*, s.d. Disponível em <<http://www.prixpictet.com/portfolios/power-shortlist/an-my-le/statement/>>. Acesso em 11 abr. 2016.

LIND, Maria; BILLING, Johanna; NILSON, Lars. *Taking the Matter Into Common Hands*. London: Black Dog, 2007.

LIND, Maria. Why Mediate Art?. *Mousse Magazine*, Milan, Apr.23, 2011, p. 99-109.

_____. *The Greenroom: reconsidering the documentary and contemporary art*. New York: Bard College and Hessel Museum of Art, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. *O Elo Perdido da Fotografia*, s.d. Disponível em <<http://www.ciadefoto.com/TEXTS>>. Acesso em 3 mar. 2013.

LOHOFF, Markus. Beyond Mass Media: representations of war between art and journalism. In: RELLSTAB, Daniel; SCHLOTE, Christiane. *Representations of War, Migration and Refugehood: interdisciplinary practices*. New York: Routledge, 2015, p. 64-91.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. *Discursos Fotográficos*. Londrina, v.4, n.4, 2008, p.35-58.

LUGON, Oliver. La Estética del Documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El Arte de la Fotografía de los Orígenes a la Actualidad*. Barcelona: Lundberg, 2009, p. 358-421.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*. São Paulo: SENAC, 2012.

MAIA, Ravena Sena. *A Paisagem na Fotografia Documental Contemporânea: tendências estéticas na obra 'Paisagem Submersa'*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de Verso. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 20, 2008.

MANDEL, Mike; SULTAN, Larry. *Evidence*. New York: Distributed Art Publishers, 2003.

MANIFESTA JOURNAL, Wien, n.8, 2009/2010.

- MARIANELLO, Gianfranco. *Bernd & Hilla Becher at Museo Morandi*. Bologna: MAMBo, 2009.
- MARRA, Claudio. *Fotografia e Pittura nel Novecento (e Oltre)*. Milano: Bruno Mondadori, 2012.
- _____. *L'Immagine Infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- _____. *Forse in una Fotografia: teorie e poetiche fino al digitale*. Bologna: CLUEB, 2002.
- MARTIN, Jean-Hubert. *Man Ray: photographs*. New York: Thames and Hudson, 1983.
- MARZO, Jorge Luis (Ed.). *Fotografía y Activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- McCAIRLEY, David. *Photojournalists: an endangered species in Europe?* Brussels: European Federation of Journalists, 2009. Disponível em <<https://newmediagr.files.wordpress.com/2009/11/photojournalists.pdf>>. Acesso em 20 mai. 2016.
- MEIRELES, Cildo et al. A Parte do Fogo. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação de mestrado em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- MIRLESSE, Sabine. Adam Broomberg and Oliver Chanarin. *BOMB*, New York, n. 130, winter 2014-2015. Disponível em <<http://bombmagazine.org/article/2000048/adam-broomberg-and-oliver-chanarin>>. Acesso em 15 fev. 2016.
- MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The lives and loves of images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- _____. *The Reconfigured Eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- MOGUTIN, Slava. The Business Satire of Gilbert & George. *Whitewall Magazine*, New York, winter 2003. Disponível em <<http://www.whitewallmag.com/all/art/full-version-the-business-satire-of-gilbert-and-george>>. Acesso em 27 fev. 2016.
- MOORE, Kevin. 1937-2000: El MoMA - Institución de la Fotografía Moderna. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El Arte de la Fotografía de los Orígenes a la Actualidad*. Barcelona: Lundberg, 2009, p. 508-527.
- MOREL, Gaëlle (Ed.). *Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux*. Paris: Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert, 2008.
- MURACCIOLE, Marie (Ed.). *Le Statut d'Auteur dans l'Image Documentaire: signature du neutre*. Paris: Jeu de Paume, 2006.
- NICHELI, Aracéli. *O que está dentro fica / o que está fora se expande: 3NÓS3 – coletivo de arte no Brasil*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2010.
- NOLLERT, Angelika. Art is Life, Life is Art. In: _____; BLOCK, Rene. *Creative Collectivity*. Berlin: Christoph Kellerrevolver Verlag, 2006, p. 24-29.
- PAIM, Claudia Teixeira. *Coletivos e Iniciativas Coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

PECES, Juan. Blank Paper School. *British Journal of Photography*, London, July 2015. Disponível em <<http://www.blankpaper.es/es/blog/el-british-journal-photography-recomienda-estudiar-en-blank-paper-escuela>>. Acesso em 30 jul. 2015.

PERRETTA, Gabriele; RISPOLI, Sergio. *Art.comm.* Roma: Cooper & Castelvechchi, 2002.

PETERSEN, Hannah Ellis. Still Courting Controversy: Gilbert and George show Banners defies the norm. *The Guardian*, London, 29 out. 2015. Disponível em <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/29/still-courting-controversy-gilbert-and-george-show-banner-defies-the-norm>>. Acesso em 7 mar. 2016.

PIERRE ET GILLES. Les Herós de Pierre & Gilles – interview. *Photo*, Paris, mai-juin 2014. Disponível em <http://www.danieltemplon.com/pdf/news/pdf_news_172.pdf>. Acesso em 6 mar. 2016.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

PRESTON, John. Gilbert and George: 'Everyone Said We Wouldn't Last'. *The Telegraph*, London, 07 July 2014. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/10943336/Gilbert-and-George-Everyone-said-we-wouldnt-last.html>>. Acesso em 28 fev. 2016.

QUEIROGA, Eduardo. *Coletivo Fotográfico Contemporâneo e a Prática Colaborativa na Pós-Fotografia*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

_____. Agências e Coletivos: duas coisas diferentes. *Ícone*. Recife, v. 14, n. 2, dez. 2012.

_____. *Coletivos Fotográficos Contemporâneos*. Curitiba: Appris, 2015.

RAMIRO, Mario. Between Form and Force: connecting architetonc, telematic and thermal spaces. *Leonardo*, Oakland, vol. 31, n. 4, 1998, p. 247-260.

RAMSDEN, Anne. Photographing Industrial Architecture: an interview with Bernd and Hilla Becher. *Parachute*, Montreal, n. 22, spring 1981, p. 14-19.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. New York: Verso, 2009.

REDAÇÃO Carta Capital. Exposição Refaz Viagens Inspiradas no Antigo Rio Tietê. *Carta Capital*, São Paulo, 09 jun. 2013. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/exposicao-refaz-viagens-inspiradas-em-relatos-do-antigo-rio-tiete-9555.html>>. Acesso em 04 mai. 2016.

REDAÇÃO Carta Capital. Clima de Guerra na Ocupação Pinheirinho. *Carta capital*, São Paulo, 22 jan. 2012. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/pm-emoradores-se-enfrentam-durante-reintegracao>>. Acesso em 01 mai. 2016.

REDONDO, Filipe; MORALES, Gabo; SOARES, Leonardo. OLD Entrevista: Trêma. *Old*, São Paulo, nº 47, 2015, p. 56-63.

RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RIBEIRO, Niura Legramante. Cia de Foto: transfigurações de imagens. In: *Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP*. Santa Maria: ANPAP, 2015, p. 459-473.

_____. *Entre a Lente e o Pincel: interfaces de linguagem*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

RITCHIN, Fred. *Bending the Frame: photojournalism, documentary and the citizen*. New York: Aperture, 2013.

_____. *Después de la Fotografía*. México: Editorial Oceano, 2010.

ROSA, Beatriz. Sitiado, Pinheirinho Prepara Resistência à Operação da PM. *O Vale*, São José dos Campos, 12 jan. 2012. Disponível em <<http://www.ovale.com.br/nossa-regi-o/sitiado-pinheirinho-prepara-resistencia-a-operac-o-da-pm-1.205620>>. Acesso em 1 mai. 2016.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o Coletivismo Artístico no Brasil. *Revista Trópico*. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>>. Acesso em 20 fev. 2014.

ROSLER, Martha. In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography). In: WELLS, Liz (Ed.). *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003, p. 261-274.

RÖSSL, Stefania; SORDI, Massimo. *Si Fest 23: laboratorio Italia*. Verucchio: Pazzini Editore, 2014.

ROUILLÉ, André. La Photo Numérique Mobile: une esthétique autre. *Paris Art*, Paris, n. 445, 22 mai 2014. Disponível em <<http://www.paris-art.com/art-culture-France/la-photo-numerique-mobile-une-esthetique-autre/rouille-andre/437.html>>. Acesso em 12 mar. 2016.

_____. Le Crépuscule du Photojournalisme. *Paris Art*, Paris, n. 371, 19 nov. 2011. Disponível em <<http://www.paris-art.com/art-culture-France/le-crepuscule-du-photojournalisme/rouille-andre/371.html#haut>>. Acesso em 14 mar. 2016.

_____. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

_____. Fotografia e Arte Contemporânea. In: *Fotografia e Novas Mídias*. Rio de Janeiro: FotoRio, 2008, p. 9-29.

RUSCHA, Ed. Concerning *Various Small Fires*: Edward Ruscha discusses his perplexing publications. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter Howard (Org.). *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 356-358.

SACHETTA, Paula. Resistência: entrevista com Gabo Morales e Filipe Redondo. *Estadão*, São Paulo, 25 abr. 2015. Disponível em <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,resistencia,1675731>>. Acesso em 02 mai. 2016.

SANTOS, Fábio. Cercado de Mistérios, Terreno do Joelma é Considerado Amaldiçoado. *Notícias Terra*, São Paulo, 31 jan. 2014. Disponível em <<https://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/cercado-de-misterios-terreno-do-joelma-e-considerado-amaldiçoado,231bdab23b3e3410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>>. Acesso em 7 nov. 2015.

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Distensões da Imagem: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

SCHOLL, Gabriele; LANGE, Susanne. Bernd Becher. *The Guardian*, London, 20 July 2007. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/news/2007/jul/20/guardianobituarie.germany>>. Consulta em 12 jul. 2012.

SCOTIN, Marco. Arts and Politics: defining a common space. In: TERRAROLI, Valerio et al. (Ed.). *Art of the Twentieth Century: neo avant-gardes, postmodern and global art 1969-99*. Milano: Skira, 2015, p. 301-311.

SCOVINO, Felipe; REZENDE, Renato. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SENNET, Richard. *Together: the rituals, pleasures and politics of cooperation*. London: Penguin Books, 2013.

SETEFOTOGRAFIA. Diálogo 17: Garapa e o Coletivo Morar. *7Fotografia*, Recife, 6 jun. 2011. Disponível em <<https://setefotografia.wordpress.com/2011/06/06/dialogo-015-garapa-e-o-coletivo-morar/>>. Acesso em 11 abr. 2016.

SNYDER, Benjamin. These Are the 10 Worst Jobs of 2015. *Fortune*, New York, 15 Apr. 2015. Disponível em <<http://fortune.com/2015/04/15/worst-jobs/>>. Acesso em 20 mai. 2016.

SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.

_____. *On Photography*. New York: Picador, 2001.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: perda e permanência*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2013.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. In: EBNER, Florian et al. (Org.). *Manifeste! Eine andere Geschichte der Fotografie*. Göttingen: Steidl, 2014, p.362-369.

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Ed.). *Collectivism after Modernism: the art of social imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

STRAUSS, David. *Política della Fotografia*. Milano: Postmediabooks, 2007.

SZARKOWSKI, John. *New Documents* (texto de parede). New York: MoMA, 1967. Disponível em <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010>. Acesso em 21 mar. 2016.

TAVARES, Tulio. Zona de Poesia Árida – Museu de Arte do Rio. *Notícias da Fundação Roberto Marinho*, Rio de Janeiro, 6 fev. 2015. Disponível em <<http://www.frm.org.br/noticias/zona-de-poesia-arida/>>. Acesso em 12 mai. 2013.

TENDANCE FLOUE. Portfolio: the Soul of Tendance Floue. *L'Oeil de la Photographie*, Paris, Apr. 10, 2011. Disponível em <<http://www.loeildelaphotographie.com/2011/04/10/article/11903/the-soul-of-tendance-floue/>>. Acesso em 17 mar. 2016.

THOMPSON, Nato (Ed.). *Living as Form: socially engaged art from 1991-2011*. Cambridge: MIT Press, 2012.

TOSETTO, Guilherme. Fotógrafos Fazem Inventário de Objetos Encontrados no Rio Tietê. *G1*, Rio de Janeiro, 14 mar. 2014. Disponível em <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/03/fotografos-fazem-inventario-de-objetos-encontrados-no-rio-tiete.html>>. Acesso em 13 mar. 2016.

TRÊMA. Três Perguntas para o Coletivo de Fotografia Trêma. *Revista ZUM* (site), São Paulo, 20 mai. 2015. Disponível em <<http://revistazum.com.br/radar/tres-perguntas-ao-trema/>>. Acesso em dez. 2015.

VALTORTA, Roberta. *Volti della Fotografia: scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*. Milano: Skira, 2005.

_____. (Ed.) *È Contemporanea la Fotografia?*. Milano: Lupetti, 2004.

VARNEDOE, Kirk; KARMEEL, Pepe. *Jackson Pollock*. London: Tate Gallery, 1999.

WALL, Jeff. Señales de Indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge (Org.). *Indiferencia y Singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

WILSON, Andrew. Gilbert and George. *Journal of Contemporary Art*, winter 1993. Disponível em <<http://www.jca-online.com/gilbertandgeorge.html>>. Acesso em 10 set. 2015.

WOODWARD, Richard. On Artificial Rarity and Fakery. *The New York Times*, New York, 23 Apr. 2000. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2000/04/23/arts/art-architecture-on-artificial-rarity-and-fakery.html?pagewanted=all&src=pm>>. Acesso em 20 mar. 2013.

WRIGHT, Karen. Adam Broomberg & Oliver Chanarin Artists: 'I've never been able to put anything together. Ollie is the one with the screwdriver'. *Independent*, London, 7 Aug. 2014. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/adam-broomberg-oliver-chanarin-artists-ive-never-been-able-to-put-anything-together-ollie-is-the-one-9654387.html>>. Acesso em 14 jun. 2015.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Inst. Moreira Salles, 1983.

ZAPPERI, Giovanna. *L'Artista è una Donna: la modernità di Marcel Duchamp*. Verona: Ombre Corte, 2014.

_____. Marcel Duchamp's *Tonsure*: towards an alternative masculinity. *Oxford Art Journal*, Oxford, vol. 30, n. 2, Feb. 2007, p. 289-303.

SITES

www.blankpaper.es

www.broombergchanarin.com

www.ciadefoto.com

www.ecosantos.art.br

www.flickr.com/photos/ciadefoto

www.fronteiras.org/lagoadaconfusaowanderlandia

www.galeriavermelho.com.br

www.garapa.org

www.garapa.org/dissonante

www.garapa.org/mulherescentrais

www.gilbertandgeorge.co.uk

www.iconica.com.br/site

www.morar.tumblr.com

www.piofigueiroa.com

www.tendancefloue.net

www.trema.co

LISTA E REFERÊNCIA DAS IMAGENS

Capa: Garapa, detalhe de *Postais para Charles Lynch*, 2015.

1. George Maciunas, *Fluxus Name Labels*, c. 1966 _____ p. 40
Fonte: www.fondazionebonotto.org.
2. Art & Language, *Index 02 (III)*, 1972 _____ p. 40
Fonte: www.lissongallery.com/exhibitions/art-language--7.
3. Hackney Flashers, *Woman at Work*, 1975 _____ p. 40
Fonte: www.hackneyflashers.com/women-and-work-1975
4. Hudinilson Jr. na ação *Ensacamento*, 1979 _____ p. 49
Fonte: NICHELI, Aracéli. *O que está dentro fica / o que está fora se expande: 3NÓS3* – coletivo de arte no Brasil. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2010, p. 105.
5. Telmo Lanes e Clovis Dariano, *Nervo Óptico n. 12*, 1978 _____ p. 49
Fonte: www.icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110924/language/en-US/Default.aspx
6. Louis Daguerre, *O Ateliê do Artista*, 1837 _____ p. 65
Fonte: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Daguerreotype_Daguerre_Atelier_1837.jpg
7. Gustave Le Gray, *Efeito Solar nas Nuvens – Oceano*, 1856 _____ p. 65
Fonte: www.vam.ac.uk/content/articles/s/gustave-le-grey-exhibition.
8. Oscar Gustav Rejlander, *Os Dois Caminhos da Vida*, 1857 _____ p. 65
Fonte: www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=294822.
9. George Davison, *The Onion Field*, 1890 _____ p. 68
Fonte: www.blog.nationalmediamuseum.org.uk/a-z-of-photography-george-davison-pictorialism-vs-straight-photography.
10. Theodor e Oskar Hofmeister, *Elbstrand im Schnee*, 1897 _____ p. 68
Fonte: www.artnet.com/artists/theodore-oskar-hofmeister/elbstrand-im-schnee-JQJbAeE-jr4T3Cld-H-7Q2.
11. Clarence H. White e Alfred Stieglitz, *Torso*, 1907 _____ p. 68
Fonte: www.moma.org/collection/works/53365?locale=en.
12. Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907 _____ p. 72
Fonte: www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.419.
13. Paul Strand, *The White Fence*, 1916 _____ p. 72
Fonte: www.vam.ac.uk/users/node/6656.
14. Albert Renger-Patzsch, *Glaser*, 1927-1928 _____ p. 72
Fonte: www.getty.edu/art/collection/objects/33636/albert-renger-patzsch-glaser-german-about-1927-1928/
15. Otto Steinert, *Call*, 1950 _____ p. 75
Fonte: www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.1056.
16. *Picture Post*, Londres, 3 dez. 1938 _____ p. 75
Fonte: www.fulltable.com/vts/m/mag/pp/photo/capa/SH400.jpg

17. Ed Ruscha, *Pool #6*, 1968 _____ p. 78
Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-pool-6-al00279
18. Giovanni Anselmo, *Lato Destro*, 1970 _____ p. 78
Fonte: www.kultur-online.net/node/22738.
19. Sherrie Levine, *After Walker Evans 4*, 1981 _____ p. 81
Fonte: www.metmuseum.org/art/collection/search/267214.
20. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #27*, 1979 _____ p. 81
Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-film-still-27-p11517.
21. Les Krims, *Les Krims Performing Aerosol Fiction*, 1969 _____ p. 87
Fonte: www.leskrims.com/leskrims2.html.
22. Edward Weston, *Pepper No. 30*, 1930 _____ p. 87
Fonte: www.sfmoma.org/artwork/39.208.
23. Anton Giulio Bragaglia, *Salutando*, 1911 _____ p. 92
Fonte: www.exhibitions.guggenheim.org/futurism/photography.
24. Anton Giulio Bragaglia, *Lo Schiaffo*, 1910 _____ p. 92
Fonte: www.italianways.com/il-fotodinamismo-di-bragaglia-tra-passato-e-futurismo.
25. Marcel Duchamp, *Tonsure* (fotografia de Man Ray), c. 1921 _____ p. 96
Fonte: www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-03.html.
26. Man Ray e Marcel Duchamp, *Criação de Poeira*, 1922 _____ p. 96
Fonte: FARDY, Jonathan. *Double Vision: reviewing Man Ray and Duchamp's 1920 photo-text*. Dissertação de mestrado em Artes. Bowling Green (Ohio, Estados Unidos): Graduate College of Bowling Green State University, 2008, p. 35.
27. Bernd e Hilla Becher, *Pitheads*, 1974 _____ p. 100
Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-pitheads-t01922.
28. Bernd e Hilla Becher, *Water Towers*, 1972-2009 _____ p. 100
Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-water-towers-p81238.
29. Gilbert & George, *George the Cunt and Gilbert the Shit*, 1969 _____ p. 104
Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/gilbert-george-george-the-cunt-and-gilbert-the-shit-ar00170
30. Gilbert & George, *Kills Straight* (série *London*), 2011 _____ p. 104
Fonte: www.whitecube.com/exhibitions/gilbert_george_london_pictures_2012.
31. Pierre et Gilles, *Le Footballer Blessé* (Frédéric Lenfant), 1998 _____ p. 107
Fonte: www.danieltemplon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=290.
32. Pierre et Gilles, *Stromae Forever* (Paul Stromae), 2014 _____ p. 107
Fonte: www.danieltemplon.com/new/artist.php?la=fr&artist_id=290.
33. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Day Nobody Died June 10, 2008*, 2008 ____ p. 112
Fonte: www.broombergchanarin.com/the-day-nobody-died.
34. Runo Lagomarsino, *Crucero del Norte*, 2013 _____ p. 112
Fonte: www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalle.
35. Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *Kodak Ektachrome 34 1978 frame 4*, 2012 ____ p. 113
Fonte: www.broombergchanarin.com/to-photograph-a-dark-horse.

36. Alfredo Jaar, *Real Pictures*, Caritas, 1995 _____ p. 113
Fonte: www.mocp.org/exhibitions/1990/5/real-pictures--an-installation-by-alfredo-jaar.php.
37. Tendance Floue, *Mad in China*, 2007 _____ p. 120
Fonte: www.tendancefloue.net/collectif/mad-in-china.
38. Fosi Vegue, da série *XY XX*, 2014 _____ p. 122
Fonte: www.blankpaper.es/es/colectivo/proyecto/xy-xx.
39. Antonio M. Xoubanova, da série *Casa de Campo*, 2013 _____ p. 122
Fonte: www.blankpaper.es/es/colectivo/proyecto/casa-de-campo.
40. Ricardo Cases, da série *Paloma al Aire*, 2011 _____ p. 122
Fonte: www.ricardocases.es/paloma-al-aire-photo.
41. Pedro Motta, da série *Paisagem Submersa*, 2005 _____ p. 125
Fonte: HORN, Evelyse Lins. *Fotografia Expandida: o documentário imaginário de uma paisagem submersa entre a arte contemporânea e o documental*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2012, p. 116.
42. Pedro David, da série *Paisagem Submersa*, 2005 _____ p. 125
Fonte: www.cultura.mg.gov.br/ajuda/story/1647-exposicao-paisagem-submersa-volta-ao-museu-mineiro.
43. João Castilho, da série *Paisagem Submersa*, 2005 _____ p. 125
Fonte: www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/pedro-motta-pedro-david-joao-castilho-2008/fotos.
44. Keith Cottingham, *Fictitious Portraits – Triplets*, 1992 _____ p. 138
Fonte: www.keithcottingham.com/1992-fictitious-portraits/triplets-constructed-photograph-contemporary-art.
45. Joan Fontcuberta, *Orogenesis: Dalí (Geopoliticus)*, 2003 _____ p. 138
Fonte: www.angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/orogenesis/130.
46. Erik Kessels, *Photography in Abundance*, 2011 _____ p. 141
Fonte: www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos.
47. Cia de Foto, *911*, 2006 _____ p. 146
Fonte: Portfólio da Cia de Foto para a Galeria Vermelho, 2013 (pdf).
48. Cia de Foto, *911*, vídeo, 2006 _____ p. 146
Fonte: Portfólio da Cia de Foto para a Galeria Vermelho, 2013 (pdf).
49. Cia de Foto, *911*, vista da exposição, 2011 _____ p. 146
Fonte: Portfólio da Cia de Foto para a Galeria Vermelho, 2013 (pdf).
50. Cia de Foto, *Políticos*, 2008 _____ p. 153
Fonte: Portfólio da Cia de Foto para a Galeria Vermelho, 2013 (pdf).
51. Cia de Foto, *Longa Exposição: Hector Babenco*, 2009 _____ p. 153
Fonte: www.piofigueiroa.com/LONGA-EXPOSICAO.
52. Andy Warhol, *Screen Test ST263 (Lou Reed)*, 1966 _____ p. 153
Fonte: www.whitney.org/Research/AndyWarholFilmProject.
53. Cia de Foto, Flickr do coletivo _____ p. 158
Fonte: www.flickr.com/photos/ciadefoto.
54. Cia de Foto, da série *Caixa de Sapato*, 2008-2013 _____ p. 158

Fonte: www.cargocollective.com/wwwciadefoto/CAIXA-DE-SAPATO.

55. Cia de Foto, da série *Caixa de Sapato*, 2008-2013 _____ p. 158
Fonte: www.flickr.com/photos/ciadefoto/4864147838.
56. Cia de Foto, da série *Caixa de Sapato*, 2008-2013 _____ p. 161
Fonte: www.flickr.com/photos/ciadefoto/4280275066.
57. Richard Billingham, da série *Ray Is a Laugh*, 1995 _____ p. 161
Fonte: www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/13/richard-billingham-tower-block-white-dee-rays-a-laugh-liz.
58. Cia de Foto, da série *Carnaval*, 2009 _____ p. 164
Fonte: www.piofigueiroa.com/CARNAVAL.
59. Cia de Foto, da série *Carnaval*, 2009 _____ p. 164
Fonte: www.piofigueiroa.com/CARNAVAL.
60. Cia de Foto, *Carnaval*, vista da exposição, 2010 _____ p. 164
Fonte: www.galeriavermelho.com.br/pt/exposicao/2872/cia-de-foto-entretanto.
61. Cia de Foto, da série *Guerra*, 2008 _____ p. 166
Fonte: www.piofigueiroa.com/GUERRA.
62. Cia de Foto, da série *Guerra*, 2008 _____ p. 166
Fonte: www.piofigueiroa.com/GUERRA.
63. Cia de Foto, *Uma Fotografia que Não se Fixa*, 2009 _____ p. 166
Fonte: Portfólio da Cia de Foto para a Galeria Vermelho, 2013 (pdf).
64. Cia de Foto, *País Interior*, vista da exposição, 2012 _____ p. 168
Fonte: Portfólio da Cia de Foto para a Galeria Vermelho, 2013 (pdf).
65. Cia de Foto, *País Interior*, peça de texto, 2012 _____ p. 168
Fonte: HORN, 2012, p. 206.
66. Cia de Foto, da série *País Interior*, 2012 _____ p. 169
Fonte: www.piofigueiroa.com/PAIS-INTERIOR.
67. Cia de Foto, da série *País Interior*, 2012 _____ p. 169
Fonte: www.piofigueiroa.com/PAIS-INTERIOR.
68. Frame do filme *Terra em Transe*, 1967 _____ p. 171
Fonte: HORN, 2012, p. 146.
69. Cia de Foto, da série *País Interior*, 2012 _____ p. 171
Fonte: www.piofigueiroa.com/PAIS-INTERIOR.
70. Frame do filme *Terra em Transe*, 1967 _____ p. 171
Fonte: HORN, 2012, p. 150.
71. Cia de Foto, da série *País Interior*, 2012 _____ p. 171
Fonte: www.piofigueiroa.com/PAIS-INTERIOR.
72. Cia de Foto, fotografia da série *Marcha*, 2013 _____ p. 172
Fonte: www.piofigueiroa.com/MARCHA.
73. Cia de Foto, fotografia da série *Marcha*, 2013 _____ p. 172
Fonte: www.piofigueiroa.com/MARCHA.

74. Philip-Lorca diCorcia, *Head # 24*, 2001 _____ p. 172
Fonte: www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/17427/5/philip-lorca-dicorcia.
75. Cia de Foto, fotografias da série *Passe Livre*, 2013 _____ p. 175
Fonte: www.piofigueiroa.com/PASSE-LIVRE.
76. Joel Meyerowitz, do livro *Aftermath*, 2006 _____ p. 192
Fonte: www.phaidon.com/store/photography/aftermath-9780714862125/.
77. Sophie Ristelhueber, *Fait # 25*, 1992 _____ p. 192
Fonte: www.ngcmagazine.ca/exhibitions/of-fact-and-fiction-sophie-ristelhueber-s-fait.
78. Paul Seawright, da série *Hidden*, 2003 _____ p. 192
Fonte: www.paulseawright.com/hidden/.
79. Thomas Ruff, *Retrato (Stoya)*, 1986 _____ p. 196
Fonte: www.tate.org.uk/art/artworks/ruff-portrait-1986-stoya-p78091.
80. Luc Delahaye, *Newsweek*, 26 nov. 2001 _____ p. 196
Fonte: www.phototheoria.ch/up/delahaye_luc.pdf.
81. Luc Delahaye, *Kabul Road, November 13, 2001*, 2001 _____ p. 196
Fonte: www.nationalmediamuseum.org.uk/collection/collectionselections.
82. Trêma, da série *Manifesto*, 2013 _____ p. 199
Fonte: www.trema.co/work.php?id=9.
83. Rede Record, *Pescadores recolhem comida, animais mortos e sofá no Tietê*, 2013 _ p. 202
Fonte: www.noticias.r7.com/sao-paulo/fotos/pescadores-recolhem-comida-animais-mortos-e-ate-sofa-no-rio-tiete-15072013#.
84. Trêma, da série *Oferenda*, 2013 _____ p. 202
Fonte: www.trema.co/work.php?id=3.
85. August Sander, *Membro do Parlamento, 1927, Policial, 1925* _____ p. 204
Fonte: www.moma.org/artists/5145.
86. Trêma, da série *Oferenda*, 2013 _____ p. 204
Fonte: www.trema.co/work.php?id=3.
87. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Wilson Louriano da Cruz), 2014 _____ p. 210
Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br/materia/tropa-de-elite.
88. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Cícero de Andrade Santos), 2014 _____ p. 210
Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br/materia/tropa-de-elite.
89. Walker Evans, *Trabalhadores Anônimos*, 1946 _____ p. 210
Fonte: www.newyorker.com/culture/photo-booth/walker-evanss-typology-of-the-american-worker.
90. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Gina Maria de Souza Lima), 2014 _____ p. 211
Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br/materia/tropa-de-elite.
91. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Francinaldo Pereira da Silva), 2014 _____ p. 211
Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br/materia/tropa-de-elite.
92. Trêma, *A Tropa de Elite* (detalhe – Adailton Rodrigues), 2014 _____ p. 211
Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br/materia/tropa-de-elite.
93. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 _____ p. 215

Fonte: www.fronteras.org/lagoadaconfusaowanderlandia/centro.

94. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 _____ p. 215
Fonte: www.fronteras.org/lagoadaconfusaowanderlandia/oeste.
95. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 _____ p. 215
Fonte: www.fronteras.org/lagoadaconfusaowanderlandia/norte.
96. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 _____ p. 218
Fonte: www.fronteras.org/lagoadaconfusaowanderlandia/sul.
97. Trêma, da série *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, 2015 _____ p. 218
Fonte: www.fronteras.org/lagoadaconfusaowanderlandia/leste.
98. Trêma, página inicial de *Lagoa da Confusão: Wanderlândia* _____ p. 218
Fonte: www.fronteras.org/lagoadaconfusaowanderlandia.
99. Trêma, da série *Carte de Visite*, 2015 _____ p. 221
Fonte: www.trema.co/work.php?id=6.
100. Trêma, da série *Memento*, 2016 _____ p. 225
Fonte: Arquivo do coletivo Trêma.
101. Trêma, da série *Memento*, 2016 _____ p. 225
Fonte: Arquivo do coletivo Trêma.
102. Trêma, estudo para montagem de *Memento*, 2016 _____ p. 225
Fonte: Arquivo do coletivo Trêma.
103. Mike Mandel e Larry Sultan, *Evidence*, 1977 _____ p. 234
Fonte: www.archv.sfmoma.org/explore/collection/artwork/7316.
104. David Levinthal e Garry Trudeau, *Hitler Moves East*, 1977 _____ p. 234
Fonte: www.davidlevinthal.blogspot.com.br.
105. Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974–75 _____ p. 242
Fonte: www.collection.whitney.org/object/8304.
106. Holger Trulzsch, *Psychotopographie, Carnets de Travail* (DATAR), 1984 _____ p. 242
Fonte: www.missionphoto.datar.gouv.fr/fr/photographie/9366.
107. Tom Drahos, *Les Espaces Périurbaines de la Région Parisienne* (DATAR), 1984 _____ p. 242
Fonte: www.missionphoto.datar.gouv.fr/fr/photographie/8134.
108. An-My Lê, *Small Wars (Rescue)*, 1999-2002 _____ p. 246
Fonte: www.guggenheim.org/artwork/26183.
109. Jennifer Karady, da série *Soldiers' Stories from Iraq and Afghanistan*, 2009 _____ p. 246
Fonte: www.jenniferkarady.com/soldier_stories2.html.
110. Yang Yi, *Uprooted n. 12*, 2007 _____ p. 246
Fonte: www.artnet.com/artists/yang-yi/uprooted-no-12-old-town-of-kaixian-dormitory-on-a-OegAZo709ruon1ff46AbjQ2.
111. Garapa, fotografias da série *Morar* (1ª fase), 2009 _____ p. 252
Fonte: www.garapa.org/tag/photo-espana.
112. Garapa, elementos de *Morar* (2ª fase), 2011 _____ p. 255
Fonte: www.garapa.org/pile_portfolio/morar.

113. Garapa, vista da exposição *O Espaço que Guardamos em Nós*, 2011 _____ p. 256
Fonte: www.morar.tumblr.com.
114. Garapa, da série *Mulheres Centrais* (Annita Ferrari), 2010 _____ p. 259
Fonte: www.garapa.org/mulherescentrais/annita/index.html.
115. Garapa, da série *Mulheres Centrais* (Céline Imbert), 2010 _____ p. 260
Fonte: www.garapa.org/mulherescentrais/celine/index.html.
116. Garapa, *A Margem*, vista da exposição no CCSP, 2013 _____ p. 263
Fonte: www.ederchiodetto.com.br/margem-garapa-texto-do-curador.
117. Garapa, *A Margem*, vista da exposição no CCSP, 2013 _____ p. 263
Fonte: www.ederchiodetto.com.br/margem-garapa-texto-do-curador.
118. Garapa, fotografias da série *A Margem*, 2013 _____ p. 263
Fonte: www.garapa.org/pile_portfolio/a-margem.
119. Garapa, *Dissonante, Vago*, 2013 _____ p. 267
Fonte: www.garapa.org/dissonante.
120. Garapa, *Dissonante, Vago*, 2013 _____ p. 268
Fonte: www.garapa.org/dissonante.
121. Garapa, *Calma*, 2013, vista da instalação _____ p. 271
Fonte: www.cargocollective.com/garapa/Calma-2013.
122. Garapa, *Calma*, 2013 (detalhe) _____ p. 271
Fonte: www.garapa.org/pile_portfolio/calma.
123. Garapa, *Ode ao Joelma*, 2013 _____ p. 271
Fonte: www.zippergaleria.com.br/en/#exhibition/ficcao-geografica.
124. Garapa, *Calma*, 2013 (detalhe) _____ p. 272
Fonte: www.cargocollective.com/garapa/Calma-2013.
125. Garapa, *Calma*, 2013 (detalhe) _____ p. 272
Fonte: www.cargocollective.com/garapa/Calma-2013.
126. Walid Raad, *Hostage: The Bachar Tapes*, 2001 _____ p. 272
Fonte: www.moma.org/collection/works/120222?locale=en.
127. *Postais para Charles Lynch*, 2015 _____ p. 283
Fonte: www.garapa.org/pile_portfolio/postais-para-charles-lynch.
128. *Postais para Charles Lynch*, 2015 (detalhe) _____ p. 283
Fonte: www.garapa.org/pile_portfolio/postais-para-charles-lynch.
129. *Postais para Charles Lynch*, 2015 (detalhe) _____ p. 283
Fonte: www.garapa.org/pile_portfolio/postais-para-charles-lynch.
130. *Postais para Charles Lynch*, 2015 (detalhes) _____ p. 284
Fonte: www.nexofoto.es/pt/postais-para-charles-lynch.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM PIO FIGUEIROA

São Paulo, 15 dez. 2015

Camila Schenkel – Pio, tu poderias começar falando um pouco sobre a tua história com a fotografia?

Pio Figueiroa – Eu comecei no jornalismo. Quando acabei o secundário, em Recife, eu tinha a opção de fazer um curso de jornalismo, mas a principal escola era ir para o jornal ser fotógrafo, até porque não exigiam nada. Foi o que eu fiz, não fui para a faculdade. Eu tinha um acordo com o meu pai, que me disse para esquecer essa história de faculdade naquele momento, que ele me daria uma grana mensal e eu poderia montar uma estrutura de foto. Com isso, eu podia viajar duas vezes por ano a São Paulo, o que, por exemplo, era um diferencial. Eu tinha equipamento, laboratório preto e branco, comprava livro de fotografia, ia para festivais, conhecia o pessoal, ia para o Ceará, que tinha uma movimentação de coletivos que me fascinava. Conheci os fotógrafos de Recife e os que mais me atraíam eram os que estavam no fotojornalismo. Menos de dois anos depois (para mim, isso foi uma eternidade, parecia que nunca ia acontecer), eu já estava dentro do jornal. Com vinte anos de idade, eu já tinha carteira assinada e salário sênior. Um ano depois, a dinâmica de um jornal já parecia pouco para mim e decidi vir para São Paulo. Eu já pensava, na época, que precisava trabalhar em um lugar de maior sofisticação de criação, porque no jornal eu não tinha tempo de reflexão. Em uma revista, eu teria uma semana para fazer uma pauta, então era isso que eu precisava. Podia ser que me dissessem “ô, menino, vai fazer uma faculdade porque o que tu precisas é elaborar”, mas me disseram “vem para cá que a gente quer esse tipo de profissional”. Quando esgotou, e esgotou cedo, eu tinha um pouco menos de dez anos de mercado e não tinha muito para onde ir com o jornalismo. Isso ocorreu em um período com dois aspectos interessantes, uma era o do *boom* da internet, com salários altos e três convites por ano para trabalhar em coisas, e o outro era o da tecnologia digital, com muita gente indo embora, o mercado quebrando.

No meio dessa história, no jornal Valor Econômico, eu tive a experiência de fazer, pela primeira vez na vida, um jornal que não ia para a rua. Quando o jornal montou essa primeira equipe, me chamaram dizendo que precisavam de um fotógrafo que soubesse fazer o dia a dia, mas que também tivesse experiência em revista, já que eles queriam um jornal que tivesse um certo apuro estético. Por outro lado, as pessoas teriam que produzir diariamente com pouco tempo, fotografar presidentes de empresas, presidente do país, coisas assim. Eu estava nessa equipe e, vendo agora, meu papel lá dentro foi muito interessante. Nos seis meses em que o jornal não ia para a rua, pela primeira vez, me dei conta de uma questão fundamental – eu estava experimentando uma fotografia cujo uso não era objetivamente justificável. Eu não ia fotografar você aqui para aplicar em alguma coisa amanhã. Eu tinha que fotografar você em busca de um resultado subjetivo. Era uma espécie de *branding*, um laboratório interno, todo mundo ficaria olhando essa foto para pensar se era essa a linguagem do jornal ou não [...]. Quando o jornal foi para a rua, foi um balde de água fria. Eu não queria mais ficar no jornal e

consegui uma licença para ir embora, passei um ano fora e, quando eu voltei, já voltei em um processo de pedir demissão e com a ideia de que tínhamos que fazer um coletivo de fotografia. Eu tentei com o Kiko Ferrite e com a Renata Ursaia, que agora está virando artista, trabalhando com *pinhole*. Os dois não acreditaram nessa ideia de coletivo, quem acreditou foi justamente o Rafa.

CS – Que também trabalhava no Valor?

PF – Isso. Nós tínhamos um pouco mais tempo de mercado, ele vinha em seguida. Quando eu estava saindo do estúdio do Kiko, já com essa ideia de fazer um coletivo, ele demitiu o João, que era assistente dele [...]. Só que, quando o João foi embora, ele deixou um envelope com fotos na minha mesa. Quando eu vi as fotos, eu me apaixonei, fiquei tentando trazer ele para a estrutura que estávamos montando. Na primeira vez, não deu, na segunda, não deu, mas uma hora deu. E quando ele veio, veio também uma dinâmica de não fazer nada separado. Até que uma hora eu comecei a olhar para o resultado e perceber que não dava mais para considerar como se fosse de uma pessoa só, como sendo do Pio.

CS – Mas era algo visível ou era por tu teres conhecimento desse processo?

PF – Por saber do processo. Acho que eu, fotograficamente, cresci muito com a Cia de Foto. Quando esse período de formação do João começou, o que eu fazia de fotojornalismo tinha uma marca forte, era uma coisa de muita cor. Quando criamos a Cia, eu não comecei a fazer umas fotos com linhas organizadas, eu mantive a mesma escola. Mas acho que isso foi ganhando uma dinâmica por sermos três pessoas ávidas, processando informação, com um poder de autocrítica brutal, sem muita preocupação com o lado financeiro – a grana que fazíamos era suficiente para os três. No começo, eu expliquei para o João que a única coisa que eu sabia fazer em fotografia para pagar as contas era retrato. Fazer um retrato era como ligar um taxímetro, me pagam, eu vou ali e faço. Se eu fizer um desses por mês, eu tenho um salário interessante para alguém de 20 e pouco anos na cidade de São Paulo e o resto é tempo livre que podemos transformar em pesquisa. E aí começou essa história de qualificar o nosso tempo. No momento em que começamos a não querer assinar mais individualmente, veio uma figura muito curiosa no mercado, que é a Simonetta Persichetti...

CS – Mas em que momento foi isso?

PF – A época no Valor Econômico foi de 1999 para 2000. Em 2001, eu fiquei fora, em 2002, voltei para o Valor e depois pedi demissão. Entre 2000 e 2003, fiquei tentando criar o coletivo e, em 2003, criou-se a Cia. Em 2004, o João entrou.

CS – Vocês já assinavam coletivamente em 2003?

PF – Não, para ter segurança, eu diria que foi em 2005, porque o João já estava conosco. Em 2004, ainda rolava certa separação de agendas, principalmente por choque cultural. O Rafael era meio paulistão, tinha uma coisa de “isso aqui é meu, isso aqui é seu”. Eu era mais anárquico. Para mim, teve o seguinte marco: o Pisco del Gaiso estava fazendo a Semana de Fotografia da FNAC, viu o *911* e nos chamou para dar uma palestra. Foi a primeira vez que eu dei uma palestra sobre o meu trabalho [...]. Saí dessa palestra pensando mais sobre o meu trabalho, me vendo de fora, pensando nas porradas que levei já nessa primeira palestra, onde teve um jogo de crítica muito interessante. Acho que a semente foi plantada ali. Em 2005, começou a correr um

bochicho silencioso: a Cia que eu não fazia ideia do que era. Começamos a ter trabalhos recusados, as pessoas que ligavam para mim e para o Rafa como aquele primeiro nome da agenda de repente pararam de ligar. Ou começaram a ligar exigindo saber quem vai fotografar. Nós dizíamos que talvez fosse um ou outro, mas que iríamos entregar do mesmo jeito. Começamos a sentir que tinha esse estranhamento. Aí veio esse texto da Simonetta no Estadão, que soou muito violento. Seria até interessante analisar o conteúdo real dele hoje. Na época, foi muito forte porque veio gratuitamente. Ela nunca tinha conversado com nenhum de nós, tínhamos uma simpatia por ela e ela estava ali falando que o que estávamos fazendo era absurdo. Logo em seguida, comecei a receber ligações de um monte de gente dizendo que discordava.

CS – O absurdo era trabalhar coletivamente com fotografia?

PF – Isso. E acho que ela criticava o resultado da foto também. Mas já estávamos colhendo algumas coisas, sabe? Já tínhamos conseguido fazer com que o João ganhasse o World Press Photo, que foi um negócio arquitetado pelo grupo, lindo. Como o mercado estava resistindo ao nome do João, sentimos que precisávamos encontrar uma maneira de fazer esse cara se projetar. Ele passou no curso Abril, passou no *trainee* da Folha e ganhou o World Press com um ensaio de uma academia de boxe em baixo de uma ponte. O cara era de Olinda, eu já conhecia ele, era um personagem. Eu ficava dizendo para o João ir lá, fazer tal foto, testar desse jeito... E o resultado, por sorte nossa, ganhou um grau de excelência que levou o prêmio. Até então, ninguém tinha ganho um World Press por ensaio no Brasil, apenas por fotos acidentais, por ensaio construído, foi a primeira vez. No dia em que saiu o resultado, eu estava em Olinda. Eu olhei, liguei para todo mundo e estávamos ainda comemorando quando já veio o mercado tentando estragar a festa, dizendo que o vencedor tinha sido um só, que essa coisa de coletivo no fundo não existe.

CS – Mas vocês estavam com uma estratégia de dar legitimação para o integrante que era menos legitimado, para que o coletivo ganhasse mais força...

PF – É. Além dessa instrumentalização, existiu um trabalho coletivo ali que foi lindo. Uma vez eu ouvi o João falando a respeito, contando como foi a ideia da foto da academia, que eu falei para ele ir lá fazer, eu não lembrava desse detalhe. Foi uma coisa de grupo, mesmo. O tema é risco? Então, João, você tem que fazer o trabalho todo em duas semanas, ISO alto, velocidade baixa (na época, era difícil fazer isso com o digital). O risco não pode ser um tema, tem que ser em torno da linguagem. Será que dá certo fazer com ISO alto? Tinha uma coisa de fotografar a própria fotografia desde o começo.

Aí, quando veio o prêmio, veio também uma rebordosa, esse fluxo absurdo de implicância conosco. Havia algumas pessoas que detinham os meios. Isso é assim até hoje. O único jornal que escrevia sobre fotografia era o Estadão, então, para ser reconhecido, era interessante que seu trabalho fosse bem visto pela Simonetta. Ela tinha uma autoridade e nós, moleques inconsequentes, não tivemos essa aula nem esse cuidado, não fomos lá pedir a benção a ela. Mas, na hora em que ela levantou essa história e o mercado caiu em cima, eu tive certeza de que não dava para voltar atrás. Cada agressão que eu sofria, eu replicava.

Já que não tinha mais grana do jornalismo, então era hora de correr atrás de outro tipo de grana. Em 2006, acabou o dinheiro. Acabou a poupança, a previdência, a graninha

que eu tinha feito no Valor, eu não tinha dinheiro para pagar nada. Foi muito sério, o mercado boicotou – em vez de apoiar uns meninos de trinta anos de idade, no auge do treino técnico e da vitalidade física, que estavam inventando uma coisa bem-intencionada –, jogou terra em cima. Então partimos em busca de outras formas de ganhar grana, fomos procurar outros espaços para fotografar e decidimos não recusar os convites de festivais. O primeiro foi o de Arles, de cara, um dos principais. Fomos para o sul da França com o *911*, um trabalho que, quando viajei para lá, já estava sendo de maneira mais crítica. Para mim, ainda era uma favela, um turismo de classe social... Mas já havia estratégias interessantes acontecendo ali.

CS – E como era o *911*? Fala um pouquinho sobre esse trabalho, seria o primeiro da Cia?

PF – Acho que sim. O *911* começou com essa ideia de fotografar uma favela. Até aí, tudo bem. Só que primeiro ele foi capitulado. Depois eu chamei um amigo, o Alex, um cara baseado em Londres que acho que foi quem acabou nos levando para esse lado do vídeo. Falei para ele que queria fazer dessa peça um filme e que a minha ideia era fazer algo tipo um *slideshow*, mas que causasse algum susto nesse formato tradicional de festivais. Que parecesse um *slideshow* normal, mas que, de repente, uma mulher colocando a roupa no varal se mexesse, uma pessoa saísse andando. Em 2006, antes dessa ideia de câmera 5D de misturar vídeo e fotografia no mesmo aparato, isso dava um sustinho, causou impacto. Ao mesmo tempo, as imagens tinham um impacto dessa escola de fotografia documental, eram muito fortes, chamariam atenção por si só. Mas tinha um adicional que mostrava que nós sabíamos fazer o dever de casa, e que também estávamos tirando alguma onda ali. As pessoas queriam saber quem a gente era.

CS – O trabalho era só o vídeo ou vocês mostravam fotos e o vídeo?

PF – Só o vídeo, o vídeo que começa a mexer. Depois teve alguns desdobramentos, teve gente que mostrou só as fotos [...]. Hoje em dia, acho o vídeo careta, mas sei que foi importante. E sei que essa troca com o Alex também foi muito importante. Quando veio a ideia do *Caixa de Sapato*, foi a mesma coisa. Eu liguei para o Alex e disse que o MAM tinha nos chamado para o Clube de Colecionadores, mas que não queríamos entregar uma foto só, queríamos o *Caixa de Sapato* transformado em um filme. E ele foi determinante no *Caixa de Sapato*, ele que montou o trabalho.

Então, nesse início, enquanto o mercado todo estava dizendo que nós não podíamos ser um coletivo, internamente, o coletivo já não se bastava. O meu papel lá dentro era de importar pessoas. Isso não parou nunca. Começou com o Pisco e o Alex para chegar ao Ronaldo [Entler] e à Lívia [Aquino]. Ronaldo durante muito tempo foi um cara plugado na Cia. O Guab foi um cara central para o *Carnaval*, ele quebrou os códigos da fotografia e jogou em uma interface para transformá-los em música, veio para fazer essa pesquisa. Tinha também o Edu Brandão, que dizia para não ligarmos para essa discussão, que tínhamos que nos livrar das amarras que nos condicionavam a esses dogmas da fotografia. Quebrar o preciosismo, subverter o suporte, subverter a ansiedade de ver uma foto sua grande na parede, isso veio muito do Edu. Porque isso podia ser frustrante, eu sabia como fazer uma foto dessas que as pessoas colocam na parede, mas eu nunca tinha tido uma foto ampliada desse jeito. Eu me perguntava quando isso ia acontecer e o Edu dizia que, quando isso acontecesse, eu estaria indo contra tudo que estávamos pregando. A nossa primeira exposição no Brasil foi no Itaú Cultural, em 2006, com o Edu editando, e nela não havia uma foto fixa. Era uma porrada de monitores passando

fotos, um grande banco de imagens. Ele pegou todo o banco de imagens da Cia de Foto, levou para o Itaú e jogou lá dentro. Então você tinha projeções, monitores pequenos, monitores grandes, tudo passando fotos.

Quando a Simonetta começou a bater na gente, as pessoas que nós enxergávamos como parceiros começaram a nos dar mais suporte [...]. Teve episódios horrorosos, palestras acabadas, mil histórias.

CS – Mas como as palestras eram acabadas?

PF – Você estava falando e daqui a pouco levantava alguém e cortava o que você estava dizendo gritando que era um absurdo, que a gente não podia fazer isso, que não respeitava a história deles, e não parava mais. E, quando você é um moleque e de repente levanta um Luiz Garrido, grande parte do público vai atrás [...]. Mas isso acabou me dando força, fui ficando meio cara de pau e procurei me fundamentar. E essas pessoas que estavam acopladas chegavam e diziam que aquilo era um absurdo, que o que estava acontecendo não era novidade, indicavam coisas para a gente olhar e estudar [...]. Fomos ganhando voz e fomos tomando gosto por esse jogo. Aí, em 2006, o MASP Pirelli, que até então era uma coleção almejadíssima, nos chamou para entrarmos na coleção [...]. E, quando fomos mandar o trabalho, veio a pergunta de quem era a foto. Respondemos que era da Cia de Foto, mas eles insistiram que tínhamos que dizer quem fez. Mandamos os três nomes, mas eles não aceitaram. Tínhamos que dizer exatamente de quem era a foto ou não entrávamos na coleção.

CS – E qual era a fotografia?

PF – Eram três fotos do 911. Na época, o coletivo discutiu se segurava aquela história ou não. Um dizia para abrir, que era bobagem, outro que não.... Eu era da parte que dizia que isso seria um retrocesso, que era melhor não estar na coleção. Acabamos abrindo mão e eles colocaram no lugar o trabalho de um menino que tinha sido nosso estagiário. Aí, em um festival lá em Porto Alegre, que homenageava a Claudia Andujar, o Rubens Fernandes Júnior, que era da coleção, resolveu abrir essa história ao público. Estava todo mundo na palestra e ele falou sobre o trabalho da Cia de Foto e do que tinha acontecido naquele ano. Aí a comunidade fez “blum”. A discussão começou a ficar gostosa, isso foi engrossando o caldo, fomos tendo reconhecimento, fomos convidados para exposições fora, ganhamos espaço para textos, passamos em editais.... Estávamos começando a ter retorno, aquela turma continuou batendo forte e o público estava gostando da discussão.

Na Semana de Fotografia da FNAC de 2007, organizada pelo Fotosite, o Pisco nos convidou para cuidarmos da leitura de portfólio, que ficava na parte de baixo do evento, já que o pessoal que ia fazer tinha faltado. Isso na verdade foi em 2006. Na edição seguinte, o Pisco conseguiu nos colocar. O Eder era o curador e nós cuidávamos lá de baixo das leituras de portfólio. Eu disse para o Pisco que topava, mas que não podia ser uma leitura de portfólios convencional. A gente ficaria lá em baixo tirando uma onda e apresentando as pessoas. Ele deixou a gente fazer o que queria. Aí ficávamos lá, apresentando um convidado internacional como o Bill Hunt para a menina que estava vindo de Porto Alegre e tinha um trabalho tal [...]. Daqui a pouco, lá de cima, veio a reclamação, nós estávamos esvaziando as palestras e tínhamos que reorganizar os horários. As palestras não tinham *quórum*, os palestrantes furiosos e lá embaixo o maior fuzuê, a coisa mais linda do mundo. No outro ano, o Pisco convidou a Cia para fazer a

curadoria. O tema era uma brincadeira de fim ou por fim, que era justamente aquilo que te falei, sobre aprender que o principal objetivo da fotografia não era a utilidade, a aplicação. Eu não entendia para que servia a fotografia, mas a beleza do processo que eu estava vivendo era justamente não saber o que seria uma utilização pertinente da fotografia. Então para que serve essa linguagem? A Semana teve, por exemplo, uma mesa com a Rosângela Rennó e com o Mauro Restiffe. Eu liguei para a Rennó dizendo que ela não me conhecia, mas que eu era grande fã do trabalho dela e que achava ela a melhor fotojornalista do país. Ela começou a rir no telefone, disse que já tinham chamado ela de tudo, menos de fotojornalista, e perguntou por que eu pensava isso. E eu expliquei. Ela e o Mauro Restiffe fizeram a mesa que encerrou o festival. O Eugênio Bucci tinha lançado um livro pela Companhia das Letras, *8x fotografia*, e o texto dele tinha me feito chorar. Eu nunca chorei vendo exposição, qualquer que seja, de Jeff Wall a uma coisa de fotojornalismo. Nunca parei diante de uma foto e me emocionei, mas quando eu li o texto desse cara contando sobre a foto que o primo dele tinha feito quando os dois eram crianças, eu chorava copiosamente. Então chamei o Eugênio e a Maria Rita Kehl para falarem sobre tempo e afetividade na fotografia. Foi um escândalo, 10h30 da noite, a FNAC fechando e todo mundo lá. Convidamos também um holandês chamado Hans Aarsman, editor de uma revista chamada *Useful Photography*. A brincadeira do cara é justamente em cima da utilidade da fotografia. Existia uma subversão que feria qualquer hierarquia, qualquer pompa do mercado. O cara gostou do convite, do conceito da coisa, e foi lá. A palestra foi um escândalo [...].

CS – Vocês viam isso como trabalho da Cia também?

PF – Sim. Quem estava acompanhando a Semana de Fotografia sem levantar, sem perder uma palestra: latã Cannabrava, do Paraty em Foco [...]. E o latã disse que queria a minha ajuda. A primeira coisa que eu disse para ele é que achava uma bobagem o evento acontecer só presencialmente. Uma das coisas que eu tinha tentando na Semana e não tinha conseguido era convencer o produtor cultural, o Bob, de que a gente precisava ter dois convidados, a Carla Romero, que tem um *blog* chamado Granulado, e o Alexandre Belém, que estava começando um *blog* chamado Olhavê. A ideia foi recusada, porque só se podia convidar alguém para dar uma palestra e eu não queria que eles ficassem em uma mesa, queria que eles ficassem na plateia, circulando pelo público, para escrever no *blog* [...]. Eu levei isso para o Parati e disse que tínhamos que criar um *blog*. No primeiro ano, fizemos o *blog* do Parati, que antecipou em três meses o evento e o negócio ganhou uma escala... Nunca mais o latã parou de fazer *blog* [...].

CS – Fazer fotografia, para vocês, não era só fazer fotografia.

PF – Não era só fazer fotografia e a minha frustração com a minha formação de fotógrafo se resolvia quando eu conseguia ter uma dinâmica de comunidade. Quando eu via um moleque surgindo...

CS – E como o trabalho da Cia foi se transformando ao longo do tempo? Tu falaste um pouco do *911*, que tu achas que ainda está mais na área do fotojornalismo, e a Cia começou depois a atuar entre campos, entre o jornalismo, a publicidade, a arte.

PF – Em relação a romper com a escola do fotojornalismo, a solução foi começarmos a nos fotografar. Não era uma questão muito de dizer, mas simplesmente acontecia. Eu era casado com a Ju, então fotografava ela, João era um menino de faculdade, então

fotografava as histórias da faculdade. Com o tempo, o Rafa foi fotografando a vida dele também. Tinha uma coisa de chegar na Cia e descarregar um cartão, sem querer aplicar aquilo que estávamos fazendo. Foram surgindo fotos da Irene, a minha primeira filha, fotos de não sei o quê, isso foi rolando. Em 2006, ainda na época daqueles embates com a Simonetta, esse trabalho apareceu em algum lugar e logo veio uma conversa de que aquelas imagens eram autorretratos, que a coisa de coletivo era uma contradição. [...]

CS – A eterna questão sobre o autor.

PF – É. Nessa época, eu descobri que o Robert Capa era um coletivo, que os autorretratos dele já eram feitos por ele e pela mulher. Então a coisa é mais complicada, não é bem assim. Aí um dia de noite eu estava em casa, indo dormir furioso por conta de uma palestra interrompida e, conversando com a Ju, veio a ideia do *Caixa de Sapato*.

CS – Nesse momento, a Carol já estava participando?

PF – Não, ainda não tinha a Carol. Aí veio uma ideia, nessa noite, do veículo que é a caixa de sapato. Aí eu cheguei na Cia no outro dia e lembrei que uma caixa de sapato é um veículo popular da fotografia, inclusive, universal, e não interessa quem fez a fotografia em uma caixa de sapato. Se você chega na casa da sua avó e olha a caixa de sapato de fotos dela, você não vai dizer que o tio Roberto é um fotógrafo incrível. O que importa são as histórias que elas estão contando. E a partir do momento em que você quebra a atenção dada à autoria, você começa a jogar com outras ativações. Por exemplo, olhar aquela foto do tio Roberto de calção vermelho com sete anos de idade, quando você tem oito, e olhar essa fotografia agora, são coisas diferentes. É incrível como essa foto caminha, como lá dentro ela vai se elaborando, e, quando você abre essa caixa de novo, ela te conta novas histórias. Ela não só recupera aquilo que contou a vida toda, mas vai atualizando isso, a partir de quem vê. Então estava resolvido, todas as fotos que fizéssemos do umbigo iríamos jogar dentro de uma caixa de sapato. E resolvemos colocar isso em um Flickr. Isso durou um tempão, tudo que fazíamos ia para lá, virou um laboratório técnico mesmo. Na época em que estávamos estudando contraluz, por exemplo, você olha o *Caixa de Sapato* e tem uma infinidade de fotos em contraluz. Na hora em que estamos estudando o preto, a mesma coisa acontece. Dentro do *Caixa de Sapato* tem também uma questão de longa exposição, comecei a fazer umas fotos de um segundo com a ideia de não fixar o instante. Isso acabou batendo em um outro trabalho, que é o da Juliana derretendo, que se chama *Uma fotografia que não se fixa*, um trabalho que foi para a Fundação Iberê Camargo. A caixa de sapato começou a ser uma espécie de baúzinho que ia fomentando o trabalho da Cia, sabe? Ela começou a virar uma espécie de acervo estratégico. O *Guerra* saiu do *Caixa de Sapato*...

O jornalismo, esse mercado que nós tínhamos na mão, recusou o nosso trabalho. O World Press abriu o mercado internacional, revistas estrangeiras começaram a nos chamar com frequência. Em 2006, o Banco Real estava refazendo a linguagem publicitária deles [...]. Começou um processo no meio comercial pautado por essa vontade de ser mais verdadeiro. O Real foi um grande case disso no Brasil, foi a primeira vez que começaram a colocar o funcionário de verdade na publicidade. Quem estava cuidando disso era o Ricardo Guimarães, da agência de publicidade Thymus Branding. Um diretor de arte contratado por ele disse que tinha um fotógrafo para isso, que não dava para chamar um fotógrafo qualquer de publicidade que o cara estaria viciado. Aí ele me ligou para contar do que estava precisando [...]. Nós sem grana e liga um cara

dizendo que está precisando de um fotógrafo que conte histórias reais das pessoas, mas que tenha uma certa sofisticação estética para fazer determinado trabalho. Fomos lá e passamos três meses fazendo a revolução da linguagem de fotografia da comunicação do Banco Real. Na época, ainda havia um pudor de dizer que aquilo ali era um grupo, que as fotos não seriam feitas só por mim, que seriam feitas pela Cia. O João era mais moleque então ficava meio escondido, tinha fotos do João, mas eu não dizia para os caras que eram dele.

Em 2006, percebemos que no jornalismo não tinha mais jeito e, com esse trabalho lindo do Banco Real, nos demos conta de que a publicidade estava apontando uma coisa para a gente. Os caras queriam pagar por um tipo de fotografia que sabíamos fazer [...]. Depois do Banco Real, nos contrataram para fazer a Suzano, um monte de coisas. No meio disso, veio a ideia de que precisávamos de alguém só para Photoshop [...].

CS – Essa necessidade foi sentida a partir de uma demanda comercial, então?

PF – É, acho que o comercial determinou tudo que eu fiz na vida, inclusive na Cia de Foto [...]. Para mim, não é possível ter um resultado artístico sem ser contaminado por uma inserção no mercado. Eu não conseguiria. Se lá na frente eu for ser julgado por ficar no meio termo, dane-se. Mas eu acho o Vik Muniz muito mais comercial. Eu procuro ser um pouco mais crítico do que isso.

CS – Então vocês perceberam ali que precisavam da ajuda de um especialista.

PF – Naquele momento, a linguagem que estávamos desenvolvendo estava evoluindo artisticamente, tinha sopros de que aquilo estava funcionando e o comercial estava nos dizendo que teríamos um dinheirinho. Para chamar essa pessoa para fazer o Photoshop, foi uma briga interna. Primeiro veio uma menina chamada Flávia, mas ela não se sustentou e indicou a Carol. Um ano e meio depois, a Carol estava fazendo um Photoshop muito próximo do que esperávamos e dois anos, três anos depois ela já estava melhor do que nós. E a Carol veio com uma coisa de não querer ser fotógrafa, de querer trabalhar na pós-produção mesmo. O que era muito difícil, porque quem a Cia chamava queria ser fotógrafo. Aí veio essa ideia de você ter a quarta face do coletivo, que também gerou uma briga interna. Eu achava que não dava para ter funcionário, João não podia ser funcionário, Carol não podia ser funcionária. Eu não queria ser chefe, queria que essas pessoas fossem donas. E queria criar uma entropia ali dentro para que elas se tornassem donas o mais rápido possível. Óbvio que não tive competência para fazer isso, tanto que dei com os burros n'água. Teria sido melhor ser dono, em tese. Ou não...

CS – Mas por dez anos deu certo.

PF – Enfim... Tem um tempo aí que é completamente diferente. Em outubro de 2006, nos mudamos para Pinheiros e a Carol entrou em seguida. A partir de 2009, isso virou uma produção brutal, porque nós fotografávamos muito e começava a ter um mercado para a Cia, um mercado híbrido, com pouco jornalismo, mas muito institucional e muita publicidade. Quando o vídeo do *Caixa de Sapato* saiu, em 2008, a Paranoid, uma produtora que estava surgindo no mercado, nos chamou para sermos diretores de cena. Aí isso começou a ficar muito complexo, tínhamos as raízes no fotojornalismo, o motor conceitual muito ligado à arte contemporânea, uma pretensão de estarmos envolvidos nesse meio, a grana vindo da publicidade e um convite para virarmos diretores de filmes publicitários.

CS – Muito trabalho para fazer, né?

PF – É, a atuação era bem maluca, houve uma mudança de chave nesses percursos... O que aconteceu comigo foi que fui saindo do mercado comercial e exagerando a questão conceitual. Fui me envolvendo mais no estudo, lendo...

CS – Tinha papéis que se cumpriam ali dentro? Como era a questão das individualidades dentro do grupo, como o trabalho se dividia, como era a dinâmica?

PF – Tinha. O João ficava muito na parte comercial, ele era o cara que ia para a rua. Sempre ia o João e mais alguém. Eu fui saindo disso, e a Carol ficava no Photoshop. Fomos criando uma dinâmica de olhar para o acervo da Cia – isso começou com o *Guerra*. Eu olhava para aquilo e dizia, “Carol, tive uma ideia”. Aí íamos para o acervo, transformávamos aquilo, isso contaminava os meninos e saía um ensaio. Em 2010, isso virou uma potência, a Cia levantava um ensaio em três meses, um ensaio dialogava com o outro, uma continuidade de produção absurda. Aí acho que em 2011, 2012 começamos a ter muitas exposições, uma atrás da outra. Tínhamos exposições concomitantes, agenda garantida para o ano seguinte, era uma loucura.

Em 2012, eu entrei na USP. Lá eu conheci os meninos do Movimento Passe Livre, eles eram meus colegas [...]. Quando eles foram fazer aquela passeata, nós estávamos lá juntos. Quando estourou, eu estava vendo os caras levando porrada. Depois aquela passeata foi ganhando proporções malucas e virou o fenômeno que virou. Um deles, o Leo, um menino genial, viu um trabalho que expusemos no MASP chamado *Marcha*. Eu apresentei ele na USP. Tinha uma estratégia de exportar os *frames* de um vídeo, transformar eles de novo em fotografia e destacar um rosto na multidão. Conceitualmente tem toda uma explicação por conta disso. O Leo dizia que, de alguma forma, quando fazíamos isso, era como se a cidade estivesse iluminando essas pessoas. Ele fazia uma leitura que deslocava a ideia para a cidade, a cidade começava a ser autora daquilo tudo que eu estava concebendo como fotografia. Eu achava a leitura linda, mas para mim aquilo ainda não segurava. Quando veio a marcha, nós fomos para a movimentação. A primeira foto desse trabalho é da Ju, a minha mulher, na passeata. Depois da primeira noite, eu sentei com a Carol, nós transformamos em preto e branco e eu dizia, “Carol, ilumina uma pessoa”. A cidade iluminando uma pessoa. Aí saiu o ensaio e o Thyago Nogueira viu, veio conversar e convidou para publicar na ZUM. Eu falei: se você publicar isso na ZUM como pôster eu não preciso fazer mais nada, já é o resultado final, já vira um trabalho. E então isso virou um pôster na ZUM com um texto do Eugênio Bucci. O Eugênio foi convidado para escrever, mas o Thyago achou o texto poético demais, mas não era um texto para a ZUM, era um texto para a obra. Logo depois daquilo, fomos convidados para um festival no Chile. Eu e a Carol fomos para a internet, pegamos todas as fotos do movimento estudantil do Chile de 2010 e demos o mesmo tratamento. Para o Chile nós levamos os nossos estudantes e os estudantes chilenos com o mesmo tratamento. A Carol arrasou, fez um tratamento que, para mim, é a coisa mais linda do mundo. E o fato de você ter roubado as fotos do Google dá uma [...]. Quando eu estava no Chile, fazendo essa exposição, soube do fim da Cia. Na verdade, eles começaram a se reunir uma semana antes e me comunicaram no dia 5 de novembro em um *e-mail*: 5 de novembro de 2013.

CS – Um final de relacionamento bem pós-moderno.

PF – [...]. Uma coisa gostosa foi descobrir, quando eu saí da Cia, que existia um Pio. Com toda a sinceridade do mundo, eu sabia que eu tinha uma voz, sabia que as pessoas olhavam para a Cia de Foto e meu sotaque se sobressaltava, eu era a pessoa que escrevia os textos, que no fundo tinha uma orientação de futuro, era o provocador ali dentro. Provocador inconsequente que inclusive gerava instabilidade dentro do grupo, que puxava gente de fora para dentro, que não deixava ninguém quieto. Geralmente, as ideias dos ensaios partiam de mim, e isso não é nenhum mérito, até porque não sei se teria capacidade para realizar daquilo. O *Carnaval* é um exemplo disso, as pessoas olhando para cima, aquilo foi desenhado em um papel, vamos fazer assim, vamos fazer assado. Não significa que, se eu fosse, teríamos aquele resultado. Até porque o treino até ali tinha sido para ter a Carol, para ter o João...

[...]

Hoje eu penso que a ideia de que todo trabalho comercial da Cia era para sustentar uma coisa com relevância conceitual era uma miragem, uma ideia minha, romântica [...]. É muito doido, é muito chato. Agora eu descobri que existia uma marca Pio, existia uma certa opacidade na Cia. Você percebia o resultado, mas você individualizava também. Para mim, que estava muito envolvido lá dentro, eu não percebia isso.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM JOÃO KHEL E RAFAEL JACINTO

São Paulo, 14 dez. 2015

Camila Schenkel – Por que vocês resolveram começar a trabalhar em conjunto com fotografia? Pergunto isso tanto em relação ao trabalho atual de vocês, que é em dupla, quanto em relação ao trabalho da Cia de Foto.

Rafael Jacinto – Eu conheci o Pio em 2000, quando fazíamos parte da equipe que fundou o jornal Valor Econômico. Éramos da equipe de fotografia. Trabalhei no Valor de 2000 até o final de 2003, quase quatro anos. Eu já tinha trabalhado em outros jornais e seguia uma carreira de fotojornalista, mas o Valor tinha um perfil bem diferente, era um trabalho mais voltado para retratos. Nos jornais, por mais que fosse uma equipe, não havia um espírito de equipe, de discutir em conjunto projetos maiores, essas coisas. E eu e o Pio nos identificávamos muito por essa vontade de querer estudar. O Pio saiu antes e eu fiquei como coordenador de fotografia do Valor. Eu pautava a equipe e passava muitos trabalhos para ele, porque ele era um bom fotógrafo. Começou a acontecer de pegarmos trabalhos como fotógrafos *freelancers* e um cobrir o outro por questões de horários, para podermos fazer outras coisas sem deixar de ganhar dinheiro. Às vezes, eu ia fazer um trabalho para ele, às vezes, ele fazia para mim, começou a rolar super bem.

CS – Então às vezes tu fazias a fotografia e saía com o crédito do Pio?

RJ – É, isso acontecia no jornal. Não era tão escondido, mas também não falávamos nada. Em 2003, teve uma crise bem feia no jornalismo. O Pio já estava fora, desempregado, *freelando*, e eu estava cansado do jornal e pedi para me demitirem para fundarmos juntos a Cia. Já tínhamos algumas experiências como *freelancers*, principalmente com o mercado corporativo. Pelo fato de termos trabalhado no Valor, nos chamavam muito para fazer trabalhos para empresas, fotografar executivos, coisas assim. Quando ligavam para pedir um *freela*, não falávamos um nome, falávamos que iríamos, mas que não sabíamos se iria eu ou o Pio.

CS – Nesse caso, seria um formato mais de agência?

RJ – É, de agência, mas não ganhando em cima do fotógrafo, porque éramos só nós dois. Era uma coisa meio de dupla mesmo, ia quem estava disponível. Montamos essa equipe no final de 2003. No começo de 2004, o João veio trabalhar conosco, ele era assistente de um amigo nosso. A ideia de montar um grupo era para poder conseguir viver de fotografia. Quando nos contratavam, já deixávamos claro que o trabalho poderia ser feito por mim ou pelo Pio, e depois pelo João ou pelas outras pessoas que passaram pela Cia. Não tinha essa coisa de pegar um cliente para uma pessoa ou outra, mas resolver um trabalho.

João Kehl – Isso foi bem difícil, as pessoas não aceitavam muito, ligavam muito diretamente para falar com o Pio ou com o Rafa. Demorou muito para isso ser de fato uma coisa natural.

RJ – É, perdemos alguns clientes, mas, com os clientes novos, já tentávamos começar desse jeito.

JK – O mercado não entendia, acho que nunca entendeu direito.

RJ – Tanto que, depois que terminamos, muita gente que não trabalhava com a Cia, ou por não se dar bem com o Pio, ou por não se dar bem com a ideia da Cia, voltou a trabalhar conosco. E deve ter acontecido com o Pio do outro lado. Depois de dez anos, doze anos, ainda percebemos isso.

CS – E o formato de dupla não atrapalha?

RJ – Não porque usamos nossos nomes, foi uma coisa que aprendemos.

JK – Ah, tem a questão dos nomes, mas também tem o espaço que foi conquistado pela Cia e por outros coletivos que vieram depois. Hoje em dia, a ideia de coletivo já virou uma coisa natural. Quando a Cia começou, quando falávamos da ideia de produção coletiva em fotografia, éramos bombardeados por todos os lados.

CS – E essa posição de vocês tinha um caráter de provocação? Era uma bandeira naquele momento?

RJ – Lá em 2003, 2004, tínhamos muita vontade de poder estudar, desenvolver uma linguagem, alguma coisa, e trabalhar, viver disso sem ter uma agenda tão louca.

CS – Quando tu falas em desenvolver alguma linguagem, é no sentido de desenvolver um trabalho autoral?

RJ – É. Eu, particularmente, tinha muita vontade de participar de exposições, de ter um trabalho artístico, de ter uma galeria, o que a gente conseguiu. Em 2004, não tínhamos nada disso, então isso envolveu várias articulações e muito tempo dedicado. Sozinho eu não conseguiria fazer, porque eu trabalhava muito. Naquele momento, trabalhávamos para o mercado editorial e a quantidade de grana que entrava era muito menor. Depois migramos para o mercado publicitário e começamos a ter mais tempo. Hoje em dia, eu e o João temos muito tempo para nós porque atuamos principalmente no mercado publicitário. Há meses em que pegamos campanhas enormes e não fazemos mais nada, mas também há dias como hoje, semanas mais tranquilas. Coisa que com o mercado editorial não seria possível, acho que hoje nem existe mais mercado editorial para fotografia, ninguém vive disso.

CS – Essa opção por trabalhar em conjunto também pode estar relacionada a essa crise do fotojornalismo?

RJ – Não. Queríamos ter essa liberdade de pegar trabalhos grandes, bons, e saber que a equipe iria dar conta, independente do que fosse. A reunião foi para poder nos estruturar e criar um ambiente com espaço para a pesquisa, com tempo para desenvolver trabalhos mais autorais, mais artísticos.

JK – Mas acho que foi uma coisa meio tentativa e erro, sabe? Você perguntou se havia uma ideia de provocação por trás, mas não era isso, foi uma coisa meio natural. Experimentamos trabalhar de vários jeitos. Teve época em que havia fotógrafo contratado, treinamos assistente que depois virou fotógrafo, e aí as coisas que a gente não fazia os assistentes faziam... Mas teve uma hora em que começamos a ver que isso não dava certo. Acho que o momento em que isso começou a ficar mais consciente, digamos assim, foi quando começamos a precisar nos defender.

RJ – Quando começamos a participar de coisas...

JK – O que para nós era uma coisa natural, para o mundo não era. O pessoal veio para cima nesse momento, tivemos que de fato entender o que era o coletivo e transformar isso em algo mais conceitual. Fomos mudando muito ao longo do tempo, amadurecendo a ideia.

RJ – Acho que o Edu Brandão ajudou muito a entender. Eu já conhecia ele da faculdade e da Folha. Ele abriu a Galeria Vermelho um ano antes da Cia.

CS – Quando a Cia começou a ser representada pela Vermelho?

RJ – Oficialmente em 2008. [...]. Em 2004, no ano em que João entrou, o esforço ainda era para tentar entender como seria a Cia. Tivemos equipe, contratamos fotógrafo, não deu certo. O Júlio Bittencourt entrou no final de 2004.

JK – Ele é fotodocumentarista, trabalhava no Valor também. Trabalhou seis meses na Cia, mas não se encaixou no formato.

RJ – Em 2005, a Cia alugava uma casa na mesma vila que o Fotosite. O Fotosite era formado por quatro fotojornalistas, todos da Folha. Era uma agência e um *site* de fotografia. Foi o primeiro portal de fotografia, eles realmente agitaram, tinham um espaço de exposição, organizavam encontros. O *site* depois virou uma revista. O Fotosite durou 10 anos e acho que foi o maior canal de fotografia especializada [...]. 2005 foi um ano bem importante para a Cia. A entrada e a saída do Júlio gerou muita briga entre nós e também fizemos nosso primeiro ensaio, chamado *911*. O Júlio saiu no meio do processo e também fez um trabalho sobre o mesmo tema, na mesma época.

JK – Começamos esse trabalho juntos.

RJ – É um trabalho sobre a ocupação da Prestes Maia, uma ocupação do Movimento dos Sem-Teto na Avenida Prestes Maia, número 911. Foi o nosso primeiro trabalho autoral, assinado como Cia de Foto. Era um trabalho multimídia, isso lá em 2005, que combinava fotografia, vídeo e música. Em 2006, levamos ele para Arles.

JK – Nós fizemos em 2006!

RJ – Foi? Então foi em 2006. Mas tudo isso para dizer que, em 2006, o Fotosite nos indicou para o Festival de Arles com esse trabalho. Fomos selecionados para a Noite do Ano, que é uma noite de projeções. O Edu Brandão foi representando a Galeria Vermelho. Viajamos juntos, eu, ele e o Pio, foi muito legal. Ele pôs muita pilha na nossa cabeça. Nesse mercado de arte, não encontramos resistência pelo fato de sermos um coletivo. A própria Vermelho trabalhava com outro coletivo, o Superflex, da Dinamarca, e trabalhava bastante com duplas. Para o Edu, não era um problema, ele entendia o questionamento da autoria coletiva. Ele gostava desse questionamento e nos provocava, ajudava a entender o que queríamos fazer. Ficamos muito próximos, ele vinha sempre aqui e acompanhava todos os projetos. Ele foi o curador da nossa primeira exposição individual, no Itaú Cultural, em 2007.

CS – Como se chamava essa exposição?

RJ – *Portfólio*. Era um edital do Itaú Cultural que ocorria duas vezes por ano para quem nunca tinha feito uma individual [...]. Foi nessa época que começamos a aparecer mais e a precisar nos posicionar. Depois de Arles, nos chamaram para participar de muitos festivais. Em 2007, fizemos nossa primeira individual e, em 2008, teve o primeiro Encontro de Coletivos aqui em São Paulo, organizado pelo Claudi Carreras. Ao mesmo

tempo, havia uma resistência das pessoas do meio, desses caras mais velhos – a Simonetta Persichetti brigava muito conosco, o Milton Guran... Brigavam de verdade mesmo, iam a palestras nossas e começavam a gritar que o que estávamos fazendo era uma coisa irresponsável.

JK – Aquela coisa de “a gente lutou muito para assinar o direito de assinar nossas fotografias e agora vocês estão derrubando tudo”.

CS – Mas vocês estavam assinando, não? Observando o trabalho da Cia, me parece que vocês foram criando uma marca. Não era uma questão de ausência de autoria, só não era uma autoria individual.

RJ – Tinha muita autoria, né? Visualmente era muito identificável. E isso lá na frente acabou virando uma receita pra gente que, no final, estava me incomodado.

CS – Esse formato foi algo planejado ou que foi sendo construído durante o desenvolvimento do trabalho?

RJ – Foi sendo construído. A Carol entrou em 2007 e a entrada dela ajudou muito a entender. Até então eram três fotógrafos: eu, o Pio e o João. Os três fotografavam, tratavam as fotos, criavam o conceito, sempre com a ajuda de pessoas de fora, como o Edu Brandão, o Claudi Carreras, aquele curador espanhol que nos levou para o mundo inteiro, o Eder Chiodetto [...].

JK – O Claudi estava viajando e começou a perceber que havia esse fenômeno de coletivos, que isso não deveria estar acontecendo à toa. Ele passou dois anos viajando e depois fez uma exposição chamada *Laberinto de Miradas*.

CS – É interessante que isso aconteceu mais ou menos ao mesmo tempo em que os coletivos de arte “em geral” também ganharam uma nova força.

RJ – Mas havia muitos coletivos nos anos 1960 e 1970, também. Na época da Cia, eu gostava muito de estudar o Fluxus. Apesar de ser multidisciplinar, acho que a Cia tinha muita coisa parecida com o discurso deles. O Superflex também é uma referência para nós. E o Claudi nos ajudou a conhecer os coletivos de fotografia porque nós não conhecíamos de fato, né?

JK – Mas eram poucos coletivos que tinham um formato parecido com o nosso, nenhum assinava coletivamente.

CS – Além de assinar em conjunto, o trabalho de vocês chamou muito a minha atenção por ser feito de forma coletiva.

RJ – A entrada da Carol teve muito a ver com isso. Sempre atuamos em todas as áreas porque vivemos de fotografia, queríamos ter um trabalho artístico e tínhamos esta estrutura, que chegou a contar com oito pessoas trabalhando. Agora sublocamos este espaço, mas antes era só nosso, então precisávamos de dinheiro e de tempo. Todo mundo atuava em tudo, sempre, ninguém vinha para cá para ficar só na parte comercial. Quando a Carol entrou, foi uma forma de dizer que havia uma integrante nova no coletivo que não era fotógrafa, ao menos, no sentido tradicional do termo. Ela entrou para trabalhar na pós-produção, para pegar nossas imagens e ir tratando, editando, relacionando uma com a outra, conosco ou sozinha. No final, ela fazia isso sozinha, ela virou a pessoa que trabalhava antes, até. Ela que cuidava mais da galeria, dos festivais. Sempre que tinha algum festival ou *workshop*, ia um de nós junto com ela. Ficava mais

fácil de entender que havia uma autoria coletiva com vários estágios antes ou além do clique e que, inclusive, tinha uma pessoa que não clicava, mas que era fotógrafa da Cia.

CS – E esse trabalho da pós-produção foi ganhando importância?

RJ – Completamente. O que você disse que dava para identificar como Cia de Foto vinha da pós-produção. O *Guerra*, que foi um trabalho exposto no Encontro de Coletivos e na exposição *Geração 00*, do Eder, foi todo criado simplesmente revisitando o nosso acervo e transformando essas imagens em preto e branco de forma a criar um novo significado para elas pela relação com as outras imagens. Tem fotos no *Guerra* que são do *Caixa de Sapato*, fotos que são de um trabalho comercial, coisas que estavam no acervo. A pós-produção era uma coisa muito importante na Cia e a Carol encabeçava isso. Era muito legal, ficávamos aqui, juntos, e às vezes as coisas saíam. Às vezes, saía uma ideia que ficava guardada e depois voltava...

Houve algumas fases em que não estávamos muito bem e aproveitávamos algum agente externo. Alguém perguntava “você estão com algum trabalho novo?” e dizíamos “não sabemos, passa aqui”. Aí vinha o Eder, o Cláudio, o Edu, nós mostrávamos e pensávamos “pô, isso aí é um trabalho, vamos desenvolver”. Tinha momentos em que não conseguíamos resolver internamente, gostamos de falar isso porque a Cia era mais do que só a gente, sabe?

CS – As coisas eram muito negociadas, discutidas? Como era o processo de trabalho?

RJ – Muito, era tenso às vezes.

CS – Vocês continuaram discutindo durante os dez anos?

RJ – Sim. No final, o que aconteceu: um dos motivos pelo qual a Cia terminou era que ninguém mais estava com paciência para discutir. Começaram a acontecer coisas que não estavam agradando todo mundo internamente, coisas por fora, vontades diferentes... Mas era tudo muito discutido, sim.

CS – Aproveitando a deixa, uma outra pergunta que eu também gostaria de fazer: tudo o que vocês faziam durante a época da Cia era da Cia?

JK e RJ – Era.

CS – E tem algum trabalho que vocês identifiquem como o mais representativo do modo da Cia de Foto de trabalhar?

RJ – O *Caixa de Sapato* foi muito importante porque reunia a produção que era de cada um...

JK – O *911*, por exemplo, foi um ensaio estritamente documental, foi muito em cima de um repertório que tínhamos na época – o Pio e o Rafa vinham do fotojornalismo, todo meu trabalho durante a faculdade de fotografia foi documental. Ele tinha uma coisa experimental no formato porque foi transformado em um vídeo, o principal produto dele foi uma plataforma multimídia, mas, na essência, era um trabalho muito clássico de fotografia. Tinha essa ideia de que o fotógrafo tem que ir a algum lugar para documentar alguma coisa, sair do seu mundo para o seu trabalho ter valor.

RJ – Nessa época, nós consumíamos fotógrafos como Alex Webb, Sebastião Salgado, James Natchwey...

JK – E aí, em algum momento, começamos a olhar para nós mesmos. Veio um pouco de uma conversa com o Edu, que falou que nós tínhamos que começar a olhar para a nossa própria vida.

RJ – “Vocês já fizeram retrato da namorada de vocês?”, ele perguntava.

JK – E era uma coisa que eu fazia desde sempre, eu fotografava muito meus amigos, na época da faculdade, ainda com filme. Já na Cia não, foi completamente digital. E começamos, dentro da Cia, a fotografar a nossa própria vida, olhar para dentro, em vez de olhar para fora. O Rafa fotografava o filho dele, eu fotografava a minha namorada e os meus amigos, o Pio fotografava os filhos dele...

RJ – Tinha uma coisa meio de Nan Goldin, de quem gostávamos muito, coisas que também provocavam, sabe?

JK – Um dia olhamos para aquilo e falamos “tá, e como isso vira um trabalho coletivo? Sou eu fotografando a minha vida, ele fotografando a vida dele”. Era quase como se estivéssemos traindo a fotografia de coletivo, cada um estava fotografando o próprio umbigo. A ideia do objeto caixa de sapato resolveu isso, a caixa de sapato é aquele lugar onde você enfiava as fotos de família e nunca sabia quem tinha feito a foto. Era mais importante o objeto e a relação afetiva que as pessoas tinham com as imagens do que se a foto tinha sido feita pelo tio, pela avó ou pelo sobrinho. Na época, a nossa caixa de sapato acabou sendo o Flickr. Criamos uma conta no Flickr e íamos jogando as coisas lá dentro, sem nos preocupar em dizer quem tinha feito. Foi virando uma bagunça. Quando lançamos o vídeo, muita gente achava que morávamos todos juntos, para você ter ideia. “Os caras são hippies pra caralho, mora todo mundo junto, todo mundo se pega” [risos]. E não era. Para mim, foi a prova de que o trabalho tinha funcionado, tinha virado tudo uma coisa só, uma ideia de família.

RJ – É difícil tentar explicar uma coisa só porque é tudo muito interligado. Teve muito do Edu Brandão na provocação do *Caixa de Sapato*. Mostrávamos as coisas para ele e ele dizia “gente, as fotos são lindas, mas não vejo vocês nelas”. Isso principalmente com os retratos, que era como ganhávamos dinheiro. Para mim, fotografia documental era uma coisa de extremos, eu já tinha ido para o Ceará fotografar jangadeiros, o Pio tinha ido para o sertão. No *911*, ainda fizemos isso, era uma ocupação extremamente precária e retratamos isso. O *Caixa de Sapato* foi um jeito de olharmos para nós mesmos e retratarmos a classe média. Era uma discussão bem presente ali, por 2005 e 2006. Não existia um documento da classe média, ninguém fotografava a classe média [...]. E virou um certo exercício, também.

JK – O *Caixa de Sapato* era um laboratório de experimentação, de técnica, de linguagem. Aplicamos muita coisa do *Caixa de Sapato* em outros trabalhos, comerciais ou autorais. Era de fato um espaço de experimentação muito importante para nós [...]. O *Caixa de Sapato* foi um trabalho importante para a fotografia brasileira, no sentido de mostrar que existe outro caminho para a fotografia documental. Sebastião Salgado, toda geração da revista *Cruzeiro*, a Claudia Andujar, os caras da F4, era uma ideia de documental que ia para longe. O *Caixa de Sapato* mostrou que dá para fazer uma fotografia que é ao mesmo tempo documental e intimista.

CS – E ficcional.

JK – É, também ficava muito nesse limite. E é muito louco pensar que todos esses grandes fotógrafos documentaristas também fotografavam a própria vida, mas não mostravam. Deve haver preciosidades absurdas!

RJ – Acho que foi nosso trabalho mais importante, em todos os aspectos. Se você olhar hoje, ele é meio careta. O vídeo não, mas as fotos sim. O vídeo, em 2008, tinha uma estrutura que era um pouco nova, mesclava vídeo com foto, tinha um ritmo... Era quase um curta-metragem.

CS – O que tu queres dizer com “careta”?

RJ – Se você olhar, só havia fotografias de pessoas, sabe?

JK – Ah, não era careta não. Talvez o que você está chamando de careta fosse uma mentalidade nossa em relação ao que mostrar. As fotos em si não eram caretas...

RJ – A forma era careta. Era tudo igual!

JK – As fotos não são nem um pouco caretas! [risos].

CS – As fotografias de cotidiano que aparecem mais no campo da arte não costumam ser tão bonitas quanto as da Cia. Isso era uma coisa que me chamava a atenção no *Caixa de Sapato*.

RJ – Quando lançamos o *Caixa de Sapato* também houve essa discussão por parte do campo da arte.

JK – Ah, mas tem um papo chato no campo da arte, nada pode ser bonito, sabe? Tem muita gente que pensa que trabalho de artista tem que ser mal-acabado, não pode ser bonito, senão vira outra coisa [...].

RJ – Quando ganhávamos alguma bolsa que tinha alguém para orientar o trabalho, principalmente quando o orientador era jovem, falavam isso para a gente [...]. E sobre o fato de trabalharmos para o mercado publicitário, que isso acabava nos contaminando. As pessoas se incomodavam com nosso domínio da técnica, diziam que nossas fotos pareciam demais com publicidade. Mas não pareciam com publicidade, fazemos publicidade e esses trabalhos não têm nada a ver com isso.

JK – Tanto que nunca conseguimos aplicar o *Caixa de Sapato* na publicidade, de fato. As pessoas diziam que queriam, mas depois viam e chegavam à conclusão que não dava. A imagem publicitária é muito mais acabada, muito mais controlada, não funcionava.

CS – Mas houve trabalhos da Cia que transitaram entre o campo do fotojornalismo, da publicidade e da arte, não?

RJ – Fotojornalismo sim, publicidade não. Publicidade é muito difícil, você tem um cliente. Em fotojornalismo teve o *Políticos*, acho que foi um dos trabalhos que melhor estabeleceu esse trânsito. Quando a Vermelho devolveu todas as nossas obras, pediu para ficar com o *Políticos*. O Edu falou que queria ficar com esse trabalho porque, para ele, era o melhor trabalho da Cia. Foi um trabalho feito para a Folha de S. Paulo, publicado no jornal, mas tinha toda uma conceituação artística, tanto que ele foi exposto desse jeito.

CS – Da maneira como estava publicado?

RJ – A própria folha de jornal. Para mim, é um dos trabalhos mais legais que temos. Tinha também uma pesquisa nossa da época, que também está no *Caixa de Sapato*, que é a questão dos horários, a sincronia no momento das fotos.

CS – Como essa sincronia foi feita?

RJ – As câmeras digitais tem metadados que registram o horário das fotos. Nós deixávamos as câmeras todas com os mesmos horários. No *Caixa de Sapato*, o vídeo tem um fio condutor – 24 horas na nossa vida, permeadas pelas fotos do acervo. Já tínhamos usado isso no *Políticos*. Quando nos chamaram para fazer a campanha, fomos chamados como artistas mesmo. Falamos que tínhamos essa ideia de sincronizar as três câmeras e fotografar cada um dos candidatos em um dia de campanha – selecionar um momento em que as três câmeras estão sincronizadas – para mostrar o efeito da campanha política, como o fotógrafo determina o que é mostrado quando enquadra, que não há imparcialidade.

JK – Em princípio, o *Caixa de Sapato* era o grande trabalho no qual isso seria aplicado, mas acho que no *Políticos* isso foi muito mais impactante. No *Caixa de Sapato*, você nem percebe, é uma coisa que só nós sabemos. No *Políticos*, é super evidente, a coisa do sincronismo ganha um poder fenomenal de desvendar o teatro político, as câmeras, as bandeiras, os fotógrafos, toda aquela *mise-en-scène*...

[...]

CS – Vocês também tinham muitos trabalhos que ficam entre a fotografia e o vídeo. O *Longa Exposição*, por exemplo...

RJ – Nesse aspecto, acho que contaminei um pouco a Cia. Eu curti fazer vídeos, mas não era algo muito comum na época. Para o *911*, tivemos que chamar um amigo que tinha uma câmera de vídeo. Os vídeos do *Caixa de Sapato* foram feitos com uma Canon pequeninha, ainda não existiam as câmeras que faziam as duas coisas. Aí, quando lançaram a Mark II, começamos a fazer retratos filmados, mas ninguém sabia ainda que as câmeras podiam fazer vídeos. Voltamos a trabalhar para revistas só para fazer esse trabalho. Nós ligávamos para as revistas e dizíamos que estávamos a fim de fazer retratos de gente legal, mesmo ganhando pouco. Como você chega no Hector Babenco, na Pitty, na Elza Soares, sem que eles desconfiem? [...]. Então nós íamos, fazíamos a pauta e, no final, pedíamos para fazer mais uma foto em um fundo branco. Colocávamos a câmera em um tripé e ficávamos até o limite. Conceitualmente é um trabalho muito legal, mas hoje em dia ninguém mais cai.

JK – Quando tentamos fazer com o [J.R] Duran ele percebeu: “Vocês tão fotografando ou gravando?”

RJ – Mas também ele era fotógrafo... Nem chegamos a editar esse [...]. Eu ficava agoniado, achava que iam descobrir, queria fazer o vídeo rápido.

CS – E vocês tiveram problemas depois para veicular os vídeos?

RJ – Não. Pedimos autorização para todos e só a Pitty respondeu. Pedimos para o assessor da Elza Soares, mas nunca retornou. Com o Babenco, fizemos a mesma coisa, mandamos uns *prints* de presente, mas ele nunca retornou. Deve estar em um envelope lá, em algum lugar. Mas o Edu falou para não nos preocuparmos, já que não íamos vender o trabalho. Não era depreciativo.

JK – Sempre teve um lado meio *nerd*, de experimentar com tecnologia, entender como a câmera funcionava.

RJ – Você conhece aquele trabalho do William Eggleston, o *Stranded in Canton*? Na época, a Sony lançou uma câmera portátil de vídeo e ninguém acreditava que ela fazia vídeo porque era muito pequena. Aí ele foi viajar com amigos e as pessoas achavam que a câmera era de brincadeira. Os vídeos têm certa ingenuidade, certa naturalidade que tem a ver com o *Longa Exposição*. A estética é completamente diferente. Foi uma viagem que ele fez com uma família de amigos, bem *trash*, bem americana, tem uns momentos bem desarmados. Mas é isso, experimentávamos muito e naturalmente a tecnologia era uma coisa que nos atraía.

Quando fizemos o *Caixa de Sapato*, fomos convidados pelo Heitor Dhalia para dirigir filmes de publicidade, aquele cineasta que fez *Serra Pelada*. Ele abriu uma produtora de filmes publicitários, a Paranoid, e a mulher dele era amiga da mulher do João, na época. E ele estava procurando novos diretores e viu o *Caixa de Sapato*, então nos chamou para conversar. A coisa começou pelo trabalho artístico e, na hora de aplicar, passou para o campo da publicidade. Aproveitávamos as coisas dos dois lados.

CS – E vocês chegaram a atuar como diretores?

RJ – É o que paga as nossas contas.

[...]

CS – E a questão da apropriação de imagens? Como apareceu no trabalho da Cia?

RJ – Dialogava, de certa forma, muito com o trabalho da Rosângela Rennó. Era uma artista que admirávamos muito e, por causa da Vermelho, acabamos ficando próximos. Gostávamos muito dela e ela gostava muito da gente, gostava das nossas ideias, gostava de discutir. O trabalho dela é completamente em cima de apropriações. O Edu falava muito para usarmos o nosso próprio acervo. No nosso caso, era mais um trabalho de apropriação do nosso próprio acervo.

JK – A gente produzia muito.

RJ – O *Guerra* é isso. Pegamos fotos do acervo e transformamos em nosso trabalho. O trabalho do Glauber, que na verdade acabou sendo chamado de *País Interior* – porque no começo do filme aparece Eldorado, o país interior – veio em um momento em que estávamos com uma pesquisa em cinema e queríamos fazer um trabalho sem fotografar, mas que não fosse do nosso acervo.

CS – Foi o primeiro trabalho com imagens que não eram de vocês?

RJ – Foi. Tem um trabalho de colagem do John Stezaker no qual ele pega dois negativos de filme e cria um novo. Eu trouxe um livro dele para cá e disse “olha isso, temos que fazer um trabalho com isso”. A forma é completamente diferente, mas era algo que nos interessou muito. O Pio se entusiasmou, a Carol viu e decidimos extrair os *frames* do Glauber, porque seria mais fácil e por ser preto e branco. Então pensamos no processo da Cia, que era a pós-produção, e virou um trabalho de colorir um filme em preto e branco. Se você olhar as fotos finais, elas têm muito a ver com as fotos da Cia. Esse trabalho foi exposto sem estar terminado, é difícil falar dele. A Giselle Beiguelman estava fazendo uma exposição baseada no Glauber Rocha no Instituto Tomie Ohtake. Ela ficou sabendo desse trabalho e quis expor. Só que teve uma parte de texto que ficou mal

definida, tem uma pesquisa de som do Guab que também ficou muito mal exposta. O Guab pegava só a voz, os diálogos do filme, e transformava cada sílaba em um tom, criando uma música a partir dos fonemas. Cada fonema era uma nota musical, a partir de uma regra que ele criou [...]. Mas foi um trabalho exposto ainda em processo, acho que ficou mal resolvido. Mas tudo bem porque, quando foi exposto, havia esse caráter experimental.

JK – Tinha uma certa ansiedade na Cia, não?

RJ – De não esperar os trabalhos acabarem... E essa ansiedade não era nossa.

JK – O Pio é um cara muito ansioso.

RJ – E ele não queria perder nenhuma oportunidade de expor, então, às vezes, atropelava.

JK – Muitas vezes ainda estávamos no meio do processo e ele já queria colocar na rua. Acho que esse trabalho merecia amadurecer um pouco, mas acabou saindo meio no empurro. Trabalhar em coletivo não é fácil. É legal para caramba, tanto que conseguimos aguentar por dez anos, durante 10 anos, mas em muitos momentos...

CS – Imagino... As iniciativas coletivas que costumam durar mais são de duplas, muitas vezes, casais. Coletivos de várias pessoas, nos quais todos fazem tudo juntos, parece ser uma dinâmica muito mais difícil de manter. E qual era o papel das individualidades dentro do grupo? Muita gente fala de um apagamento das individualidades dentro de um coletivo.

JK – O coletivo só funciona quando as individualidades são muito fortes, porque cada um acrescenta coisas diferentes.

RJ – Acho que o último trabalho da Cia, de verdade, foi o das manifestações [*Passe Livre*], em 2013. Nele, voltamos para o fotojornalismo, porém, interferindo completamente nas imagens. Acho esse trabalho demais. Um tempo depois, a Rosângela Rennó se apropriou do *Passe Livre* em uma exposição dela. Ele saiu na ZUM, em forma de pôster, com um texto do Eugênio Bucci. As manifestações estavam acontecendo e fomos lá fotografar. Depois, na pós-produção, destacávamos algumas pessoas. Estávamos voltando completamente para o fotojornalismo, mas sem nenhuma preocupação com a ética e as regras fotojornalísticas.

CS – De qualquer forma, ele registra um momento que teve uma importância histórica.

RJ – Exatamente.

JK – Mas, voltando à questão do indivíduo, acho que existem dois momentos, o do coletivo saudável, quando as forças individuais se somam, e o do coletivo que começa a falhar, que é justamente quando as individualidades começam a morrer. É como um relacionamento. Em um relacionamento saudável cada um está ali, firme e forte, ciente de si e firme nas suas coisas, e isso agrega. Começa a falhar justamente quando as coisas se misturam demais, as pessoas deixam de agregar. No coletivo saudável, os indivíduos são muito presentes e agregam o tempo todo, funciona por isso. O coletivo fica doente, digamos assim, na hora em que cada um começa a falhar individualmente e o coletivo começa a ficar capenga.

CS – Vocês tinham papéis definidos, havia alguém que trabalhava mais com determinadas coisas?

RJ – Sim, mas isso foi bem no final, já tentando solucionar essa crise de indivíduos que havia aqui dentro. Eu cuidava da Paranoid, os filmes publicitários eram comigo. Isso de certa forma permanece até hoje, eu e o João somos uma dupla, mas, se alguém da Paranoid precisar de alguma coisa, sou eu que atendo. O Pio cuidava dos *workshops*, que eram uma vontade dele [...]. A Carol cuidava muito da galeria e das exposições e o João principalmente dos trabalhos de fotografia, especialmente, para matérias, revistas. Depois que você começa uma coisa dessas, o ideal é que você mesmo termine. Por mais que seja um trabalho coletivo, quando é um trabalho a longo prazo, você lida com pessoas. Se eu começo um trabalho grande, não posso sair no meio, já tem alguém lidando comigo, não tem como passar adiante.

CS – Isso principalmente em relação aos trabalhos comerciais?

RJ – É. Tem responsabilidades, prazos, expectativas. Então tinha essa divisão. E tinha a Flávia, também, que está conosco até hoje. Ela que coordenava toda a Cia. Foi ela quem deu o alerta vermelho, nos chamou e avisou que o dinheiro tinha acabado. E aí a Cia decidiu terminar. Não foi só por causa da grana, mas quando a grana falta os problemas aparecem. Existiam essas funções, mas mudou muito ao longo dos anos.

CS – No início era mais nos moldes de todos fazem tudo?

RJ – Isso. Mas no começo as coisas eram mais simples, atuávamos só no mercado editorial e tínhamos a pretensão de ser artistas. Como começamos a ter viagens para festivais, *workshops*, a ter que lidar com galeria, produtora de filmes, clientes de foto, agências, não tinha como evitar essa divisão.

CS – E os trabalhos de arte, atualmente, como estão?

RJ – Eu e o João ficamos muito cansados do mundo da fotografia, foi muito exaustivo. Quando terminou, eu, o João e a Carol falamos “chega, eu não quero mais saber disso”.

JK – São sempre as mesmas pessoas, as mesmas conversas, é um meio que se repete muito, precisávamos de férias [risos].

RJ – Tudo que está impresso nessa parede são projetos. *Magenta* é um projeto de um longa-metragem, *Geografia do Retrato* é um ensaio fotográfico que queremos fazer... Fizemos um trabalho que se chama *Álbum*, que gira em torno da ideia da codificação. Estamos voltando aos poucos, com muita calma, sem nenhuma vontade de ter galeria. Estamos nos inscrevendo em editais, aos poucos. Ano que vem, vamos começar uma parceria com uma produtora cultural para tentar fazer livros, que é um suporte que gostamos muito.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM CAROL LOPES

São Paulo, 16 dez. 2015

Camila Schenkel – Podemos começar conversando sobre o teu início na Cia de Foto? Como isso aconteceu?

Carol Lopes – Eu entrei na Cia quando o coletivo já estava formado, entre o final de 2006 e o início de 2007, foi quando o grupo já estava precisando de alguém para aliviar um pouco o tempo deles. Eles estavam trabalhando pra caramba, gastavam muito tempo no computador processando imagens e estavam querendo tentar produzir tempo livre. Não tempo livre no sentido de não fazer nada, mas um tempo livre um pouco mais produtivo, sem precisar estarem sempre envolvidos com as coisas diárias, fazendo pautas e trabalhos encomendados. Queriam um tempo livre para pensar um pouco sobre a fotografia. Para conseguir fazer isso, eles perceberam que precisavam incorporar uma quarta pessoa no grupo que tivesse um perfil diferente. Eles fotografavam o dia inteiro e passavam a madrugada tratando fotos para poder entregar para o cliente, já que eles não podiam tratar no outro dia, porque no outro dia tinham que ir para outro trabalho. Era uma coisa muito corrida. Aí um professor me indicou para os meninos e fui conversar com eles. Eu também estudava com uma menina que, na época, era estagiária deles. Antes disso, eu trabalhava no acervo da Nair Benedicto, digitalizando cromos e fazendo outras coisas. Eu nunca quis ser fotógrafa, sempre gostei de trabalhar em acervo, ou mesmo com Photoshop, mas com as devidas proporções. Antes de entrar no coletivo, não tinha a visão que tenho hoje da ferramenta. Então eu fiz uma entrevista, deu certo, e acabei entrando para o grupo. Mas entrei como uma pessoa em formação, eles não me contrataram como uma profissional pronta, para quem é só passar tudo que ela toca sozinha. Uma coisa legal dentro da Cia é que sempre havia esse pensamento de que as pessoas estão em formação, fossem estagiários ou pessoas que trabalhavam com a gente. Não queríamos ninguém pronto, apostávamos muito na construção com o tempo e com a convivência. Foi bem o que aconteceu com a Cia.

CS – Qual era a tua visão desse processo, essa ideia de fazer fotografia em conjunto?

CL – Para mim, nunca foi um grande problema. Eu sou de Recife e fiz faculdade na Federal de Campina Grande. O nome do curso era algo parecido com Multimeios, se chamava Arte e Mídia. Na época, era um curso novo, cada universidade tem um nome peculiar, mas é o mesmo curso. A minha formação já era bastante holística, não havia essa história de uma autoria única. Até hoje não ligo muito para isso, continuo tratando fotos para outros fotógrafos e não me importo se vão colocar os créditos ou não. Mas isso é uma coisa muito pessoal, não é nada de levantar uma bandeira. Eu só não entendia por que era um problema. Ao mesmo tempo, trabalhei com a Nair. Eu sei a luta social que foi necessária para que o fotógrafo conseguisse receber os créditos por suas fotografias. Mas, em nenhum momento, nós negávamos o crédito, pelo contrário, era uma luta em favor dele. Era uma luta pelo crédito de todo mundo que trabalhou no projeto. É algo meio dúbio, foi bem problemático.

CS – Sim, na tua posição tu estavas recebendo mais créditos do que o que normalmente se dá para esse tipo de trabalho. Estavam reconhecendo que o teu trabalho também é parte importante da construção de uma imagem.

CL – Pois é... Mas, dentro do coletivo, foi preciso uns dois anos, que foi o período de formação, até chegar ao ponto em que eu me enxergava colaborando diretamente com o grupo. É difícil essa coisa de datas, mas deve ter sido 2009, 2010, por aí. No final, tínhamos uma sinergia muito boa, algo que não se encontra facilmente por aí. Você falou com todo mundo, acho que o discurso deve ser meio afinado – tirando a história do término, que cada um deve ter falado a partir da sua visão.

O processo de trabalho era algo muito impressionante. Se você falasse comigo agora e dali a dois minutos, depois falasse com o Rafa sobre o mesmo trabalho, o discurso tinha uma continuidade, porque tudo, absolutamente tudo, era discutido internamente. Alguém lia um texto e mostrava para o grupo, trazendo uma questão. Alguém estava saindo de férias e o outro o provocava a fotografar alguma coisa. Íamos trocando essa bola e as coisas iam nascendo. Mas, quando perguntam o que eu fazia, a minha posição era basicamente processar arquivos e cuidar do acervo, era bem mais para esse lado. Embora eu encabeçasse a área de pós-produção, os meninos também eram muito bons em Photoshop, especialmente o João. Todos faziam direitinho, foi uma opção passar para alguém. Como eu fazia isso o dia inteiro, fui criando outros caminhos, mas os meninos entendiam bem, então podiam opinar bastante. Eu trazia uma opção de tratamento e nós discutíamos, batíamos uma bola e eu voltava a trabalhar. Muitas vezes, eles chegavam com uma estética melhor, me passavam, e eu dava uma uniformizada em tudo. Apesar de existir na Cia um setor de pós-produção, estava tudo muito junto.

CS – Quanto tempo o processo de pós-produção costumava levar?

CL – Ah, na verdade, é infinito, nós terminávamos porque precisávamos levar para a exposição. Em muitos ensaios, nós fizemos tratamentos diferentes depois. É uma visão minha que o grupo também tinha: eu não considero que um trabalho é acabado, finalizado, acho que estamos em eterno processo. Quando você assume esse lado processual, é difícil falar “pronto, finalizei, é isso”. Você quer voltar para aquilo de novo. E como eu trabalho bastante o conceito, sempre estou voltando para as imagens produzidas. Finalizávamos porque tínhamos que expor, havia uma relação com a galeria, é preciso apresentar um trabalho finalizado, seriado... Mas retomamos e mexemos em vários trabalhos nossos. Não era uma imagem terminada, ela estava ali e podia ser usada para outra história.

CS – E sobre esse momento em que tu começaste a colaborar mais efetivamente com o grupo, tem algum trabalho que tu associes a essa mudança de posição?

CL – É engraçado, antes, esses discos eram bem afiados, falávamos da Cia de Foto o tempo inteiro. Depois de dois anos quase sem falar, fica um pouco mais difícil... Ah, tem um trabalho que não sei se é só meu, é difícil pensar nessa colaboração pessoal, mas que acho muito importante para o grupo que é o *Carnaval*. Foi quando efetivamente radicalizamos a pesquisa do escuro, de valorização da luz. Tiramos elementos das imagens, não por meio de truques, fazendo um “Mandrake”, mas diminuindo a luz delas, valorizando outros elementos. O *Carnaval* entrou em um viés de pós-produção que mudou um pouco nossa forma de trabalhar, acho que isso foi importante para o grupo.

Mas não por mérito meu, eu não cheguei a isso sozinha. Lembro que o João fez o tratamento de algumas imagens, deixando elas bem mais escuras com alguns elementos mais claros, levou para o grupo, e demos uma pirada. Começamos a trabalhar em cima disso. O Photoshop foi sempre uma experimentação dentro do grupo, mas quando ele começou a ganhar mais consciência, quando saímos um pouco da experimentação para pensar o porquê de estar fazendo aquilo, acho que foi com o *Carnaval*. Os projetos anteriores ao *Carnaval* tinham uma pesquisa estética, exploravam as possibilidades da ferramenta testando saturação, cor, densidade etc. O *Carnaval* passou a ter um ponto proposital e, um pouquinho antes disso, o *Guerra*. Esse trabalho também tem um uso bem definido da ferramenta, há um motivo para a escolha do preto e branco, do granulado. São imagens de acervo, de épocas completamente diferentes, que juntamos para montar um ensaio como se estivéssemos vivendo uma guerra em São Paulo. Tudo isso foi feito a partir de uma pesquisa sobre o tipo de tratamento que as fotos de guerra normalmente têm. Agora mudou um pouco, mas, no ano desse ensaio, ainda não havia muitos ensaios de guerra coloridos. Montamos essa ficção a partir do tipo de pós-produção que foi dado às imagens. Foi o momento em que a pós-produção começou a ser pensada, não por minha causa específica, mas por conta de uma necessidade do grupo. Acho que qualquer processo é assim, há uma fase de experimentação e, depois dessa fase, é possível criar uma consciência em cima disso.

CS – A Cia tinha um diálogo bem forte com o campo do fotojornalismo, principalmente no início, imagino que fosse pela formação dos integrantes.

CL – É, a formação do Rafa e do Pio foi na escola de fotojornalismo. A minha e a do João não, o João não viveu essa coisa de campo. Ele também se formou na Cia, começou como estagiário, ele deve ter falado nisso. Houve duas levas aí, o Rafa e o Pio, que vieram do mercado, e eu e o João, que nos formamos dentro do espaço. Por virem do mercado, os meninos tinham vícios, faziam coisas que o mercado às vezes exige, caíam em algumas fórmulas. O João quebrou um pouco isso porque estava vindo da faculdade com aquela coisa da experimentação. São misturas que colaboraram dentro do processo.

CS – E o trabalho de publicidade foi ganhando mais espaço com o tempo?

CL – Foi. Em quantas pessoas nós éramos? Seis, sete? Uma estrutura dessas é cara. Viver como artista ou como fotógrafo de jornal não paga o suficiente para ter alguém como eu, só tratando das fotos. Eu não fazia publicidade, cuidava mais das coisas de arte e de acervo. Seria uma pessoa cara para o grupo se fôssemos viver só de arte. Nós éramos um grupo, mas recebíamos como se fôssemos apenas um, não recebíamos como se fôssemos quatro. Era um cachê, que já era baixo, rateado em quatro. Não era exatamente essa conta, mas a ideia é essa. A publicidade entrou como uma forma de conseguirmos viabilizar projetos, uma questão de grana, mesmo. Na época, contratamos uma pessoa de coordenação para nos representar no mercado de publicidade, a Flávia. Ela ainda está trabalhando com o João e o Rafa. E foi uma construção, não conseguimos trabalhos do dia para a noite, foi uma luta. Em 2010, já estávamos trabalhando muito com publicidade. Foi uma escolha para viabilizar o projeto na época, não acho que fosse o sonho de ninguém trabalhar com publicidade. O Rafa e o João estão com uma pegada mais de publicidade agora, o Pio também. Eu não gosto, não trabalho com publicidade de jeito nenhum [risos].

CS – E tu estás trabalhando agora com essa parte de tratamento de imagens?

CL – Também.

CS – E a atuação no campo da arte sempre foi um desejo da Cia? Qual era a tua relação com esse universo? Tu acabaste trabalhando mais nesses projetos.

CL – É, a minha relação com essa área era um pouco maior. No ápice da Cia, nós tínhamos um espaço, trabalhávamos com publicidade e tínhamos uma produção para o mercado de arte. Funcionava relativamente bem, uma coisa bancando a outra. O mercado de arte nos alimentava criativamente para dar soluções inteligentes para a publicidade. Não acreditávamos em uma divisão das coisas, uma coisa influenciava a outra. Mas não éramos bem recebidos no meio da arte por fazermos publicidade, as pessoas não entendiam muito. E os publicitários às vezes achavam que, por estarmos sempre em galerias, nós éramos artistas e tínhamos muito dinheiro, mas a gente não tinha, definitivamente [risos]. Era uma relação engraçada, nós íamos atrás de trabalho e as pessoas achavam que estávamos ganhando muito dinheiro porque sempre havia exposição de alguma coisa, mas na verdade o pessoal da arte olhava feio para nós porque fazíamos publicidade para o Itaú... A minha ligação maior era com o mercado de arte. Eu sempre conversava com o pessoal da galeria, eu que mandava os arquivos, essas coisas. Então acabamos estreitando um pouco mais a relação, não tanto por afinidade, mas pelo fato de eu cuidar do acervo. Acho que a parte mais burocrática, como o que a Flávia fazia com a publicidade, eu fazia com a galeria. Em palestras, essas coisas, eu nunca falava muito, era mais o Rafa e o Pio. Mas eu ia em muitas viagens para dar suporte. Nós nos dividíamos, havia um rodízio de quem ia viajar.

Ah, não sei, eu não sou muito deslumbrada, para mim tanto faz estar na arte ou na publicidade. Não gosto de trabalhar com publicidade, não por ser publicidade, mas porque meu *métier*, na publicidade, não é visto de uma forma com a qual eu goste de trabalhar. São efeitos de Photoshop muito pesados, recortes etc., tendo opção, prefiro não fazer. No caso dos meninos, que estão trabalhando agora com publicidade, é um *métier* que eles fazem muito bem e que paga bastante, então acho que nada mais justo do que eles estarem fazendo isso.

CS – Houve trabalhos que transitaram entre o fotojornalismo e a arte?

CL – Sim, o *Políticos*. O *Carnaval* mais ou menos. O que acontecia é que, como tínhamos muitos trabalhos encomendados, sempre aproveitávamos o acesso a algo que normalmente não teríamos para tentar produzir uma história para a Cia. O *Políticos* não foi bem isso, nós que pedimos. A Carla Romero, que era editora de fotografia da Folha, queria que nós produzíssemos uma história para o caderno DNA, que era o caderno das eleições. Nós dissemos que queríamos cobrir um dia ordinário de eleição, mas que queríamos os três fotógrafos em campo. Aí aconteceu o trabalho, cada dia era um candidato e eram os três fotografando. O pessoal não entendia nada, era bem confuso. Já o *Carnaval* foi diferente. A Ivete Sangalo – não sei como ela chegou na gente – nos contratou para cobrir o carnaval dela: ela no *backstage*, no palco, em todos os momentos. Tínhamos que fazer uma cobertura do carnaval para a Ivete. Nesse caso, quem foi fotografar foi o João, porque o Pio sempre vai para Recife nessa época e o Rafa não queria trabalhar no carnaval. Como nós podíamos levar até duas pessoas, colocamos a mulher do João como assistente e foram os dois para o carnaval. Antes da viagem, rolou uma conversa sobre aquelas pessoas que ficam em baixo do trio elétrico, pedimos para o João tentar fazer umas imagens disso. O João voltou com as fotos e, a partir daí, iniciamos toda uma discussão. Nesse caso, não sei se é mesmo uma mescla,

nós tínhamos um trabalho para fazer e aproveitamos essa situação para fazer a nossa história.

Outro exemplo: sabe aquele ensaio, o *Longa Exposição*? O *Longa Exposição* também veio disso. Era a época do lançamento das câmeras 5D e nós fazíamos muitos retratos para editoriais. Um dia recebemos a encomenda de uma revista, que eu nunca tinha visto na vida, para fazer um retrato da Elza Soares. Fomos lá, fizemos os retratos e, ao final da sessão, pedimos para ela ficar em um fundo branco e fizemos o vídeo. A mesma coisa com a Pitty, com o Hector [Babenco]. Às vezes, pagavam pouco, mas, se era uma celebridade que pudesse dialogar com o trabalho, topávamos fazer só por conta desse projeto. Isso era muito bacana da Cia, o grupo não se prendia ao mercado, mas utilizava os recursos, aproveitava esse acesso [...]. Não tinha tempo ruim, seja qual fosse a pauta, a pessoa sempre voltava com alguma coisa bacana, algum experimento, e mostrava para o grupo. Às vezes, não dava em nada, mas às vezes dava em alguma coisa. Era sempre uma provocação.

O *País Interior*, que é aquele trabalho a partir do filme do Glauber Rocha, surgiu a partir de uma provocação. Era um ano em que eu estava com pouco trabalho, ficava meio sem fazer nada, e começamos a pensar em como seria colorir os *frames* de um filme antigo. Eu peguei um vídeo, fiz uns testes e todo mundo pirou, então começamos a pensar a partir disso. Às vezes, o conceito vinha antes, às vezes, a experimentação vinha antes, e se trabalhava depois em cima do conceito. O processo mudava um pouco, mas era sempre a partir de provocações, seja por meio de textos ou a partir de uma forma estética. Às vezes, se convidava alguém de fora do coletivo para ajudar a pensar e ir construindo o trabalho. A Cia de Foto sempre extrapolava, nunca nos concentrávamos só no núcleo duro, sempre chamávamos alguém de fora – críticos, pessoas que trabalhavam junto com a gente... Era um coletivo que se ramificava, não ficava contido só nele mesmo.

CS – Tem algum trabalho que tu julgues mais representativo desse modo de funcionamento?

CL – Hm, deixa eu pensar... Acho o *Carnaval* muito forte, mas não acho que a gente compreenda a totalidade do que ele foi, o que ele representa. Não é um trabalho que eu goste esteticamente, eu não teria uma imagem dessas na minha casa, acho elas muito fortes. Não sei, não consigo pensar em um trabalho único, porque são etapas, sabe? Eu sempre falo em aula que a pesquisa de um artista é uma coisa só, você vai vendo o desenvolvimento dela nos vários trabalhos que ele tem, uma coisa leva a outra, que leva a outra... No caso da Cia, eu vejo muito isso. Havia uma coisa em comum nos trabalhos iniciais que foi se desdobrando em formas estéticas diferentes. Olhando de fora, dá para perceber que havia questões que foram muito trabalhadas – o que é a imagem fotográfica, o que é a imagem parada, o que é a imagem em movimento, o que é a luz, o que é a sombra, o que é o escuro. Por que falar da fotografia pela luz? Por que não falar a partir do escuro, também?

Há trabalhos que eu gosto mais, trabalhos com os quais eu me envolvi mais efetivamente. Eu adoro o *País Interior*, adoro o *Retiro*, são trabalhos com os quais eu tive bastante contato, fiquei mais tempo envolvida.

CS – Como é o *Retiro*?

CL – Foi um trabalho encomendado pelo Centro de Cultura Judaica. Na época, o curador de lá era o Benjamin Seroussi, que foi curador na Bienal de São Paulo passada. Ele convidou o Diógenes Moura para fazer a curadoria de alguns fotógrafos que seriam convidados a dialogar com uma série de fotografias que o Cristiano Mascaro fez no Bom Retiro. É uma série bem clássica, encomendada pela Pinacoteca de São Paulo, pela Aracy Amaral. O Benjamin, junto com o Centro de Cultura Judaica, queria estabelecer esse diálogo com fotógrafos atuais e convidou a gente, a Marlene Bergamo, que é fotojornalista, e o Bob Wolfenson, que é mais fotógrafo de moda. A Marlene, que é uma fotógrafa de rua, da noite, fotografou o Bom Retiro de noite. O Bob, que foi criado no bairro e conhecia muitas pessoas por lá, fotografou a casa dos moradores. Nós ficamos meio na dúvida do que iríamos fazer. No início, fomos até um minilab para ver se encontrávamos alguma coisa de acervo, mas não achamos nada mais antigo. O bairro mudou bastante, então havia muita coisa de coreanos, mas não da cultura judaica. Até que o Benjamin nos contou de um arquivo histórico em Pinheiros que recebia documentos textuais e iconográficos de pessoas que não queriam ou não podiam mais guardá-los. Entramos em contato com esse lugar e fizemos o trabalho em cima de imagens que encontramos nesse acervo. Na época desse trabalho, o João e o Rafa estavam abrindo uma exposição em Nova York, o Pio estava trabalhando em publicidade no Rio de Janeiro e eu estava aqui sozinha. Então eu ia para esse acervo diariamente, tirava umas fotos e mostrava para os meninos o que eu tinha encontrado. A partir daí, gerava-se uma discussão. Depois de uma semana nesse processo, eles sugeriram que eu pegasse imagens que parecessem interessantes de trabalhar no Photoshop e tentasse deixá-las atemporais. Nós discutimos quais estratégias poderiam ser usadas para isso, chegamos em uma fórmula e eu fui pegando as fotos e transformando-as em uma coisa completamente diferente do original.

[...]

CS – E o modo de trabalhar da Cia se transformou muito ao longo do tempo?

CL – Acho que sim, talvez até por isso que tenha acabado... Mas é difícil fazer essa autoavaliação. Eu penso mais em como foi minha trajetória: eu comecei em formação, depois fui crescendo, passei a ter uma posição mais forte, uma opinião de igual para igual. O modo de trabalhar talvez não tenha mudado tanto porque havia várias vertentes de trabalho. Nós éramos muito movidos por experimentação e provocação. Acho que isso sempre aconteceu no campo da arte. Na publicidade, a tarefa de casa nem era tão bem-feita... Não fazíamos social com diretor de arte, não fazíamos *happy hour* com esse pessoal. Não tínhamos muita paciência, ficava tudo na mão da Flávia, que era a nossa coordenadora.

Não sei dizer se mudou muito, mas uma coisa é fato: eu saí de lá e não consegui encontrar um esquema de trabalho igual ao que tínhamos na Cia. Havia uma sinergia muito boa, um entendia o que o outro estava falando. Não eram só flores, pelo contrário, brigávamos bastante [risos], mas as coisas eram lisas, sabe? O mercado é muito difícil, há muita fofoca, um quer passar a perna no outro... Isso não existia de forma alguma na Cia. Era um ambiente saudável de se trabalhar e quem não conseguia entrar nesse esquema saía rápido. Tem histórias de sócios que entraram, ficaram pouco, saíram e deram prejuízo. Não era qualquer um que ficava, quem ficou estava no mesmo *timing* de sinergia.

Acho que quem pode falar melhor se a forma de trabalho mudou são o Pio e o Rafa, que estavam desde o começo. Eu comecei moleca, às vezes você não tem muita consciência do que está acontecendo. Os meninos começaram ali já entendendo do funcionamento financeiro, eles sabiam de tudo o que estava acontecendo. Eu não sabia, essas coisas não passavam por mim. Passaram no último ano, que foi o ano em que não trabalhamos e o dinheiro acabou. Trabalhamos pouco, as economias foram indo embora e não deu para manter o esquema que tínhamos por lá. Eu não tive noção da importância da Cia até o coletivo acabar. Teve esse impacto, as pessoas ficaram muito impressionadas. Sei que tivemos um papel histórico bacana dentro da fotografia latino-americana por iniciar esse processo de coletivo que radicaliza a assinatura. Mas esse não é um modelo que todos os coletivos têm, é um modelo que funcionava para nós.

CS – Acho que é um modelo mais recorrente no campo da arte, no qual existem vários coletivos que fazem os trabalhos juntos e então, em vez de assinar com dez, com seis nomes, colocam um nome único que representa aquela combinação.

CL – É, em foto tem muito essa história de coletivo em formato de agência. Esse trabalho é do coletivo tal, mas quem encabeçou foi o fulano. Para a Cia, não havia essa necessidade de separar. Existia a necessidade de criar uma coisa única, de juntar a colaboração de cada um, colocar no mesmo saco e ver o resultado. Definitivamente, não é o modelo que se encontra por aí. Participamos de vários encontros de coletivos de fotografia, aqueles promovidos pelo Claudi Carreras, e neles tivemos contato com vários modelos de coletivos, mas poucos com essa coisa de assinar em grupo. O primeiro encontro de coletivos foi aqui, e foi engraçado porque éramos o único que assinava realmente como coletivo. Colocamos uma pulga atrás da orelha de todos os coletivos que vieram. E o pessoal ficou muito comovido quando falamos que a Cia tinha acabado. Mas, talvez, por isso, tenha acabado, era tudo muito em conjunto. Com o tempo, você vai criando afinidades, você vai perdendo a paciência de fazer de tudo um pouco. E, no nosso caso, era tudo compartilhado, nós tínhamos pró-labore, era tudo dividido, até nos trabalhos de publicidade. Se alguém trabalhasse mais em um trabalho, o cachê não seria maior. Eu não tinha filhos, então meu custo de vida era mais baixo e eu ganhava menos. O Rafa e o Pio tinham filhos, tinham um custo de vida um pouco maior, então ganhavam mais. As divisões eram nesse sentido. Mas, ao mesmo tempo, é uma posição que acaba gerando acomodação, ela não te incentiva a correr atrás das coisas, o pró-labore está garantido. Talvez, aí tenha ocorrido um erro de formato, essa ideia de tentar levar para o financeiro o formato que nós tínhamos no lado conceitual. Não sei, também não entendo muito de economia, mas chegou em um momento em que a coisa não se sustentou.

CS – Tu tinhas falado nessa junção de pessoas diferentes que fazem um trabalho que acaba assumindo uma identidade coletiva. Qual era o papel dessas individualidades dentro do coletivo? Eu também gostaria que tu comentasses um pouco sobre a criação dessa identidade coletiva que, às vezes, pode se tornar mais forte do que uma assinatura individual. Para mim, muitos fotógrafos individuais não tinham uma autoria tão forte quanto a da Cia. Muitas vezes, só pelas imagens já dava para saber que determinado trabalho era da Cia.

CL – Todos tinham personalidades muito fortes e bem diferentes entre si. Havia briga o tempo inteiro. Você ia conversando, conversando, e cada um abria mão de uma coisa. Cada um tinha uma opinião muito forte sobre o que estava fazendo. E por isso acho que

dava certo, porque a coisa era tão discutida internamente que, quando ela tomava a rua, já estava completamente resolvida. Quebrávamos muito a cabeça quando estávamos desenvolvendo algum trabalho. Quando vinha uma terceira pessoa, já tínhamos passado pela fase de concordar ou não com aquilo, já se tinha chegado a um consenso sobre o que era o trabalho, já se estava com o discurso liso.

CS – Esse consenso era discutido a cada vez?

CL – A cada vez, cada trabalho era uma coisa diferente. Alguns eram discutidos menos, outros mais. Alguns eram encabeçados mais por uma pessoa, outros por outra, variava demais. Na edição e na pós-produção, também. Nós fazíamos, imprimíamos, colocávamos na mesa e discutíamos. Eram perfis bem diferentes, o Pio nos últimos anos se voltou muito para a pesquisa, entrou para a filosofia, fazia muitas leituras, escrevia. O Rafa é um cara mais de ação, que dizia vamos lá, vamos fazer isso, e o João é o tipo autista-gênio, que ficava calado e de repente vinha com uma coisa genial e espantava todo mundo. Aí juntou tudo isso, e eu ficava ali, intermediando. Mas também pode ser enlouquecedor, imagine três pessoas falando na sua cabeça, cada uma falando uma coisa diferente. Se você não for extremamente paciente e não conseguir captar o momento de cada um, você enlouquece, estoura. Era uma coisa para fazer atrás da outra, tinha momentos em que era uma demanda difícil de segurar, mas era por isso que funcionava. Às vezes, um trabalho precisava de uma mão mais pesada do Pio, às vezes, era um esquema para o Rafa, que simplifica as coisas difíceis. Às vezes, o Rafa conseguia simplificar em três palavras uma questão supercomplicada do Pio e deixar a coisa muito mais fácil de ser entendida, fazendo com que dois telefonemas resolvessem tudo. E o João conseguia soluções criativas muito rápido. Quando ele queria, porque às vezes ele simplesmente ficava quieto. Mas era preciso respeitar o tempo do outro. Eu não podia dizer para o Pio parar de ler e ir escrever ou dizer para o João acordar para a vida. Até falávamos isso o tempo inteiro um para o outro, mas, em se tratando de um trabalho, as coisas não saíam na pressão.

[...]. Era um processo bacana, porque mesmo quando você estava fora, você estava perto. Era difícil tirar férias, viajar e se desligar completamente. Você estava sempre fazendo alguma coisa, pensando e produzindo. Quando alguém voltava de férias e não tinha só fotos da viagem, tinha um monte de coisas que poderiam render um trabalho. Isso foi com todo mundo, todos os trabalhos foram isso. Mas as individualidades eram essas, todo mundo tinha algo muito forte, às vezes, era muito difícil de dialogar quando você batia de frente. O que dava uma uniformizada na história, além da edição e da pós-produção, era o fato de que o trabalho era muito discutido internamente [...]. E, da mesma forma que os meninos tinham uma personalidade muito forte, eles também tinham um desapego muito grande com as imagens. Não é todo fotógrafo que tem. Eles jogavam na roda e víamos as fotos que funcionavam. Não tinha essa história de fulano entrou com tantas imagens no trabalho... O fato de você dar para outra pessoa editar também ajuda. Às vezes, o Rafa editava as suas próprias fotos, às vezes, era o Pio. Nós juntávamos tudo em uma pasta e íamos editando, enxugando, não precisava saber de quem era. Claro que, nas minhas organizações de arquivo, eu tinha um jeito de colocar a informação de quem fotografou. Isso ajudou bastante no fim [risos]. Quando eu estava tratando uma foto, eu precisava saber de quem era para poder ligar e tirar alguma dúvida de pauta. Eu precisava entender o que eles tinham feito, qual era a situação, para saber o que deveria ser priorizado. Eu cuidava de tudo, descarregava, editava, mandava em baixa, checava tudo. Nessa parte de processo, até de publicidade

mais comercial, eu tinha autonomia total, dificilmente eles se sentavam para editar. Nos últimos anos, eu que tocava tudo, era mais confortável para eles, que já tinham fotografado o dia inteiro.

CS – Interessante esse fato de que, para fins práticos, era preciso identificar quem fazia cada foto. Há um discurso meio rápido que afirma que nos coletivos as identidades se anulam, que não existe autoria...

CL – Não, pelo contrário, as individualidades estavam presentes lá dentro o tempo inteiro, não se anulavam de jeito nenhum. Era por conta delas que existia uma unidade. As coisas eram tão discutidas, tão pensadas, que se chegava a um comum acordo.

CS – Dez anos me parece um tempo bastante longo para esse tipo de processo, é bem trabalhoso, desgastante...

CL – Ah, é... O Rafa e o Pio já se conheciam antes de formar a Cia, eles têm esse percurso mais longo. E tudo realmente veio da necessidade que eles tiveram de tentar pensar outra forma de trabalhar. No final, acabou não dando tão certo, mas acho que o tempo que durou deve ser comemorado, rendeu frutos bacanas.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM GABO MORALES

São Paulo, 15 dez. 2015

Gabo Morales – Como começamos? Pensei em iniciar falando deste trabalho, *Lagoa da Confusão: Wanderlândia*, e depois você vai perguntando outras coisas. Pode ser?

O Tocantins foi criado em 1988 e se estabeleceu em 1989. Quando tivemos essa ideia, o Estado estava fazendo 25 anos. Para nós, isso envolvia três coisas com as quais gostamos de trabalhar e que são muito comuns no campo do documentário: os temas de identidade, de fronteira e de comunidade. Os primeiros adultos tocantinenses da história do Brasil estão se formando agora. Nós queríamos encontrar esse adulto, descobrir que identidade ele tem, que características ele carrega, que bagagem histórica ele reflete. Então pensamos em percorrer o Estado inteiro, tentando responder essa pergunta: qual a identidade da pessoa que vive no Tocantins? [...]. Quando se fala em Tocantins, há uma coisa sudestina – todos nós somos do Estado de São Paulo – que é essa grande interrogação: como é o Tocantins? Esse Estado não é visto, ele pouco aparece na mídia. E, quando aparece, são algumas narrativas paralelas que correm sobre as belezas naturais do cerrado, do Jalapão, ou então essa coisa semi ou *pseudomonumental* da capital. O comum não se encontra, não se vê, a não ser que seja sangue, suor, sabe, aqueles assuntos... Então fomos atrás do banal. Quando começamos a pensar sobre isso, levantou-se o risco de ir até uma tribo indígena e fazer essa tribo cair no campo do clichê. Decidimos que, se fossemos fazer a tribo, ela teria que ter o mesmo peso no trabalho do que a classe média no *shopping*. Tinha que ser tudo igual. A riqueza de signos da classe média é tão interessante quanto a do índio. Acho que o que nós tentamos fazer, quando trabalhamos juntos, é o clássico de um jeito diferente. Mas esse jeito diferente não é pela fotografia em si, é pela narrativa. É começar a olhar menos para os grandes assuntos do documentário brasileiro, por exemplo, o ribeirinho, o quilombo, o indígena, a Amazônia, e mais para coisas mais urbanas, mais contemporâneas.

Camila Schenkel – Algo mais próximo das vidas de vocês, em vez de um olhar estereotipado e distante para o outro.

GM – Isso. Não acredito que o olhar para o outro seja amenizável, ele sempre vai estar lá. Mas, de fato, nós tentamos neutralizar. Tem uma característica da fotografia que procuramos utilizar que, aliás, vem da fotografia clássica, da *straight photography*, que é a ideia de tentar apagar o máximo possível o fotógrafo da cena. É tudo muito reto, direto, a luz é muito simples, uma coisa extremamente neutra. Taryn Simon, Alec Soth e Rineke Dijkstra são algumas das referências para isso que nos agradam muito.

[...]

CS – E como foi essa viagem? Quanto tempo ela durou? Vocês se dividiram, foram várias idas?

GM – Nós fomos em quatro pessoas no dia 1º de janeiro de 2015.

CS – Um dia simbólico.

GM – Nosso avião passava por Brasília, então tinha muita gente que estava indo para a posse da presidente. Literalmente não tivemos *réveillon*, saímos às oito horas da manhã de São Paulo e começamos o trabalho no dia 1º de janeiro. Na nossa proposta de projeto, defendíamos que poderíamos criar algo mais complexo justamente por ter pessoas diferentes percorrendo o território simultaneamente. É uma viagem coletiva, a exemplo do que a Magnum fez no norte do Estado de Nova York, quando começou a percorrer os Estados Unidos. A Magnum fez isso também no ano passado, durante a Copa, em um projeto chamado *Offside*, do qual inclusive a Garapa participou. O Alec Soth tem um projeto que nós adoramos, o *Dispatches*, no qual ele passa duas semanas no território americano junto com um escritor magnífico, Brad Zellar. Outra referência forte para nós é o Arnold van Bruggen, um holandês que também trabalhou com um escritor para realizar um projeto de cinco anos em Sochi, na Rússia, antes das Olimpíadas de Inverno. Esse fotógrafo lançou vários livros e no final do projeto publicou um grande livro, curiosamente chamado de *Atlas*. É uma coisa parecida, ele ficou na região de Sochi, na Rússia, e passou cinco anos coletando histórias. Essa é a referência principal do que queríamos fazer no Tocantins.

Nós passamos os primeiros dias em Palmas, juntos, e depois nos separamos. Dois foram para o oeste do Estado e dois, Filipe Redondo e eu, continuamos em Palmas. Quando o Leonardo e o Rodrigo voltaram do oeste, eles precisaram voltar para São Paulo, então eu e o Filipe fizemos as outras três regiões juntos, norte, leste e sul. Em termos de divisão do trabalho coletivo, só não fizemos a região oeste. E curiosamente dá para perceber a diferença do modo como eles encaram o que é a história. Eles tiveram um ímpeto maior de registrar a noite, a coisa mais popular mesmo, como se fosse o submundo do nosso dia a dia.

CS – Além dessa diferença temática, também é possível perceber uma diferença visual entre as imagens de vocês?

GM – Nós partimos daqui com ao menos uma tentativa de padronizar os retratos.

CS – Vocês tinham um protocolo?

GM – Não exatamente, mas quando começamos a elaborar esse projeto, pensamos muito em como seriam as imagens. Optamos por um retrato ambiental, em lugar aberto, mas com uma luz artificial adicionada à luz normal da cena. É assim que fazemos nossas fotos.

CS – Em todos os projetos?

GM – Tentamos manter esse padrão quando é uma foto ambiental, mas também fazemos muitas fotografias em fundo neutro.

CS – E a posição do retratado, o ângulo, é tudo definido?

GM – Sim, tentamos manter um padrão, mas no projeto acabou variando.

CS – Isso me lembra um pouco o protocolo que o Bernd e a Hilla Becher criaram, que dava uma uniformidade às imagens.

GM – Sim, mas não temos nem de longe a consistência deles, que muito germanicamente mantiveram esse protocolo a vida inteira. Somos bem mais abertos e também abraçamos o tosco, sabe? É uma expressão que eu gosto de usar às vezes. Acho que a perfeição demais na fotografia cria *stock photography*, cria publicidade. Se

sairmos um pouco do nosso protocolo, se houver alguma coisa errada nas nossas fotos, nos perguntamos se não é uma coisa boa, se não ajuda a criar algo mais neutro, apagar mais o fotógrafo. Um dos grandes fotógrafos da história, o William Eggleston, é um toco por excelência. É difícil explicar esses detalhes [...].

Então nós tínhamos esse protocolo, mas não havia nenhum problema em sair dele. Quer dizer, não havia nem mesmo um protocolo, tínhamos uma linguagem, na qual estávamos trabalhando, tentando evoluir. Se alguém saísse dessa linguagem, depois discutiríamos se essas saídas faziam algum sentido.

CS – A parte de edição é feita em conjunto?

GM – Acho que aí tem uma questão interessante. Não sei se jamais fomos iguais à Cia de Foto ou à Garapa. Só nos juntamos para fazer os nossos trabalhos, muito raramente, para trabalhos comerciais, não ganhamos dinheiro juntos.

CS – Mas os projetos independentes costumam ter algum tipo de financiamento?

GM – A partir do ano passado, sim. O Pinheirinho [*A Tropa de Elite*], por exemplo, fizemos do nosso próprio bolso. O *Oferenda* também, nosso primeiro trabalho, de 2013.

CS – Como vocês classificam esses projetos que não são os comerciais, esses que vocês fazem juntos?

GM – É difícil, né. Pessoais não são [risos].

CS – E ao mesmo tempo autoral, que é um termo que fotógrafos costumam usar, também é um pouco estranho, já que vocês estão procurando certa anulação do autor.

GM – Já tivemos essa discussão e não sei se chegamos a alguma conclusão. Acho que isso foi discutido de forma bem prática, na hora de escrever a minibiografia do nosso *site*. Até vou olhar para ver como nos saímos...

CS – Mas são projetos que vêm de uma vontade interna de vocês quatro, que não vêm de uma encomenda.

GM – Sim, são os nossos projetos. A ideia pode ser de um ou de outro, mas de alguma forma cada um dos quatro ajuda de um jeito. Às vezes, alguém passa um ou dois meses sem fazer coisa alguma e, de repente, aparece para fazer algo enquanto o outro sai de cena.

[...]

CS – Em relação ao *Lagoa da Confusão*, me chamou a atenção o fato dos vídeos parecerem fotos. Eles estão inseridos no *site* da mesma maneira que as imagens fixas e possuem apenas um leve movimento.

GM – Exatamente. Fizemos cerca de 20 mil fotos, depois uma pré-seleção de 350, acho. Em alguns momentos, esse processo de edição foi feito coletivamente, mas, na maioria das vezes, foi feito por mim e pelo Filipe, aqui no estúdio. Essas 350 foram ampliadas e depois fechamos com 127. Montamos o *site* nesta parede. Cada região tinha, vamos dizer assim, um tema próprio. No centro, o tema principal era construção, no norte, tudo tem uma certa negatividade, ou ausência, violência, morte. No sul, pegamos mais religião e herança.

CS – Esses temas foram definidos na medida em que vocês foram conhecendo esses lugares?

GM – Não, foram definidos na hora de fazer a edição. E, no leste, que é a região do Jalapão, pegamos a natureza, o ambiente natural e o que acontece em torno dele. No oeste, antes que tivéssemos discutido isso, o Rodrigo e o Leonardo acabaram caminhando para uma coisa bastante comunitária. Foram em forrós, por exemplo, registraram a vida em volta da lagoa.

[...]

Na hora da edição, quando estávamos discutindo o foco do leste na natureza, voltamos àquela discussão em relação a temas como o índio e o *shopping*. A região tem uma natureza deslumbrante, mesmo. Nós estávamos lá, vendo um cenário como esse, e encontramos esse turista, um homem que veio do norte do Estado e estava com um *drone*. Pensamos imediatamente em contar a história dele, que finalmente conseguiu trazer o *drone*, que é uma coisa que ele ama, para ver o Jalapão. Ele era o personagem perfeito e foi muito amável. E fotografia de *drone* também é uma coisa muito atual.

[...]

CS – Quanto tempo durou a viagem?

GM – Eu e o Filipe ficamos lá 26 dias, o Leonardo e o Rodrigo ficaram 9. Foram 26 dias, cerca de 4 mil quilômetros, mais de 70 entrevistas. Houve entrevistas bem curtas e também entrevistas bem longas, algumas de três, quatro horas com uma pessoa só.

CS – E essas histórias aparecem nos textos?

GM – Isso. Uma das vontades nesse projeto era começar a usar melhor o texto. Tenho um projeto meu (mas que também coloco no guarda-chuva da Trêma, já que ganhou mais força depois de eu vir para cá) que se passa no Marsilac, um bairro no extremo sul de São Paulo. Nele, eu percebi que o texto precisava estar lá, de uma forma mais curiosa ou inteligente. No Pinheirinho, fizemos um texto aqui, outro ali, mas é basicamente uma edição do que as pessoas nos contaram. No *Lagoa da Confusão*, queríamos textos que acrescentassem mais à história. Então, por exemplo, no caso do cara do *drone*, o texto abre com a propaganda do *drone* que ele tinha acabado de comprar.

CS – E quem fez os textos?

GM – Nesse projeto, eu fiz a maioria, mas o Filipe também escreveu alguns. Eu gosto muito de escrever. Acho que fotografo muito melhor do que escrevo, mas gosto e, às vezes, quando estou concentrado, consigo escrever. Mas essa parte não é muito a praia do pessoal. Tanto que para o *Memento*, projeto que estamos fazendo agora, eu pedi que um jornalista fosse contratado porque eu não daria conta da carga de textos que estávamos imaginando. E estamos praticamente produzindo em três: eu, o Filipe e o jornalista. O Rodrigo e o Leonardo não estão trabalhando muito nesse projeto.

CS – E existe a ideia de transformar o *Lagoa da Confusão* em publicação?

GM – Esse boneco virou uma publicação mesmo, fazia parte do projeto, e foi distribuída em escolas no Tocantins. Mandamos para faculdades também e para algumas bibliotecas pelo país. É um recorte um pouco menor e bem mais caótico do que está no *site*, usando o mesmo princípio de referências e os textos que escrevemos. Aqui, por exemplo, tem uma parte da constituição que criou Tocantins. É uma publicação bem simples, um veículo para a pessoa acessar o *site*.

CS – Podemos conversar um pouco sobre o início do grupo, sobre a formação de vocês? De onde veio essa vontade de trabalhar em conjunto?

GM – Nós vínhamos do jornal, todos nós. Eu fiquei na Folha de S. Paulo até 2013. O Filipe foi da Folha por muitos anos, inclusive quando o Paulo e o Leo, da Garapa, estavam por lá. O Rodrigo também trabalhou comigo na Folha e o Leonardo trabalhou por muitos anos no Estado de S. Paulo. Depois ele acabou indo para a Folha, curiosamente um mês depois de entrar na Trêma. Quem inventou a ideia de alugar e dividir um lugar foi o Filipe Redondo. Ele queria um estúdio, mas precisava dividir os custos, então começou a chamar pessoas. Eu, o Rodrigo Capote e, na época, a Luiza Sigulem, que também foi fotógrafa da Folha, aceitamos. Então viemos para cá, montamos essa sala com esse fundo, onde dá para fazer retratos, e um belo dia sentamos e conversamos sobre a possibilidade de fazermos alguma coisa em conjunto, já que estávamos dividindo um lugar. Lembro que foi um processo muito difícil de engrenar, tipo começo de banda, sabe? Ninguém conseguia vir aqui toda hora. Funcionou de forma meio morosa por uns meses.

CS – Mas o que era essa vontade de produzir? De onde ela vinha?

GM – Quando a Trêma começou, eu era o único que tinha um projeto que não era uma obrigação, que não era para o jornal. Era um projeto iniciado em janeiro de 2012, estava bem no começo. Quando nos juntamos, todos falaram que também gostariam de fazer alguma coisa por vontade própria, que queriam achar seu território. Mas foi muito difícil de engrenar, acho que não estava na hora ainda. Estou sendo bem franco para apontar as dificuldades, o começo disso aqui foi um caos. Aí passou um tempo e, no começo de 2013, eu e o Filipe decidimos fazer alguma coisa relacionada aos protestos. As coisas que saíam na imprensa estrangeira sempre foram uma referência para nós. No final de 2012, a revista Time elegeu como pessoa do ano o manifestante. Nessa revista, tinha um projeto gigantesco de um fotógrafo que gostamos muito, com fotos de pessoas que se manifestaram em vários lugares do mundo. No início de 2013, nós percebemos que as manifestações estavam começando a tomar uma forma diferente da original, então decidimos fazer 10 retratos de pessoas que foram para a rua no primeiro dia, naquela primeira manifestação por causa do aumento das passagens de ônibus. Fizemos o projeto, encontramos algum nome e publicamos na Revista Época – o Filipe tem muita entrada lá. Na hora de entrar no *site*, ele acabou sendo misturado a outro trabalho. Nessa época, a Luiza já tinha saído e o Leonardo, quando entrou, trouxe a ideia do Lagartão. Foi assim que começou. Antes desse projeto dos protestos, tínhamos feito alguns trabalhos comerciais juntos, mas isso não foi para frente. O que acabou funcionando foi uma dinâmica de cada um ir atrás do seu sustento, de forma bem honesta, podendo chamar o outro quando precisasse de ajuda, e, quando a ideia fosse fazer algum projeto, trazer para a Trêma para discutirmos e irmos atrás.

CS – E esses trabalhos comerciais são o quê?

GM – Revistas, trabalhos corporativos, coisas que dão dinheiro para um fotógrafo. É muito raro um fotógrafo que viva só da venda de obras, nem temos essa ambição, somos pé-sujos de jornal, mesmo. É claro que saímos um pouco do dia a dia de jornal, que não nos interessa nem um pouco – a mim, ao menos, não interessa em nada, mesmo na Folha, eu só fazia retratos. Mas, como também é difícil viver só de documentário, acabamos fazendo trabalhos para empresas. Cada um tem seus clientes, eu tenho alguns na França, o Filipe às vezes faz trabalhos para a Nike americana, o

Leonardo também. As fotos de São Paulo que estão na home do Airbnb são minhas, essas coisas. O que mudou muito para nós foi ter ganhado o prêmio do Marc Ferrez com esse projeto do *Lagoa da Confusão*, foi uma coisa surpreendente. Não somos desse mundo de editais, estamos começando a entender agora. A ideia no papel era muito bonita, mas tivemos que descobrir como fazer. Pode parecer que só fazemos projetos financiados, mas, na verdade, só foram esse e o que vamos fazer agora.

CS – Mas os que não foram financiados também tinham essa ideia de projeto, de vocês definirem antes o que seria feito?

GM – Sim, mas de forma muito menos formal. Sempre fui um defensor de que isso deveria ser feito com mais frequência, de que é preciso formalizar mais as ideias.

Fizemos um projeto de forma bastante abrupta do ano passado. Estávamos meio parados, meio desanimados. Aí, em uma conversa aqui no estúdio, perguntei para o Filipe o que ele queria fazer, e ele disse que achava que queria fotografar os imigrantes que estavam chegando em São Paulo. E essa ideia foi caminhando... Começamos a ler jornais e veículos específicos que falam sobre imigração no Brasil, para entender um pouco, até encontrar um território. Aí negociamos a entrada nesse território e começamos a negociar os retratos. Seria um projeto rápido: fazer os retratos, colocar no nosso *site* e tentar publicar em algum lugar. Mas, em volta dessa ideia simples, começamos a colocar um *chantilly*. Uma das coisas que discutimos muito é o fato do trabalho do documentarista ser muito assimétrico. Eu, como documentarista, tenho acesso a algumas pessoas que veem meu trabalho como uma espécie de salvação, de solução dos seus problemas, uma tribuna, talvez. Elas pensam que a publicidade desse projeto pode resolver o problema delas, mas isso é algo que acontece muito raramente. Há uma questão de ego, de fazer o trabalho pelos nossos interesses pessoais, que fica assimétrica demais. Então, nesse projeto, decidimos tentar diminuir essa assimetria. Pensamos no princípio do *carte-de-visite*, que funcionava um pouco como um cartão postal. A pessoa chegava em uma cidade e mandava um *carte-de-visite* para a pessoa que ficou para trás, para um amigo em algum lugar. Pensamos nessa ideia e procuramos conseguir a autorização da Missão de Paz – aqui no centro de São Paulo, onde estavam chegando centenas de haitianos por dia, além de imigrantes de outras regiões – para montar um estúdio e distribuir um papelzinho dizendo que queríamos fazer o retrato dessas pessoas que estavam chegando e conhecer sua história. Decidimos como seria a luz e a cor do fundo, para tentar retratar todas as pessoas da mesma forma, e acabamos conseguindo a autorização. A pessoa sentava nesse estúdio e nós fazíamos o retrato. Depois, passava para uma mesa, nós entregávamos um cartão e uma caneta e pedíamos que a pessoa escrevesse uma mensagem para quem ela quisesse, em qualquer lugar do mundo. Depois nós juntávamos o texto e o retrato em um só cartão e colocávamos no correio [...]. Retratamos dessa forma 40 pessoas, gente do Togo, do Haiti, da Bolívia, do Peru, da Colômbia, da Nigéria... Se não me engano, só não tinha nenhum asiático.

CS – Como era o nome desse trabalho?

GM – *Carte de Visite*. Tomamos uma liberdade, pois o termo *carte-de-visite* é um pouco diferente [...]. Cerca de oito fotos voltaram. Além disso, tem uma característica muito específica desse tipo de fotografado que é a volatilidade da sua situação. Eles acabaram de chegar no Brasil, o telefone e o endereço podem mudar a qualquer momento. Mas queríamos fazer uma coisa meio anacrônica: fazer com que alguém recebesse em casa

a foto de uma pessoa com a caligrafia dela. Hoje em dia, a maioria absoluta das pessoas que estão chegando se comunica pelo Facebook. Esta é uma questão específica da imigração que não é discutida – quem consegue imigrar não é o miserável, é a classe média, média baixa, gente que tinha uma estrutura mínima para conseguir sair do país. São professores, engenheiros, pessoas que têm acesso à internet, que conseguem se comunicar com a família que ficou para trás. Por isso, acabamos pensando também na entrada do Facebook, nesse processo de armazenar as memórias. Ele literalmente faz isso, dois anos depois ele nos lembra o que aconteceu. Foi daí que veio a ideia do projeto que estamos fazendo atualmente. Nós pensamos em deixar de lado o que esse imigrante está fazendo agora no Brasil para pensar no que ele já fez: quem é essa pessoa, quais são as suas memórias, o que surge na cabeça dela quando ela senta na sua frente. Resolvemos adicionar isso a essa ideia do *carte-de-visite*, que é uma conexão com a fotografia, e fazer uma engenharia reversa da memória da pessoa. Então você me conta um pouco da sua história, antes de colocar o pé aqui. Aí nós fazemos uma seleção dessas memórias e vamos atrás delas, vamos atrás da esquina onde alguma coisa aconteceu [...]. Enfim, é isso, é tentar usar a fotografia para mostrar essas *nuances* da memória.

CS – Mas como vocês recriam essas memórias? É fotografia encenada?

GM – Não, vamos recriar essas memórias de duas formas. Encenação, mesmo, acho que não vamos fazer. Vamos escolher duas pessoas – na verdade, já escolhemos dois amigos colombianos e estamos esperando a segunda pessoa, o segundo personagem – e vamos até a terra deles, percorrer os caminhos que eles fizeram [...]. Isso inevitavelmente vai fugir um pouco do que já fazemos, e nós queremos que fuja, mesmo.

CS – Pois é, a memória tem um aspecto de ficção...

GM – Acho que uma das coisas mais bonitas do projeto é que a pessoa não precisa falar a verdade. Não dá para fazer questão que a pessoa fale a verdade, memória é memória [...]. É isso que estamos fazendo agora, um projeto sobre imigração: Quem imigra? Quem é esse cara? Qual a característica dele? Não vamos fazer uma pesquisa gigantesca para mostrar essas características, vamos pegar pessoas que fizeram isso e tentar universalizar essa experiência. Em um primeiro momento, é um estudo sobre quem está chegando no Brasil, o que aconteceu com essa pessoa antes dela chegar aqui, quais circunstâncias fizeram com que ela viesse para cá. Em um segundo momento, queremos contar uma história para quem ainda se sente um pouco confuso com essa onda de migração, que é a maior onda no país desde o final da Segunda Guerra Mundial (apesar de ser ínfima perto do que alguns países recebem anualmente). Há também essa questão xenófoba, esses mitos de que o imigrante rouba emprego... Queremos universalizar a história desse cara, contribuir para que as pessoas entendam esse fenômeno. A ideia é fazer uma história contemporânea do Brasil que está acontecendo hoje, que vai ficar guardada no acervo do Instituto Moreira Salles, ou de qualquer outro lugar, registrando que em 2015 essas pessoas chegaram aqui. Quem sabe, daqui a 50 anos, ela não provoque a mesma sensação que nós temos quando vamos a um museu de imigração e vemos o italiano que chegou no Rio Grande do Sul em 1925 para plantar alguma coisa.

Esse projeto vai ser o retrato do imigrante e, em volta dele, uma série de memórias. Essas memórias não têm forma ainda, podem ser *stills*, paisagens. É uma obra com várias fotos.

CS – Mas serão imagens, provavelmente?

GM – É, [...] a fotografia vai mediar tudo que fizermos. Mas nada disso aconteceu ainda, estamos ainda na fase de pensar em como esse retrato deve ser. Nós chegamos, como referência, ao Thomas Ruff, aquele alemão que tem retratos que parecem fotografias de passaporte [...]. Existem duas referências principais para esse projeto. A número zero é a Taryn Simon, com o livro *A living man declared dead and other stories*. A obra dela é dividida em três partes. Na primeira, ela faz uma série de retratos com um protocolo muito definido, mas que às vezes é quebrado, o que é uma das coisas que mais me emociona, sobre a genealogia de uma família inteira. A partir disso, ela escreve um texto que conta porque ela fez a genealogia daquela família. Depois, e essa é a parte da obra dela que mais me agrada, ela monta um painel de referências dessa família. Então, por exemplo, quando ela conta a história de uma família bósnia que passou pela guerra, ela usa fotografias com cenas da guerra ou algum objeto que faça sentido para a história. Esse painel é o *Memento*.

CS – E o escritor, o jornalista, onde ele entra no *Memento*?

GM – O jornalista é um grande amigo meu e, quando o chamamos, ele tinha duas responsabilidades: uma era nos ajudar na pesquisa, a encontrar essas pessoas, e a outra era viajar conosco como jornalista e escritor para ajudar em campo. [...]. Enfim, estamos finalizando a fase de pesquisa. É uma coisa meio complexa essa etapa de fazer a ideia virar alguma coisa, agora. Dá um certo medo [...]. Mas estamos bem confiantes, é uma ideia bem aberta. O produto final são obras para o IMS e, mais para frente, queremos fazer um livro. Trabalhar em conjunto, no momento, está sendo isso.

CS – E tu poderias comentar um pouco sobre essa escolha de escopo pela fotografia documental? Foi uma coisa que me chamou a atenção na apresentação do coletivo. Qual é a visão de vocês sobre o papel atual da fotografia documental? Como vocês se relacionam com essa tradição, com os desafios desse tipo de linguagem?

GM – Olha, nós não somos artistas. O documental é o nosso território, é onde conseguimos caminhar. Ao mesmo tempo, também diz um pouco sobre nossa presunção, essa vontade de nos distanciar um pouco do fotojornalismo, do trabalho braçal que é o dia a dia.

CS – Há uma preocupação de produzir um registro do nosso tempo? Isso apareceu um pouco na tua fala.

GM – Sim, nós mostramos o Brasil contemporâneo usando a fotografia documental. Em alguns momentos, por exemplo, quando decidimos recriar algumas coisas, nós fugimos um pouco disso. No *A Tropa de Elite*, nós recriamos algumas roupas dos moradores do Pinheirinho porque eles tinham perdido as roupas originais, jogaram tudo fora. Então optamos por reproduzir, fomos no ferro-velho, juntamos coisas. Nessa hora, para o pessoal que vem do jornal, parece que você está saindo do campo deles. Atualmente, existe uma tradição documental nova que tem essa liberdade de ir para um lado e para outro, de tentar mostrar a coisa de forma mais metafórica. A minha bíblia específica, o livro que mudou a forma como eu olho o mundo, é um livro que faz uma forma de documentário completamente diferente da qual estamos acostumados – chama-se *Redheaded peckerwood*, do Christian Patterson. Ele pegou a história de um *killingspree*, aquela coisa bem americana dos anos 50 de um casal que sai matando a torto e a direito, como Bonnie & Clyde, e, sessenta anos depois, reconta esse massacre usando

documentos verdadeiros, que estavam no arquivo do crime, e documentos recriados, como fotos de lugares por onde eles supostamente passaram. É um livro de não-ficção com características de ficção que usa a fotografia para contar uma história.

[...]

Temos a pretensão de caminhar por essa trilha, mas volto a afirmar: eu não sou artista, o Filipe não é artista... Talvez, ainda seja preciso aprimorar um pouco a nossa técnica, a nossa coerência, o grupo tem três anos e meio de trabalho, é muito recente. Temos de fato essa ambição de fazer trabalhos um pouco mais nessa linha, mas sem sair do documentário. Queremos usar a liberdade que a fotografia traz para contar histórias que nem sempre são fotografáveis, histórias que já passaram. No fotojornalismo, estamos acostumados a fazer a foto na hora em que a coisa está acontecendo. O livro que te mostrei olha para o mundo de forma retrospectiva. Também estamos tentando olhar para o mundo de forma retrospectiva e usar a fotografia para contar essas histórias [...].

CS – Podemos dar uma repassada nos trabalhos que vocês fizeram?

GM – Certo. Tem o *A Tropa de Elite*, que não foi feito por quatro pessoas, foi feito por mim e pelo Filipe.

CS – E como é essa posição dentro do coletivo, o fato de apenas alguns se envolverem?

GM – Acabamos fazendo em dois, mas não foi algo decidido pelo grupo, só aconteceu de estarmos apenas nós dois aqui e começarmos a fazer [...]. O Filipe foi comissionado pela revista italiana Colors para fazer um trabalho sobre os protestos aqui do Brasil. Acabamos fazendo juntos protestos de rua, mas ele fez um trabalho bem específico no qual o personagem era um dos caras que estava naquele protesto histórico do Movimento dos Sem-Terra, mais ou menos em 1997, 1998. Quando eles encontraram esse personagem, o pessoal da Itália pediu que o Filipe fosse fazer o retrato acompanhado de um produtor, que recriaria o instrumento que ele usou nesse protesto, que era uma foice com palavras de ordem. Ele fez esse trabalho e, antes que fosse publicado, nós tivemos outra ideia de pauta. Eu trabalhava na Folha na época em que ocorreu a expulsão do Pinheirinho. No dia em que eles foram expulsos, eu estava fechando o caderno Cotidiano. Aquelas fotos ficaram na minha memória e, quando a Colors veio com essa ideia de recriar a imagem de um cara que fez um protesto do MST, pensamos em oferecer para eles a ideia de recriar as roupas do exército do Pinheirinho. Aí começamos a pesquisar, descobrimos quem era o líder da ocupação com um amigo de São José dos Campos e ligamos. Fomos para lá e acabamos encontrando um subchefe da ocupação, que nos ajudou a encontrar as outras cinco pessoas. A primeira pessoa que encontramos, o seu Wilson, ainda tinha a roupa. Nós fizemos os dois retratos dele, com e sem a roupa, editamos e mostramos para a Colors. Eles ficaram doidos, acharam que a ideia era incrível, mas foi passando o tempo e eles acabaram dizendo que não havia mais espaço. Na hora, pensamos que tudo tinha sido à toa, mas depois percebemos que aquilo era legal e resolvemos continuar fazendo.

Queríamos dez pessoas, mas começou a ficar muito difícil, as pessoas não queriam aparecer. Acabamos conseguindo essas seis pessoas e montamos os retratos desse jeito, a pessoa com e sem a roupa, para mostrar as duas narrativas possíveis sobre uma invasão como a do Pinheirinho, a do invasor e a do ocupador. O ocupador, para uma parcela da sociedade, está ocupando por direito dele um território que está sendo mal utilizado socialmente. O invasor, para outra parcela da sociedade, está indo de encontro

a contratos e leis que falam que o dono daquela terra não é ele, está querendo se dar bem. Quando você mostra o cara nessas duas situações, como uma pessoa normal, com a sacolinha do supermercado na mão, com o rosto neutro, e depois, com uma balaclava, um escudo, um facão na mão e é a mesma pessoa, eles realmente fizeram isso, montaram um exército que tinha coquetel molotov, facão, cachorro *pitbull*, escudo, lança – uma pequena quebra do contrato do monopólio da força pelo Estado. Aliás, acho que esse foi um dos motivos principais para a resposta tão forte que a polícia acabou dando depois. É uma história única [...]. Eles usaram a imprensa para dizer “olha, nós temos um exército”. Havia uma característica meio de *marketing*.

Tudo foi feito de forma muito simples, muito direta. Montamos um estúdio em São José dos Campos e fotografamos. As roupas que não foram recriadas foram as do seu Wilson e as da Gina, no *site* dá para ver. O seu Wilson por uma questão muito curiosa: a namorada dele morava na frente, e não dentro do Pinheirinho. Ele deixava a roupa dele lá. E a Gina também tinha uma casa ali fora [...].

Já o *DestroyCar* é um trabalho pequeno, curto, sobre um sujeito que promove eventos nos quais os carros ficam se batendo. Isso na periferia, que é onde o carro é menos acessível e mais necessário, porque as pessoas moram longe do centro... A importância do automóvel para a condição urbana brasileira é uma coisa sobre a qual pensamos bastante. Esse é um evento no qual se fica batendo esse objeto fetiche, um contra o outro, como uma celebração.

Este é o *Marsilac*, trabalho que faço desde 2012. O Marsilac é um bairro dentro de São Paulo, que fica a 60 km da Sé. É o maior distrito da cidade, o mais pobre e menos populoso. A área, que no começo do século era uma carvoaria, hoje ainda é praticamente toda coberta por mata atlântica de segunda geração. O projeto enfoca basicamente questões de fronteira, isolamento, pertencimento. Um fotógrafo bastante conhecido, o latã Cannabrava, publicou há alguns anos um livro chamado *Uma outra cidade*, o olhar dele para a periferia de São Paulo. Eu vou ao contrário, para mim, é a mesma cidade. Não é que São Paulo seja só Pinheiros, Vila Madalena, Jardins, o cinza... São Paulo é muito mais do que isso, essa complexidade da condição urbana me interessa muito.

O *Tapajós* é um trabalho que o Filipe fez. Então veja, aqui tem trabalhos que foram feitos por um só, por dois... O governo tem o projeto de construir uma usina hidroelétrica gigante em Tapajós e o Filipe fotografou lugares que não vão existir mais. É parecido um pouco com o *Paisagem Submersa*, do João Castilho, só que em uma escala muito menor.

O *Moradia* foi um trabalho que o Leonardo trouxe para cá. Fizemos dois trabalhos paralelos nessa ocupação que se chama Anchieta, fica no Grajaú, zona sul de São Paulo. Um dos trabalhos percorre os barracos de madeirite de forma meio arquitetônica, mostrando a estrutura deles. Havia muitas ocupações ocorrendo em São Paulo nessa época. Durante o início da prefeitura do Fernando Haddad, essa era uma das menores delas. Acabamos caindo nela porque o Leonardo foi fazer um trabalho para a Folha de S. Paulo lá, depois veio para a Trêma, e nos chamou para fazer uma história nesse lugar. Mais uma vez, foi uma questão de pegar um tema clássico do fotojornalismo brasileiro, que é a moradia, e dar uma embolada nele, fazer outra coisa. Não sei se fomos tão bem-sucedidos nesse trabalho, mas a ambição era essa. Nós fizemos primeiro uma espécie de inventário do formato dos barracos e depois entramos nos

barracos para mostrar como eram por dentro. Nesse projeto, sim, havia um protocolo muito severo, a foto tinha que ser de determinada maneira, com essa luz, esse formato, nessa disposição e orientação. E tinha que mostrar o morador dentro da sua casa com os detalhes únicos que cada uma tem.

CS – E todas as fotos foram feitas pela mesma pessoa?

GM – Quem apertou o botão foi sempre a mesma pessoa, mas a produção é conjunta. [...]

Depois disso, veio esse trabalho gigante sobre o Tocantins, que acho que é o trabalho mais complexo, mais rico que já fizemos. Basicamente é isso. Há dois ou três trabalhos que não usamos no nosso *site*, que não couberam ali, de alguma forma, e houve alguns que nós juntamos, como o dos protestos. O Rodrigo fez muitas fotos de rua, nós fizemos os retratos e juntamos as duas coisas.

CS – E qual é o papel das individualidades dentro do trabalho coletivo da Trêma? Vocês têm alguma divisão de tarefas? Como cada um contribui para o resultado?

GM – Olha, a parte de propor ideias para o grupo vem de todos os lados mas acho que, pela minha capacidade de escrever, às vezes também de viajar um pouco nas coisas, acabo sendo a pessoa que escreve, que põe o projeto no papel. Só que eu não tenho muita capacidade organizacional, sou muito indisciplinado. Se não existisse alguém como o Filipe para ir atrás de questões mais práticas e burocráticas, como fazer calendários e orçamentos, a coisa não aconteceria, especialmente quando fazemos algo com financiamento. Eu também produzo algumas coisas e o Rodrigo e o Leonardo têm muitos contatos, eles conhecem muita gente. Eles já estiveram mais ativos na Trêma e, nesses momentos, contribuía muito com uma capacidade louvável de conseguir fazer a foto, conseguir produzir o negócio e convencer a pessoa a fotografar, o que é uma tarefa muito valiosa para quem faz documentário. No geral, fazemos essa divisão, mas vai variando.

Eu assisti aquele documentário sobre o Keith Richards que está no Netflix. Em um momento, ele descreve o que aconteceu com os Rolling Stones no final dos anos 90, quando eles passaram vários anos viajando, tocando sem parar. Ao final dessa turnê, eles não aguentavam mais viajar e eles simplesmente se despediram e disseram “qualquer hora a gente se vê”. Passaram-se vários anos, cada um fez as suas coisas até que, de forma muito orgânica, muito natural, sete anos depois, eles estavam tocando juntos de novo em uma turnê igualmente gigantesca. Para mim, uma situação dessas seria o ideal – uma situação em que você não tem nenhuma obrigação de estar junto o tempo inteiro, pode fazer suas coisas aqui e ali, mas, de repente, todos se juntam quando surge uma ideia que interesse todo mundo. Acho que, se houver algum futuro de longo prazo aqui, será nesses moldes. Nós funcionamos de forma muito... solta, sem obrigações – a não ser a obrigação autoimposta de fazer alguma coisa. Afinal de contas, esse lugar é barato mas custa dinheiro [risos]. Então a gente precisa fazer alguma coisa.

CS – Então assim como o espaço foi fundamental para o início do grupo, de vez em quando ele convoca...

GM – Isso, ele convoca, e isso é bom.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM LEONARDO SOARES

São Paulo, 30 jun. 2016

Camila Schenkel – Leonardo, tu podias começar falando sobre a tua história com a fotografia e o teu início na Trêma? Entraste um pouco depois, não?

Leonardo Soares – Sim, eu fui o último dos quatro. Eu comecei com fotografia por volta dos 20 anos – tenho 33 –, em redação. Trabalhei primeiro para o Diário de S. Paulo, então fazia muitas matérias da editoria de cotidiano, que cobre cidades.

CS – E tu estudaste fotografia, jornalismo, ou foi mais na prática?

LS – Eu estudei fotografia na Universidade SENAC, mas não concluí, cursei por três anos. Meu primeiro contato foi o jornal. Trabalhei em redação durante dez anos, no Diário, na Folha, no Estadão, no UOL. Atualmente, faço *freela* esporadicamente para veículos de comunicação e trabalhos institucionais. E faço alguns trabalhos com a Trêma, mas na Trêma não tem nenhuma obrigação. Depois que acabar esse trabalho, não temos nenhum projeto pensado, mas, enfim, podemos começar a fazer alguma coisa.

CS – E como foi essa entrada na Trêma?

LS – Eu já conhecia os três. Conheci o Rodrigo na faculdade; o Gabo e o Filipe, trabalhando no jornal. Eles eram em quatro – na época, tinha a Luísa também, que depois saiu. Eles dividiam um espaço, mas não tinham muito essa pegada de fazer um trabalho autoral, coletivo. No momento em que eles pensavam em começar a fazer esse trabalho mais coletivo, enfim, autoral, não sei bem dizer o nome disso, a Luísa saiu, e eles me convidaram para fazer parte da Trêma. Éramos amigos, nos encontrávamos sempre e, depois que ela saiu, eles precisavam de alguém para dividir as contas, alguém para ajudar a fazer os trabalhos. E nossa produção já tinha uma afinidade.

CS – E por que essa vontade de fazer fotografia de maneira coletiva?

LS – Acho que tem algumas vantagens. Ter um estúdio sozinho é bem mais caro, nós dividimos as contas. Além disso, o que eu acho que é mais importante, nós compartilhamos ideias, trabalhos, enfim... Quando vamos fazer um trabalho, pensamos juntos qual luz usar, se vai ser um fundo neutro, se vai ser ambiental, qual é a abordagem... Acho que isso enriquece o trabalho, são quatro pessoas que têm alguns pontos em comum relacionados à fotografia, então agrega. Se vou fazer um trabalho e dividir a sua produção com a Trêma, vão surgir várias ideias, algumas coisas que eu nem teria pensado.

CS – E tu desenvolves trabalhos individuais, não comerciais, fora da Trêma?

LS – Eu faço algumas coisas que não são comerciais, que eu nunca tentei comercializar, mas é uma coisa muito pessoal, um trabalho de fotografia que eu nunca publiquei. Nem penso nisso, eu só fotografo. É a documentação de uma área de mata atlântica que está em processo de recuperação ambiental. Eu fotografo essa região no interior de São

Paulo esporadicamente, porque demora até que a mata cresça. É um trabalho a muito longo prazo.

CS – E como é a dinâmica de trabalho da Trêma? Além dessa questão do espaço físico compartilhado, vocês têm diferentes níveis de envolvimento com os trabalhos, certo?

LS – Quando surge algum trabalho que se queira fazer junto, acontecem algumas reuniões e quem puder vai, quem não puder vai em uma próxima. Quando vamos a campo fotografar, geralmente vamos no mínimo em duas pessoas. Normalmente, tem um que está mais envolvido, que fotografa, e alguém vai junto fazer uma assistência, para ajudar no trabalho, mas no final se assina como Trêma. O trabalho do Grajaú, por exemplo, eu comecei sozinho e depois todos se envolveram. Era muito longe, eu tinha mais disponibilidade de ir, mas, às vezes, ia o Rodrigo, o Gabo, enfim... Nós pensamos juntos na abordagem. São fotografias dentro das casas das pessoas, tinha essa limitação, então decidimos usar uma luz única. As entrevistas dos retratados foi o Gabo quem fez; dos quatro, acho que ele é quem melhor escreve, então geralmente fica para ele essa parte. Às vezes, nós fazemos junto com ele, ou às vezes eu faço um texto, ele olha, o Filipe olha, todo mundo olha, opina e altera, se for preciso.

CS – Vocês costumam conversar bastante antes de fazer as fotografias, elas costumam ser bastante conversadas?

LS – Sim. Muitas vezes é com fundo branco, como no Pinheirinho [*A Tropa de Elite*]. Sei que é impossível, mas a nossa proposta é que o fotógrafo apareça menos do que o retratado, então fazemos um tipo de fotografia direta.

CS – E por que a opção por esse tipo de fotografia?

LS – Acho que é porque o tema, em si, é mais importante que o nosso estilo fotográfico, eu diria assim. Nós fazemos uma fotografia documental, então o que você está fotografando, ou estudando, é muito mais importante do que o que você utiliza como técnica.

CS – E isso é uma estética que pauta todos os trabalhos do grupo?

LS – Acho que, antes de nos juntarmos, todos já tinham um pouco essa pegada, esse estilo bem direto de não espetacularizar muito.

CS – Já falaste um pouco do Gabo e da questão dos textos. Qual é o papel das individualidades dentro do coletivo? Os pontos de vista são muito diferentes? Tem alguém que contribui mais em determinada área? Como isso funciona?

LS – Acho que o Gabo contribui mais para pensar o projeto, pensar um texto, a justificativa. Há um monte de coisas que você precisa escrever para ser aprovado em um edital, ele tem mais facilidade para isso. O Filipe cuida de uma parte que nem é relacionada à fotografia, a contabilidade, que é importante, e o Rodrigo e eu somos mais de campo mesmo. Quando eu estava mais envolvido com a Trêma, eu gostava muito de buscar histórias, de ir aos lugares e trazer coisas para desenvolver juntos, como o Grajaú.

CS – De quando é o Grajaú?

LS – É de 2012, 2013. Não lembro exatamente. Mas foi o primeiro trabalho que eu fiz com a Trêma.

CS – Não foi o *Oferenda*?

LS – Ah é, quando entrei, fizemos o *Oferenda*. Foi um trabalho que fizemos bem rápido. Eu já conhecia o Lagartão de um trabalho que eu fiz para o Diário, contei a história dele na Trêma e aí fizemos daquela maneira. Depois teve o Grajaú e outras histórias que pensamos em fazer, mas que ainda não fizemos. Pode ser que a gente faça.

CS – Como foi o processo de realização do *Oferenda*?

LS – Nós fomos de quatro a cinco vezes no local, por aí. Foram poucas visitas, uma entrevista com o Lagartão, que é o apelido dele, umas fotografias lá no lugar e trouxemos os objetos para fotografar no estúdio.

CS – Vocês trouxeram só os objetos que estão no *site*, que são seis?

LS – Não, trouxemos mais, trouxemos três viagens com o carro cheio de objetos. Aí editamos o trabalho e optamos pelas imagens que achamos mais interessantes.

CS – O que está no *site* seria o trabalho finalizado, então? Vocês chegaram a mostrar esse trabalho?

LS – Isso. Ele foi exposto em um festival de fotografia que acontece em janeiro, em São Paulo [Mostra SP de Fotografia].

CS – E qual formato físico ele assumiu? As cópias eram de que tamanho? Muitos trabalhos de vocês existem apenas digitalmente...

LS – Acho que 40 x 60 cm. Para esse trabalho do Moreira Salles, eles estão fazendo dois painéis bem grandes, está bem legal. Acho que é nosso primeiro trabalho nesse formato. Tem um outro que também ganhou uma forma física definida, o *Carte de Visite*, que não está nem no *site*. São uns cartões postais que foram enviados para as pessoas. Esse foi um trabalho do qual acho que todos participaram mais ativamente. Foi todo mundo junto, todo mundo esteve no dia das fotos e depois na produção.

CS – Como foi esse trabalho?

LS – Foi na época daquele fluxo migratório do Haiti para cá, era um assunto que estava saindo muito na mídia. Nós queríamos fazer alguma coisa e estávamos pensando no que fazer... e o Gabo traz muito essa questão do que o fotógrafo devolve para as pessoas que ele fotografa. Ele levantou essa questão. Eu concordo com ele que o fotógrafo geralmente vai nos lugares onde as coisas estão difíceis, fotografa, volta com a história, às vezes, chega a ganhar prêmios, mas o que ele devolve? A ideia de retratar os imigrantes e mandar esse postal com uma mensagem dessa pessoa que chegou no Brasil, mandar essa lembrança para os familiares que ficaram no Haiti, ou na África, ou em outro país da América do Sul, é justamente para diminuir essa distância entre retratado e fotógrafo.

Tem uma igreja aqui no Glicério onde acolhem imigrantes, prestam auxílio jurídico para que eles consigam documentos e outras coisas. O governo do Acre estava mandando esses imigrantes para cá, e eles chegavam aos montes lá. Então montamos um estúdio no local, conversamos com as pessoas, imprimimos um folheto dizendo o que era o nosso trabalho, o que nós queríamos, e entregamos para as pessoas. O pessoal entendia, conversava conosco. Tinha um rapaz que nos ajudou na tradução, Jocelito Laporte, de Porto Príncipe. Nós fotografamos as pessoas e elas escreveram essa

mensagem, que depois imprimimos junto com a imagem e enviamos para o endereço que elas nos deram. Fotografamos quarenta e seis pessoas.

CS – Quem foi fotografado não chegou a ver o cartão impresso, então?

LS – Não sei se algumas pessoas chegaram a ver os cartões. No final desse trabalho, eu viajei, então fiquei meio distante.

CS – Esse trabalho de certa forma é a origem do *Memento*, não é?

LS – Sim.

CS – Como tu situas o trabalho da Trêma em relação ao fotojornalismo, que é o campo de origem dos quatro, e ao campo da arte?

LS – É bem difícil isso, você dizer que registra as coisas como elas de fato são, cada um tem um ponto de vista. Mas, em relação ao fotojornalismo, eu diria que o trabalho da Trêma tem uma abordagem mais cuidadosa, com mais tempo, é isso que nós tentamos. O fotojornalismo é muito rápido, geralmente não se conta realmente a história das pessoas. Eu fiz matérias para a Folha sobre o Grajaú, por exemplo, sobre aquela ocupação que se chama Anchieta. No momento em que o Fernando Haddad foi eleito prefeito de São Paulo, as ocupações na cidade dispararam. Os movimentos sociais como o MTST e o Frente de Luta por Moradia tinham noventa e pouco terrenos ocupados depois da primeira semana ou quinzena da posse, não me lembro exatamente o número, mas era um dado que a Folha tinha. As fotografias do Grajaú eram só para ilustrar essa matéria, eles iam falar de números. A matéria tinha um texto muito pequeno e utilizava só duas fotos. Nossa abordagem é mais próxima das pessoas, mais cuidadosa do que o fotojornalismo. E, com relação à arte, é um trabalho documental. Em que medida um trabalho documental tem espaço no museu? É um trabalho documental, contemporâneo, de um coletivo, que é um formato relativamente novo, e nossa ideia é fotografar o Brasil atual, o que é praticamente tudo que acontece agora.

CS – O que tu entendes por fotografia documental e o que a Trêma está propondo dentro da desse formato? Como vocês se relacionam com o modo como se fazia fotografia documental no passado?

LS – Acho que nós procuramos outras maneiras de abordagem. É documental, mas não é aquele documental clássico. Tecnicamente, acho que somos bem clássicos: a luz, o enquadramento, usamos a lente fixa, geralmente 50 mm, é bem clássico. Mas, por exemplo, a questão de reproduzir no *A Tropa de Elite* a roupa que eles usaram na ocupação... O documental é aquilo que é real. Aquilo existiu, mas nós reproduzimos a roupa que eles utilizaram, eles refizeram em conjunto conosco. Esse trabalho em que temos um objeto que mandamos para as famílias, *Carte de Visite*, também é uma maneira diferente dentro desse documental. Tem várias formas.

CS – É, parece não ser mais apenas a fotografia.

LS – É, o clássico tem isso, essa questão de interferir o mínimo na cena, essa ideia de ser invisível para documentar.

CS – Tem um padrão estético que permeia todo o trabalho da Trêma, não?

LS – É justamente isso, a fotografia direta. Usamos lente 50mm ou 35mm, como no Grajaú, em que havia pouco espaço dentro das casas, às vezes há uma limitação. Os retratos costumam ser com o retratado centralizado, com a câmera na altura do peito,

mais ou menos, para que a pessoa não seja retratada nem de cima para baixo nem de baixo para cima. O fotojornalismo utiliza muito uma luz lateral, uma luz direta, nós procuramos iluminar o personagem e o espaço de uma maneira mais homogênea.

CS – Às vezes vocês usam luz artificial junto com a luz natural.

LS – No Lagartão foi isso. No *A Tropa de Elite*, como no *Memento*, nós levamos o equipamento de estúdio para lá.

CS – E no *Lagoa da Confusão*?

LS – Aí foi uma coisa mais livre. Nós fizemos bastante retratos e também paisagens. Os retratos tinham *flash* misturado com luz ambiental.

CS – E por que essa opção?

LS – Para preencher a fotografia, não deixar sombras, mostrar melhor o retratado. Não é que seja para facilitar a edição, mas, quando você vai editar, dá uma uniformidade nos retratos. Mesclamos a luz ambiente com a luz artificial, geralmente com a mesma posição do *flash*, com a mesma distância entre o fotógrafo e o fotografado.

CS – Isso em algum momento foi combinado e depois virou algo mais automático?

LS – Eu, particularmente, faço dessa forma até em trabalhos fora da Trêma. Quando eu faço, é cada vez mais raro eu fotografar.

CS – Tu podias destacar um trabalho que tu consideres representativo do modo da Trêma trabalhar?

LS – Acho que os trabalhos da Trêma lidam com temas que muitas vezes estão no noticiário naquele momento, mas procuramos uma abordagem mais interessante por meio da fotografia documental. No momento em que o *A Tropa de Elite* foi feito, por exemplo, estava completando dois anos da desocupação, então foi um resgate da história. O trabalho teve um espaço na mídia, saiu na revista Piauí. Ele aborda a questão da moradia, que tem tido bastante espaço no noticiário. O Grajaú tem o mesmo tema. O *Carte de Visite*, apesar de não ter sido publicado, foi feito em um momento em que todo mundo estava falando de imigração. Outro que foi bem relevante foi o *Oferenda*, que foi publicado na National Geographic. Estávamos tratando do tema da água, da poluição, e a National Geographic fez uma edição inteira sobre o tema e publicou. Não que a publicação seja a questão mais importante, normalmente fazemos os trabalhos e depois tentamos publicar. Fizemos alguns trabalhos que ainda nem foram publicados.

Oferenda foi o primeiro trabalho documental em que pegamos um tema que teoricamente não é de estúdio. Pegamos essas coisas, levamos para dentro do estúdio e misturamos com o retrato ambiental. Acho que esse trabalho de edição é bem importante para a Trêma, como acontece com os dípticos do *A Tropa de Elite*. Acho que esses dois são os trabalhos mais representativos. Na época do *Oferenda*, ainda estava o Alexandre Rezende, éramos em cinco nesse trabalho. Ele era da Trêma, mas se mudou para Belo Horizonte e saiu.

CS – Ele também vinha do fotojornalismo?

LS – Também, trabalhou na Folha.

CS – Eu tenho uma pergunta específica sobre os objetos fotografados no *Oferenda*. Aquelas pernas são de uma boneca pequena ou de um manequim? Não dá para ter ideia de escala.

LS – É um manequim. Nós pensamos sobre essa questão da escala, se iríamos deixar um objeto que é menor, menor na foto. Mas decidimos que não.

CS – Vocês fotografaram mais objetos do que aqueles que estão no *site*. Vocês não têm muito desejo de materializar os trabalhos, não?

LS – É, não rola muito essa necessidade. Eu tenho em casa uma foto do *Lagoa da Confusão* que ampliei para colocar na parede, mas não pensamos muito em criar um objeto para museu ou galeria. Acho que se não tivéssemos nossa página, se não tivéssemos a internet para mostrar, talvez nos preocupássemos mais em materializar. Eu, particularmente, acho legal, mas não é uma coisa que eu desejo.

CS – No *Lagoa da Confusão*, por exemplo, vocês podiam ter previsto uma exposição como finalização do projeto. Mas parece que não é algo que interessa muito ao coletivo. Parece que há interesse maior na imagem em si, que ela existe de forma desmaterializada.

LS – Eu me interesso pela história. Lógico que é interessante compartilhar. Mas o mais interessante é descobrir aquela história. E seria mais interessante se conseguíssemos difundir ainda mais esse trabalho. O trabalho documental não tem tanto espaço. Tivemos matérias publicadas na Folha, no Estadão. Uma galeria é para um público homogêneo, seletivo. O mais interessante seria divulgar esse trabalho em um meio que possa alcançar o maior número possível de pessoas, um grupo o mais heterogêneo possível. Participamos de uma exposição do Paraty em Foco com o *A Tropa de Elite*, eram painéis enormes, mas nenhum dos quatro foi lá ver [risos].

CS – E como foi tua participação no *A Tropa de Elite*? O Gabo e o Filipe que fizeram as fotos. Tu te envolvereste no momento da edição, ou da concepção?

LS - Não, eu me envolvi pouco. Era o momento em que eu estava entrando na Trêma. Fizemos o Lagartão e o Pinheirinho. Não sei se o Gabo e o Filipe já tinham essa ideia anteriormente. Eles que fizeram. Eu ainda trabalhava na Folha e não participei ativamente em nenhuma parte desse trabalho.

CS – E no *Memento*?

LS – No começo do *Memento*, nos reunimos, eu participei, foi quando escolhemos o nome. Geralmente fazemos reunião para isso, sugerimos vários nomes e depois decidimos por um. Participei de uma reunião, de um dia de edição, quando eles estavam lá na Trêma, e de conversas, às vezes com um, às vezes com outro. Eu trabalho com o Rodrigo e o Filipe fora da Trêma, então conversamos bastante.

CS – E o *Lagoa da Confusão*?

LS – Para o *Lagoa da Confusão*, viajamos os quatro e nos dividimos em duplas. Rodrigo e eu fomos para a Lagoa da Confusão, no Oeste, e viajamos pela região. Fizemos essa parte da Lagoa da Confusão e de Palmas. Ficamos dez dias e o Gabo e o Filipe ficaram um mês.

CS – E já estava definido o que seria fotografado?

LS – O que seria fotografado era o que já fazíamos nos nossos trabalhos. Por exemplo, no *Moradia*, há os retratos, mas também há fotos ambientais. Acompanhei mais esse trabalho, visitei, fui em um dia de ocupação, acompanhei as pessoas derrubando muro, entrando, construindo as primeiras casas. Uma vez por semana eu ia fotografar o lugar. A minha ideia inicial era documentar como se forma um bairro na cidade de São Paulo. Mostrar se haveria um planejamento, se o poder público iria desapropriar, comprar esse terreno e fazer um bairro planejado para moradia popular, com praça, aparelhos de lazer e de cultura, ou se seria mais uma favela, mais um bairro sem estrutura, sem saneamento.

CS – E por quanto tempo acompanhaste esse processo?

LS – Mais ou menos um ano.

CS – E eras tu quem fazias as visitas, tu que estavas mais envolvido?

LS – Sim. Quando era para fazer os retratos, íamos em dois ou três. Enfim, eu acompanhei, mas é um trabalho que não terminei ainda.

CS – E como está essa ocupação hoje?

LS – Então, eu preciso voltar lá. Isso foi em 2013. Eu acompanhei até 2014, assisti um jogo da Copa do Mundo com eles.

[...]

CS – E tu continuas trabalhando com fotojornalismo?

LS – Bem pouco. Eu faço *freelas*, geralmente de retrato ou de culinária.

CS – O campo mudou muito com a entrada da fotografia digital?

LS – Acho que não só com a fotografia digital. Mudou muito a relação de trabalho. Os jornais não têm mais equipes, elas estão diminuindo cada vez mais. Há cada vez menos fotógrafos contratados e surgiram várias agências de fotografia. Eles cobrem as notícias do dia e vendem para o jornal. Para o jornal, é muito mais interessante economicamente comprar as fotos do que ter vários funcionários, vários fotógrafos contratados. E esses fotógrafos de agência são muito mal remunerados. Acho que mudou muito por conta da internet, que possibilitou ter uma agência e comercializar *online*. Acho que a fotografia digital e a internet, juntas, mudaram muita coisa.

CS – E será que essas mudanças poderiam estar relacionadas ao fato de muitos fotógrafos estarem procurando se reunir em coletivos para inventar outras formas de trabalhar?

LS – Não sei se é isso que provocou a mudança ou se essa mudança que possibilitou a multiplicação de coletivos. Não tem mais espaço no jornal, o salário é péssimo, se trabalha muito. Algumas pessoas que não curtem trabalhar com horário fixo, trabalhar a semana inteira para alguém, saíram fora desse esquema. O pessoal da Garapa, por exemplo – você está estudando eles também, né? –, também saiu de redação. Rafael Jacinto e Kehl, da Cia de Foto, também faziam *freela* para jornal. Acho que não é o perfil dessas pessoas ficar ali na redação sete dias por semana, fazendo plantão, com a carga horária aumentando cada vez mais e o salário diminuindo. Acho que fiquei tempo demais em jornal até. Em algum momento, eu iria sair, fazendo um trabalho coletivo com a Trêma ou não. Não aguentaria muito mais tempo.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM FILIPE REDONDO

São Paulo, 1º jul. 2016

Camila Schenkel – Tu poderias começar falando um pouco sobre a tua história com a fotografia e o início da Trêma?

Filipe Redondo – Comecei a trabalhar com foto na Folha de S. Paulo, em 2007.

CS – E tu tinhas alguma formação em foto?

FR – Eu sou jornalista.

CS – Onde estudaste?

FR – Na Mackenzie. Mas não tenho formação específica em fotografia, tenho alguns cursos mais curtos. Comecei na Folha em 2007, querendo fazer fotojornalismo, mas o jornal faz muitos retratos e acabou me comissionando para fazer esse tipo de foto. Inicialmente, a maioria dos jovens que começam no fotojornalismo quer fazer foto de rua, fotos de guerra, de ação, mas acabei indo fazer fotos de pessoas e gostei. Nunca fui do *staff* da Folha, sempre trabalhei como *freelancer*, um pouco como *freelancer* fixo. Isso foi até 2010, mais ou menos. A partir de 2010, comecei a colaborar mais com a Revista Época, entre outras, como a revista Cláudia. Ainda faço alguns trabalhos assim.

Na verdade, a Trêma não surgiu como um coletivo, surgiu como um estúdio, que eu, o Gabo, o Rodrigo e a Luísa, que saiu depois, dividíamos. O Leo não estava ainda. Surgiu como um lugar físico para onde ir editar o que fazíamos, cada um com seus projetos, com seus trabalhos...

CS – Trabalhos comerciais, encomendados?

FR – Exato. Trabalhos comerciais, não eram trabalhos autorais. Ao menos, não para mim. Mas, nas nossas conversas, descobrimos que tínhamos bastante em comum, que queríamos as mesmas coisas. Aí o coletivo foi tomando forma, de um jeito bastante orgânico. Hoje acho que ainda seguimos essa lógica, as coisas acontecem de um jeito bem orgânico. Ninguém tem uma função nos projetos, todo mundo faz tudo.

CS – Aproveitando que estamos falando deste início, o primeiro trabalho da Trêma foi aquele dos protestos?

FR – É, foi o primeiro.

CS – E nele há uma diferença bem grande entre os retratos e as cenas de rua.

FR – É, não foram feitas juntas. As fotos de rua foram feitas pelo Rodrigo, quando ele trabalhava no UOL, acho. Os retratos eu fiz com o Gabo. Mas, enfim, isso não é tão importante. Só achamos que juntar as duas coisas daria certo. Os retratos acabaram saindo na Revista Época São Paulo e o Rodrigo fez aquilo para o UOL. No *site*, nós juntamos as duas coisas e virou da Trêma, não dividimos isso. Esse foi nosso primeiro trabalho em grupo. Depois veio o *A Tropa de Elite*, mais ou menos no mesmo contexto de protesto. O *Tropa* foi mais para o final de 2013, começo de 2014. Foi quando o Leo entrou, aliás, um pouco antes até. O estúdio começou na metade de 2012, então

tivemos um ano de conversas para ver qual era a de cada um. A Luísa saiu, entrou outro amigo nosso, o Alexandre Rezende, que mora em Belo Horizonte hoje. Logo ele saiu também e entrou o Leo.

CS – Nesse trabalho dos protestos, vocês juntaram duas coisas diferentes. Parece que depois o coletivo foi mais para a estética dos retratos do que para a das fotografias de rua.

FR – Exato.

CS – Como foi isso?

FR – Não foi algo que pensamos: nosso trabalho vai ser conhecido por isso. Era só o que gostávamos de fazer e achávamos que era uma abordagem interessante. Eu e o Gabo fazíamos mais esse tipo de foto. O Leo e o Rodrigo trabalharam muito em jornal – o Leo trabalhou no Estadão por uns dez anos – então eles se identificavam mais com esse outro tipo de foto. Porém, eles também começaram a se identificar com fotos de pessoas nesse contexto. Se ninguém concordasse que era uma ideia interessante, não faríamos. Eles também queriam que o trabalho tivesse uma abordagem diferente da que eles estavam acostumados a fazer em jornais.

CS – Como tu descreves esse tipo de fotografia?

FR – É um tipo de fotografia em que você descontextualiza o objeto, o sujeito principal, para fazer com que a pessoa que está observando se identifique, para que ela perca um tempo ali, olhando especificamente para o rosto da pessoa, ou para o que ela veste. Tiramos o contexto e fazemos com que a atenção fique no assunto, mesmo. É o que fizemos com o *Tropa*, é o que fizemos com o *Manifesto*. Não que o contexto não seja interessante, também temos os retratos em que mantemos os contextos. Esses trabalhos surgiram de uma curiosidade nossa, queríamos saber quem eram essas pessoas. Na época dos protestos de 2013, isso era algo bem novo, as pessoas estavam começando a ir pra rua. Nessa época, aqui em São Paulo, queríamos saber quem era o pessoal do MPL, o Movimento Passe Livre, que organizava os protestos contra o aumento das passagens de ônibus. O trabalho surgiu dessa forma, queríamos saber quem eram aquelas pessoas, mas eles não aparecem, não dão entrevistas. Então acabamos indo nos protestos para encontrar e entrevistar pessoas interessadas que estavam indo nos protestos, qualquer pessoa. Não sabíamos de onde eram essas pessoas, em que bairro viviam, como elas eram. E descobrimos que era um grupo bem grande, ou melhor, eram vários grupos. No *Tropa*, também.

CS – Em *Oferenda*, o trabalho do Lagartão, há um retrato ambiental, mas os objetos também estão isolados, fora de contexto.

FR – É, queríamos fazer uma espécie de catálogo das coisas que ele encontra, mais ou menos um resumo da vida urbana. Acabamos não fazendo tantas fotografias, acho que uns quinze objetos, mas no *site* entraram menos. Tem de tudo, bicicleta, televisão...

CS – Esse trabalho foi publicado na National Geographic, certo? Foram aquelas seis que estão no *site*?

FR – Não lembro, acho que tinham várias fotos.

CS – O que tu consideras o trabalho finalizado? Essas 15 fotografias ou a seleção que está no *site*?

FR – A seleção que está no *site* é bem reduzida, né? Eu considero com as 15 imagens mais completo. Não lembro por que resolvemos colocar poucas fotos no *site*, mas eu gostava mais da seleção maior.

CS – Em quanto tempo vocês fizeram *A Tropa de Elite*?

FR – De outubro a fevereiro, foram uns três ou quatro meses. Primeiro houve um tempo de contato com as pessoas, fomos umas três ou quatro vezes para São José dos Campos antes de fazer as fotos. Ao todo devem ter sido umas oito viagens, três antes e umas três ou quatro para fazer as fotos. Fotografamos seis pessoas: primeiro só uma, depois acho que mais quatro e então mais uma.

CS – E como foi o processo de refazer as armaduras? Quem fez, como foi o envolvimento dos moradores do Pinheirinho? Como foi retomar essa história?

FR – Nosso contato era um líder sindical que conhecia um dos líderes da comunidade. Ele nos colocou em contato com esse líder, que foi a pessoa que refez as armaduras. Duas pessoas ainda tinham as roupas guardadas, e ele refez quatro. Foi em uma época em que o governo ainda estava por anunciar a construção das casas. Era uma época em que eles tinham essa esperança, mas, ao mesmo tempo, ainda estavam meio céticos se a notícia de fato iria sair. Durante o desenvolvimento do nosso projeto, o governo anunciou. A Dilma foi lá fazer o evento de anúncio até. Era uma época de esperança e, ao mesmo tempo, estávamos fazendo o trabalho. Acho que para eles foi interessante.

CS – Eles acreditavam que esse trabalho pudesse dar algum tipo de visibilidade para a história deles?

FR – Sim.

CS – E por que trabalhar com fotografia em conjunto? As fotos que tu fazes para a Trêma são diferentes das fotos que fazes individualmente? Como funciona? Tens um trabalho individual autoral?

FR – Eu não tenho. O único que tem é o Gabo. Ele tem um trabalho pessoal que ele já faz há vários anos. Inicialmente, na época do estúdio, era uma questão financeira: vamos nos juntar para dividir um espaço. Continua sendo um dos motivos, mas tudo que eu fiz em grupo dificilmente eu faria sozinho, como trabalho individual.

CS – Tu achas que dá mais fôlego, é isso?

FR – Acho que se discute muito, as ideias se complementam. Sempre alguém apresenta uma ideia e nós discutimos muito. A ideia final não é nem o trabalho final em si, mas a concepção dele sempre é algo bem diferente do que tinha sido pensado inicialmente. A troca de ideias que se tem em um coletivo dificilmente um fotógrafo individual teria. Mas também não é sempre vantagem, muitas coisas não saem do papel porque muitas vezes só discutimos e não vai para frente.

CS – Tu achas que esse formato acaba fazendo com que a fotografia seja mais pensada, premeditada? Alguém sozinho poderia trabalhar de forma mais instintiva...

FR – Sem dúvida. Acho que a nossa fotografia é bem amarrada, acho que isso dá para ver pelas fotos. Esteticamente elas são muito parecidas, as cenas que fotografamos são bem dirigidas. Isso dá uma unidade. Como estamos em quatro, acho que essa é umas das coisas que amarra nosso trabalho.

CS – E como funciona a dinâmica do coletivo? Pelo que entendi, há trabalhos em que alguns participam mais, outros menos, o formato parece um pouco mais aberto. Além disso, tem essa questão de que os trabalhos financeiros são feitos à parte.

FR – Temos essa divisão, mas é bem informal também. Por algum motivo não concentramos os trabalhos comerciais no coletivo. Cada um continua fazendo seu trabalho comercial. Alguns trabalhos autorais são feitos em dupla, tem alguns trabalhos que eu fiz só com o Gabo, nos quais o Leo e o Filipe não se envolveram tanto, ou até mesmo não se envolveram. Não tem uma regra para o coletivo, uma predefinição de que determinado trabalho será feito só por dois ou pelos quatro. É algo bem orgânico.

CS – E ultimamente o Gabo e tu estão mais envolvidos com a produção do coletivo?

FR – Estamos fazendo nosso trabalho atual, que ganhou a bolsa da revista ZUM. Nós que nos envolvemos mais com isso.

CS – E não dá problema essa assimetria? Cada um faz quando pode, quando quiser?

FR – Na verdade, nunca conversamos sobre isso. Quem quiser se envolver, se envolve. O Rodrigo e o Leo não se envolveram tanto com esse porque estão com outros projetos, então acabamos nos envolvendo um pouco mais.

CS – Mas em algum momento eles acompanharam? Vocês discutiram o projeto que seria enviado para a bolsa?

FR – Nós discutimos, sim. Na verdade, o projeto da bolsa surgiu em 2014, quando a onda dos imigrantes estava em um pico. Tinha muitos imigrantes chegando no Acre, onde tinha um alojamento. O governo do Acre fechou esse alojamento e começou a mandar ônibus para São Paulo cheio de haitianos. Esse trabalho surgiu naquela época, como da Trêma, com os quatro envolvidos na ideia do projeto, mas nem todos no ato de fazer a foto, ou de fazer as entrevistas. Começamos a fazer uns retratos em um alojamento em São Paulo. A ideia era mandar cartões postais para a família ou para os amigos dos imigrantes. Nós tirávamos uma fotografia deles e pedíamos para eles escreverem uma mensagem para alguém que deixaram para trás.

CS – Vocês que postavam?

FR – Isso, nós imprimíamos um cartão, juntando a mensagem escrita por eles com os retratos. Era uma maneira de entrar no universo deles, com a grafia deles, com o que eles diziam para aquelas pessoas. Também era um jeito de saber o que eles estavam pensando em relação a estar aqui. Vários escreveram “tá foda”, outros cheios de esperança... Uns anos depois, em 2015, quando mandamos o projeto para a ZUM, alguns não se envolveram tanto, não me lembro o porquê. E acabou que eu e o Gabo estamos finalizando o trabalho. Basicamente isso.

CS – Mais tarde eu gostaria de voltar a esse trabalho, mas antes podias comentar sobre o papel das individualidades dentro do coletivo?

FR – Nós não temos funções estabelecidas, todo mundo faz tudo, mas algumas qualidades se sobressaem. Tem sempre alguém que é o indivíduo que faz, aquele que coloca em prática. Às vezes, ficamos muito nas ideias e acabamos não executando. Mas sempre alguém fala: vamos fazer, acho que já dá para fazer. E tem sempre alguém que questiona mais.

CS – Mas isso varia ou é mais uma questão de personalidade mesmo?

FR – Varia. Mas acho que o Leo é uma pessoa que costuma dizer “vamos fazer”. O Leo e o Rodrigo são mais práticos. Acho que o Gabo e eu somos mais teóricos. E tem o que escreve melhor, que acho que é o Gabo. Eu escrevo um pouco também. Eu diria que se divide mais ou menos assim, os que são mais práticos e os que são mais da teoria, e as duas coisas se complementam.

CS – E como tu situas o trabalho da Trêma em relação ao fotojornalismo e ao campo da arte?

FR – Acho que é algo que se situa entre as duas coisas, eu não saberia te dizer exatamente.

CS – Tu vens de um contexto do fotojornalismo, certo? E deve ter sentido bastante essas transformações do campo...

FR – Acho que é mais documental do que ou arte ou fotojornalismo. O documental pode estar dentro dos dois.

CS – E o que tu entendes por fotografia documental? Como a Trêma trabalha com isso?

FR – A nossa ideia sempre foi fotografar o que não fazíamos no lugar em que trabalhávamos. Fotografar os assuntos que achávamos interessantes, mas que por algum motivo ficavam fora da agenda da mídia. Como todos vieram de jornais e revistas, nossa vontade era tirar fotos das coisas que nós víamos quando íamos fazer as pautas, mas pelas quais nossos empregadores não se interessavam. E também não se interessavam pela linguagem que nós queríamos aplicar. A ideia da Trêma é fotografar, vamos dizer, o Brasil contemporâneo, de um jeito com o qual nos identificamos.

CS – Tem um aspecto de que são todos assuntos de ordem coletiva, não são questões pessoais.

FR – Sim. É sempre o outro. Mas claro, de alguma maneira, esses trabalhos também são sobre nós, nos vemos no outro. Mas é primordialmente sobre o outro e sobre comunidades, sobre grupos.

CS – Tu podias destacar um trabalho que tu consideras representativo do modo como a Trêma pensa e trabalha com fotografia?

FR – Acho que um trabalho bem híbrido é o *Lagoa da Confusão*. Tem retrato posado, tem paisagem, tem vídeo...

CS – É o único trabalho de vocês que tem vídeo?

FR – Acho que é.

CS – Há um interesse de vocês em trabalhar com esse meio ou foi algo mais circunstancial?

FR – É um interesse, mas não é algo que nós pensamos em fazer. No *Lagoa da Confusão*, a plataforma era um *site*, então pensamos que usar áudio e vídeo seria interessante. Mas nossos vídeos são bem estáticos, são quase fotos.

CS – Esse trabalho tem textos também. Como funcionaram esses textos? Vocês faziam um diário?

FR – Fizemos um diário sim, e também gravamos todas as entrevistas, umas 100 horas. Foi bem difícil de fazer os textos, tínhamos muito material. Queríamos contar a história

de um estado brasileiro, de uma fronteira física do Brasil, e isso foi muito complicado. É difícil resumir algo que não se pode pegar assim, uma identidade. É uma ideia meio grande demais, mas acho que o *site* ficou bem legal, conseguimos contar uma história de um jeito interessante.

CS – E quem trabalhou mais nos textos?

FR – O Gabo fez bastante. Eu também trabalhei um pouco nisso, mas ele que revisava.

CS – E havia uma definição sobre as fotos, sobre o que seria fotografado?

FR – Sobre como seria fotografado, sim. Os retratos seriam do jeito como sempre fazemos: posados, geralmente olhando para a câmera, de um jeito em que a pessoa está quase desconfortável e quase sempre com o contexto.

CS – Tem uma luz especial, também, não?

FR – É, também conversamos sobre a luz. Deveria ser uma luz razoavelmente simples, já que estaríamos em campo.

CS – Vocês levaram *flash* externo?

FR – Sim.

CS – Talvez isso ajude a dar certa formalidade para as imagens.

FR – Exato.

CS – Até rebatedor?

FR – Acho que tem também, em uma ou outra situação.

CS – E em relação às fotografias de paisagem, era algo mais aberto ou também havia definições?

FR – Para os retratos, nós definimos que a lente seria 50mm ou 35mm. Acho que para as paisagens a lente foi a mesma. Nós nos dividimos, eu fui com o Gabo para uma região e o Rodrigo e o Leo foram para outro lugar do Estado. Então a linguagem estava bem conversada, para não ter diferença quando juntássemos tudo. Devia ficar tudo parecido.

CS – O formato final desse trabalho é a plataforma *online*, mas também houve uma publicação, não?

FR – Teve um livreto, que é secundário. A plataforma é o principal. Nós queríamos fazer o trabalho chegar no Tocantins e acho que o jeito mais fácil de isso acontecer era com o *site*.

CS – E houve muitos acessos?

FR – Funcionou muito bem. Houve acessos do Brasil inteiro, muitas pessoas do Tocantins acessaram também. Fizemos alguns eventos em escolas para divulgar o *site*, isso foi ótimo.

CS – Podemos voltar para o *Memento*, então? Falaste um pouco sobre o *Carte de Visite*, que foi o início do trabalho. E o que vocês propuseram para a bolsa ZUM?

FR – Nós fizemos esses retratos dos imigrantes, com as mensagens, e foram surgindo várias ideias diferentes: fotografar a família da pessoa, tirar foto do endereço ou da rua

para qual a pessoa mandou o postal... Mas, para fazer isso, tínhamos que ir para muitos lugares, para uns dez, pelo menos, na África, na América Central, na Ásia... E acabou evoluindo para o formato que temos hoje: fotografar esse imigrante aqui e voltar para o lugar de onde ele veio para fazer um trabalho sobre a vida dele lá, a partir daquilo que ele lembra desse país de origem e contou para nós no Brasil. A ideia era fazer uma interpretação das memórias dessa pessoa, não precisava ser do um jeito “verdadeiro”, mas do modo como ela se lembrava.

CS – Vocês não estavam indo fotografar como é o lugar que essa pessoa deixou, no presente, mas tentar, de alguma forma, acessar essa memória.

FR – É, nós fizemos muitas coisas. Não fotografamos só coisas reais, mas *refotografamos* memórias. Por exemplo, com o Gabo, que foi para a Colômbia, o entrevistado descreveu uma cena de violência doméstica. O pai dele batia na mãe. E aí o Gabo refez uma cena que ele se lembrava. Então nem tudo é factual, é real.

CS – E como essa cena foi refeita?

FR – Reunimos alguns objetos de violência que ele descreve: sapatos, a manivela de um moedor de carne. Há outra cena que estou lembrando: esse colombiano morava em uma zona de conflito entre as FARC e o exército e, durante situações de confronto, ele se escondia em baixo da cama. Então fizemos essa cena com o filho dele, como se fosse ele escondido.

CS – Quantas pessoas vocês entrevistaram e para quantos lugares vocês viajaram?

FR – Nós fizemos as memórias de dois imigrantes. Entrevistamos por volta de 20 ou 30 pessoas, não sei exatamente. Tivemos a ajuda de um escritor. Fizemos as fotos aqui em São Paulo de algumas dessas pessoas, mas não de todas. É uma relação bem complicada, eles estão em um momento muito frágil aqui. Às vezes, a primeira entrevista vai bem, mas quando tentamos encontrar a pessoa de novo, ela já mudou de telefone ou não quer mais falar...

CS – Eu vi uma matéria, acho que era na Trip, com fotografias de vocês de imigrantes oferecendo trabalho.

FR – Isso, são homens sírios.

CS – Eles também estavam nessas entrevistas ou foi algo que partiu da revista?

FR – Foi uma coincidência. A Trip não sabia que estávamos fazendo esse trabalho. Mas nós já conhecíamos o líder deles, que é o Hassan. Eles moram em uma ocupação, um prédio vago no centro, perto da Praça da Sé, onde moram alguns brasileiros, mas muitos sírios também. Já tínhamos ido lá, mas não havia evoluído muito. A situação na Síria está muito complicada.

CS – Esses retratos eram com fundo neutro também?

FR – Fundo branco, como no *A Tropa de Elite*. A ideia era convergir para a pessoa, para o rosto delas. É muito curioso, nós achamos que essas pessoas são tão diferentes, mas elas eram tão parecidas conosco... Eu me vi muito nelas, em vários sentidos. A ideia era fazer com que as pessoas olhassem para elas e pensassem: “Nossa, elas são iguais a gente. Por fazemos isso, por que não damos emprego para elas?”. Essa era a ideia, deixar elas sem contexto nenhum, para que só olhassem para elas.

CS – As fotografias que vocês fizeram para o *Memento* também são com fundo branco?

FR – É quase branco, é um bege bem claro.

CS – E as pessoas que acabaram não se tornando o centro do trabalho foram fotografadas em retratos ambientais, como as que aparecem no blog do IMS?

FR – Eram retratos bem urbanos, mostrando elas na rua, próximas de onde vivem em São Paulo.

CS – E como foi o processo com os dois imigrantes escolhidos para o *Memento*?

FR – Ainda estamos trabalhando com eles, ainda estamos em contato. Às vezes, eles precisam de ajuda, e nós ajudamos um pouco. Um é colombiano e a outra é angolana, mas morou no Congo. Eu fui para o Congo e o Gabo foi para a Colômbia.

CS – E como são as fotos que vocês fizeram no país de origem da pessoa escolhida? O que vocês haviam definido?

FR – Nós fizemos um roteiro baseado nas memórias que eles contaram para nós. É basicamente paisagem, alguns retratos e fotos de objetos também.

CS – Os retratos são fotos de pessoas que ficaram nos países de origem?

FR – São fotos de pessoas que ficaram lá, mas nós não mostramos o rosto delas. Como as pessoas não têm uma imagem tão clara das memórias, quisemos deixar o rosto obscuro. Mas não temos muitas fotos de pessoas, são mais paisagens e objetos.

CS – E vocês não trabalham com imagens de arquivo?

FR – Temos poucas, mas também trabalhamos com isso.

CS – E como isso é reunido?

FR – Vamos fazer um painel expositivo com várias fotos, várias ampliações, com o retrato no meio e as memórias em volta. Tem de quatro a cinco metros de largura e cerca de dois de altura. O retrato deve ter um metro por oitenta centímetros, acho que é isso. O Gabo sabe os detalhes exatos. Se fizéssemos um painel muito grande, limitaria muito as possibilidades de exibição.

CS – Quantas fotos tem em cada conjunto? É o trabalho mais ficcional, mais encenado de vocês, não?

FR – É, já que estamos trabalhando com o que as pessoas lembram. Mas as lembranças são reais.

CS – Quais são as expectativas de vocês em relação à recepção desse trabalho? Como vocês imaginam que essas histórias serão acessadas? O trabalho vai ser acompanhado por um texto, certo?

FR – No texto, nós vamos dar um guia do que é cada foto, de como ela se relaciona com cada memória que a pessoa tem. Teremos um texto introdutório, com uma história breve da vida desse imigrante e as legendas como um índice, para que o público identifique o que seria cada foto. A ideia inicial era fazer um texto só e algo um pouco mais livre, para deixar o observador um pouco mais solto para interpretar as fotos, mas aí achamos que iria gerar um pouco de confusão e resolvemos fazer desse jeito.

CS – E como foi a experiência no Congo? Quanto tempo ficaste lá?

FR – Fiquei dez dias. Foi difícil. As pessoas são muito simpáticas, mas o Estado é um pouco autoritário, é difícil trabalhar lá. As pessoas te olham com receio. Acho que também há uma carga por ser branco. Produzi menos do que eu esperava produzir. Kinshasa, a capital do Congo, tinha um trânsito absurdo, às vezes levava um dia inteiro para fazer uma única foto, cobrir apenas um item do nosso roteiro.

CS – E tu foste sozinho?

FR – Fui com o escritor. Como o texto do *Lagoa da Confusão* deu tanto trabalho, para o *Memento* nós chamamos um escritor. Ele também foi com o Gabo para a Colômbia, mas não está mais trabalhando conosco, a parte dele já foi feita.

CS – E houve suporte dos familiares dos imigrantes, vocês encontraram com eles?

FR – Encontramos, mas não teve muito suporte. O suporte foi mais da família na Colômbia. Lá no Congo, encontramos com a família da Teresa uma vez só, entrevistamos e fizemos fotos.

CS – E a Teresa está aqui, ainda? Como é a expectativa dela em relação ao trabalho?

FR – Está. Mas eu não sei se as pessoas entendem exatamente o que é o trabalho. Ela precisa de bastante ajuda ainda. Ela está aqui desde outubro e conseguiu um emprego apenas há umas três semanas. Não sei se ela acha que esse trabalho vai mudar a vida dela de alguma maneira...

CS – Mas ao menos essa ponte com a família deve ter sido algo legal, não?

FR – É, foi. Trouxemos fotos, ela ficou feliz. Mas é uma história muito trágica, muito difícil. Mas aos poucos as coisas estão melhores. Enfim...

O trabalho já deveria ter sido entregue, o prazo era para o final de abril, mas eu e o Gabo estamos com filhos pequenos, então estamos com pouco tempo. A edição demorou bastante, nós fizemos com o pessoal da ZUM. Nós também retrabalhamos os textos inúmeras vezes. Basicamente, o que falta é arredondar os textos e fazer as impressões.

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM RODRIGO CAPOTE

São Paulo, 1º jul. 2016

Camila Schenkel – Podemos começar conversando sobre a tua história com a fotografia e o teu início na Trêma?

Rodrigo Capote – Eu comecei há uns doze anos atrás, fazendo uns *freelas* para o jornal Diário de S. Paulo, que na época vendia muito bem na cidade de São Paulo. Um jornal popular, da linha do Notícias Populares, sempre tinha sangue, futebol e mulher de biquíni.

CS – E o teu conhecimento de fotografia vinha da prática? Chegaste a estudar?

RC – Eu fiz faculdade de fotografia no SENAC. Fui da quinta turma do bacharelado em fotografia. Foi bem no período em que estava acabando a faculdade que comecei a *freelar* em jornal. Trabalhei como assistente de alguns fotógrafos antes. Fiquei uns dois anos no Diário, saí e fui para um jornal de economia, o Gazeta Mercantil. Era um jornal de quase cem anos, participei da primeira equipe de fotografia deles. Fiquei dois anos e o jornal fechou. Depois fiquei mais dois anos na Folha de S. Paulo, onde acabei conhecendo o Filipe Redondo, que já fazia *freela* por lá e, um ano depois, se não me engano, o Gabo que entrou como *trainee*. Acabamos nos conhecendo, mas não éramos muito próximos, fiquei muito mais próximo do Redondo. De lá, fui para outro jornal de economia, o Brasil Econômico, e voltei a fotografar executivos. Tanto na Gazeta quanto no Brasil Econômico, eu fazia basicamente retratos. Nos outros dois era bem mais misturado, tinha rua também. Fiquei no Brasil Econômico mais dois anos e aí fui para o UOL, onde voltei para a rua de novo. Fui e voltei para o fotojornalismo e, nesse meio tempo, fiz retratos de executivos. Em junho de 2012, quando eu ainda estava no Brasil Econômico, o Filipe estava querendo se juntar para ter um espaço comum, de estúdio mesmo. No início, a ideia era ter um espaço em comum para dividir o aluguel e, lógico, dividir também ideias, informações, falar sobre fotografia, mas não com o cunho de fazer projetos conjuntos. O Filipe me procurou, já estava vendo um espaço aqui perto. Eu topei, ele procurou mais pessoas para dividir, e logo depois o Gabo se interessou e a Luiza Sigulem também. Éramos quatro e dividíamos o espaço, uma coisa bem simples, cada um fazendo seu trabalho, continuando com sua rotina de *freelas* e clientes, e usávamos o estúdio mais para bater papo, conversar, dividir.

CS – Mas vocês não faziam trabalhos pessoais lá.

RC – Não fazíamos trabalhos pessoais em conjunto. Acho que cada um tinha as suas coisas, seu trabalho individual ou documental mais embrionário.

CS – Mas já havia uma vontade de fazer algo além das pautas, não?

RC – Ah, com certeza. Acho que essa vontade de fotografar o que você gosta e conseguir sobreviver disso é uma constante, ao menos, pelo que vejo entre os meus amigos. É algo difícil, meio utópico até. No começo da faculdade, eu queria fotografar o que eu gostava, mas o difícil era saber como tornar isso financeiramente viável. Até hoje é muito complicado. Então, ficamos um tempinho na Trêma dessa forma, cada um fazendo seu *freela*, mas com o tempo acabamos perdendo a vontade de estar lá apenas

para dividir o espaço. Acho que foi no período em que a Luiza desistiu que paramos os três para decidir o que fazer, se íamos chamar mais gente. Estávamos há um ano sem fazer nada juntos e, quando a Luiza saiu em 2013, nos deparamos com a questão de como continuar. Decidimos chamar mais gente e fazer projetos em comum, surgiu a necessidade de usar o estúdio não apenas como espaço, mas como uma incubadora de ideias, trabalhar como coletivo mesmo.

CS – Nesse momento, vocês conheciam a experiência de outros coletivos de fotografia? A Cia de Foto terminou em 2013. A Garapa foi criada em 2008, no mesmo ano em que houve um encontro de coletivos em São Paulo. Vocês acompanharam essa movimentação?

RC – Eu, pessoalmente, não acompanhei, não participei diretamente. Mas sabia o que estava acontecendo. Li, acompanhei o debate dessa época sobre a assinatura coletiva, mas não passava pela minha cabeça montar um coletivo. Eu ainda estava na faculdade e, naquele momento, isso era bastante discutido. O João Kehl também fez SENAC, então nos encontrávamos por lá. Eu tive aula com a Simonetta Persichetti, que entrou muito nesse debate e trazia essa discussão para a sala de aula. Na época, ela não achava legal que se assinasse como coletivo, sem colocar o nome do fotógrafo, ela falava que dava para ver quem fazia cada imagem. Muitas outras pessoas do fotojornalismo reclamavam que o fotógrafo demorou anos e anos para conseguir seus direitos de legenda na foto e agora tinha esse pessoal quebrando isso. Eu, sinceramente, nunca entrei nessa discussão. Não acho negativo assinar só como coletivo. Se é assim que o coletivo quer se apresentar, como um conjunto de fotógrafos que desenvolve aquelas imagens, aquele projeto, acho interessante. Acho interessante mostrar que é uma ideia de fotografia coletiva, mas também não vejo motivos para não colocar o nome junto com o coletivo. É assim que fazemos em projetos editoriais, neles assinamos com o nome individual e o nome do coletivo – Rodrigo Capote e Filipe Redondo / Trêma. Recentemente fizemos um trabalho para o Estúdio Folha e assinamos assim. Não temos uma regra fixa.

CS – Mas isso para os trabalhos comerciais?

RC – É, para os documentais é só Trêma. Porém, acho que não temos medo ou receio de assumir quem fez a foto. Se nos perguntarem quem fez determinado projeto, falamos, não tem porque insistir que todos fizeram. Mas, voltando para o início da Trêma, depois da saída da Luiza, chamamos mais dois fotógrafos, o Leonardo Soares e o Alexandre Rezende, foi quando fizemos o primeiro projeto dos cinco em conjunto. O Alexandre ainda estava, mas acho que depois de três ou quatro meses saiu. Ele foi morar um tempo fora, depois voltou e acabou indo para Minas Gerais. Ele ficou um tempo curto em meados de 2013. Participou, mas não ativamente. O Leonardo chegou já com algumas ideias de projeto e o primeiro trabalho que fizemos foi o *Oferenda*, no qual fotografamos os materiais reciclados que o Lagartão buscava no rio Tietê.

CS – Mas no *site* também tem o *Manifesto*, esse é anterior ao *Oferenda*, não?

RC – O projeto do Lagartão foi o primeiro em que todos participaram. Os quatro estavam lá, fotografaram juntos, alguns dias iam três, mas o pessoal sempre participava. Foi uma coisa bem coletiva, mesmo, de todos apertarem o botão, a máquina estava com um, com outro, fazíamos o clique, alguém ajeitava, dava uma ideia. O dos protestos, que é o *Manifesto*, foi diferente. Acabou virando uma coisa coletiva, mas surgiu de momentos diferentes. O Gabo e o Filipe estavam com a ideia de fotografar retratos durante os protestos, fotografar os participantes. Uma abordagem diferente de tudo que estava

sendo publicado na época, que eram só fotos de rua, de bombas. Não saía muito daquilo, não saía do fotojornalismo, e eles pensaram em outra forma de apresentar. Mas, em paralelo, eu estava fotografando a rua, estava fotografando os protestos em uma linguagem fotojornalística clássica por conta própria, sem ser contratado. Não era uma pauta, eu estava com total liberdade de fotografar como queria, não precisava ficar carregando um computador nas costas para transmitir as fotos. Fotografei o dia a dia dos protestos e, em paralelo, nos comunicávamos, nos encontrávamos lá na Trêma. No final dos protestos, acabamos juntando essas duas visões e montamos aquela galeria no nosso *site*, com as fotos de rua intercaladas com os retratos.

CS – Depois desse trabalho, parece que o fotojornalismo mesmo, o registro das coisas acontecendo, perdeu espaço dentro do trabalho do coletivo, que foi mais para o lado desses retratos ou da fotografia de paisagem.

RC – Exato, acabamos amadurecendo e nossa fotografia foi mais para o documental mesmo, se tornou mais simples, mais direta.

CS – Ela é mais simples, mas é mais pensada...

RC – Sim, totalmente.

CS – Parece que tem um tempo aí que é bem diferente do fotojornalismo.

RC – Sim, nossos trabalhos seguintes tiveram muito mais pesquisa antes de ir para um local, demorávamos mais tempo. Vamos mais a fundo nas histórias, tentamos ficar mais por dentro do local, conversar mais com as pessoas. É uma fotografia feita com mais calma, mais pensada, porém acho que é simples também.

CS – Por que tu classificas como uma fotografia simples? Quais elementos caracterizam ela?

RC – Ah, não tem muita pirotecnia, não tem essa coisa de ficar entortando a câmera, de usar uma teleobjetiva, uma silhueta, um pôr do sol, essas coisas mais clichês, ou recursos que os fotógrafos usam para que a fotografia fique esteticamente mais aceitável, ou mais confusa, para a pessoa ficar tentando entender. Esse é um tipo de fotografia em que você vê o fotógrafo na imagem. Nós tentamos não mostrar o fotógrafo, porém acho que isso acaba sendo um estilo também, pelo qual você reconhece o fotógrafo. Mas é o que tentamos fazer, da forma mais simples, para que o fotógrafo esteja o menos perceptível possível. O que é muito difícil, senão impossível... Mas é o que buscamos, essa simplicidade.

CS – Olhando os vários retratos produzidos pela Trêma, como o do Lagartão, os do *A Tropa de Elite*, dá para perceber uma homogeneidade, mesmo. Eles poderiam ter sido feitos por uma única pessoa. Os do *Manifesto* parecem um pouco diferentes, acho que isso ainda não estava bem definido.

RC – Eles não têm uma unidade, não é a mesma luz, o mesmo fundo...

CS – As pessoas não estão bem de frente, a postura varia mais.

RC – É, depois, acho que, independentemente de quem fotografou, é a mesma cara, parece uma pessoa só. No projeto em que fotografamos nós quatro, que foi um projeto bem grande, o *Lagoa da Confusão*, eu vejo isso. Não sei se quem está de fora também vê dessa forma.

CS – Acho que sim, principalmente em relação aos retratos. Nas paisagens, parece que varia um pouco mais.

RC – É, em fotografia de paisagem, ou de detalhes, é mais difícil manter esse padrão. Cada um se interessa por uma coisa, cada um tem uma bagagem, uma vivência. Nos retratos, tentamos manter um padrão. Mas não foi uma coisa combinada, “vamos fotografar assim, com lente tal e distância X”, foi um pensamento coletivamente construído, a partir da vontade de fazer um retrato simples. Pesquisamos referências e viajamos com essas referências na cabeça. Só fomos ver o resultado depois que nos encontramos.

CS – Então é uma estética que foi mais construída mais a partir de referências visuais do que por meio de combinações sobre especificações técnicas.

RC – Isso, é mais uma questão de referências do que de técnica, como combinar “vamos usar duas luzes”.

CS – Mas todos os retratos do *Lagoa da Confusão* tinham uma luz artificial além da luz ambiental, certo?

RC – É, que eu lembre, todos os retratos foram feitos com *flash* externo. Como estávamos em viagem e não sabíamos o que iríamos encontrar, levamos uma bolsa com um sistema de *flash* de estúdio, um Energy, uma tocha de estúdio. Quando dava, usávamos, quando não dava, usávamos o *flashzinho* da câmera mesmo, de maneira externa, para fazer os retratos.

CS – E por que essa opção?

RC – Acho que é para conseguir destacar melhor o retratado e para ter uma luz um pouco mais homogênea. Se você fotografa com a luz do dia, a cada hora, há uma luz diferente, a sombra fica de um jeito. Quando você coloca essas fotos uma ao lado da outra, não fica muito homogêneo. Se você mantém esse padrão mínimo de colocar um *flash* iluminando o rosto da pessoa, o resultado desses retratos, mesmo com a interferência de outras luzes, tem uma unidade.

CS – E por que trabalhar em conjunto? Poderias falar um pouco mais sobre isso? As fotos que tu fazes individualmente são diferentes das fotos que tu fazes para a Trêma? Quais são os benefícios e as dificuldades?

RC – Acho que sim, acho que é diferente. Não vejo dificuldade em trabalhar em conjunto, acho que acrescenta muito, porque são duas, três ou quatro pessoas pensando em uma mesma fotografia. Podemos dar e receber ideias na hora da fotografia que podem ser válidas.

CS – A fotografia fica menos instintiva?

RC – Acho que depende da situação. No *Lagoa da Confusão*, por exemplo, quando saíamos para a rua para fotografar o dia a dia, fazer fotos da cidade e de detalhes, acho que continuávamos com o mesmo instinto de quando se fotografa sem ser no coletivo. Agora, quando paramos para montar uma luz e fazer um retrato, é diferente. Acaba ficando menos instintivo, você monta o *flash*, olha, faz uma foto, mostra para o outro... O colega pode sugerir puxar alguma coisa mais para um lado... Quando entra nessa parte do retrato, acho que a coisa é mais dividida, acaba sendo menos instintivo, mas acho que só enriquece.

CS – Voltando para o exemplo do *Lagoa da Confusão*, pensando nas fotografias de paisagem, vocês estavam divididos em duplas, certo?

RC – Sim, mas nos separávamos também. Cada um ia para um lado, rodava, fotografava, depois nos encontrávamos. Então tinha essa coisa de fotógrafo mesmo, mais individualista, e de fotografar o que vem na cabeça para depois ver o resultado disso.

CS – E tu podes falar um pouco mais sobre a dinâmica de trabalho do coletivo? Há duas características que diferenciam a Trêma dos outros dois coletivos que eu estou estudando, que é essa questão de manter os trabalhos comerciais à parte e o fato de que, em determinados momentos, algumas pessoas participam mais ou menos dos projetos, e de que há trabalhos feitos apenas por um ou dois integrantes do coletivo e mesmo assim são apresentados como sendo da Trêma.

RC – Já é difícil juntar duas pessoas, quatro, então, é bem complicado. Como você falou, temos trabalhos comerciais paralelos. Cada um tem seus compromissos, acaba sendo complicado juntar os quatro. Essa dinâmica de nem sempre os quatro trabalharem em todos os projetos acho que foi acontecendo, não foi uma decisão de pegar determinado projeto e dividir em dois ou em quatro. O da bolsa ZUM, pelo menos, foi um projeto que o Gabo e o Redondo começaram a encabeçar muito. Logo no início dele, eu estava começando a tocar um outro projeto, fora da fotografia. Eu estava com meu tempo muito apertado. Fui em algumas reuniões, entrevistas, mas não estava conseguindo ajudar. Quando vi que não estava conseguindo participar ativamente, preferi pular fora. A minha ajuda não seria bem-vinda, porque eu aparecia em um dia, não aparecia no outro, não tinha continuidade. Às vezes, eu chegava e o assunto já estava muito adiantado, acabava atrasando todo o processo deles. Então falei que não ia conseguir.

CS – E como é acompanhar o trabalho de longe? É um projeto extenso, que vai ter visibilidade.

RC – É um projeto bem bacana, do qual eu gostaria de participar. Se não estivesse envolvido com esse outro projeto, eu estaria participando. Estou muito feliz com o desenvolvimento dele, é meio frustrante não poder participar de um projeto tão bacana, mas foi uma escolha que eu fiz. Mas eles estão conseguindo fazer muito bem, os dois são muito bons no que fazem, está dando tudo muito certo.

CS – E nessa parte de finalização, tu e o Leonardo conseguem acompanhar um pouco mais?

RC – Lógico que temos acompanhado o projeto, acabamos dividindo as informações em grupos, pelo WhatsApp, ou quando nos encontramos. Acompanhamos as viagens, recebemos fotos. Conseguimos acompanhar do início até o fim, só não conseguimos participar ativamente. Mas tem projetos da Trêma que são de um fotógrafo só, como você falou, mas esses projetos também foram acompanhados pelos outros. Tem trabalhos que são de dois fotógrafos, mas que os outros também acompanharam. Acho bacana, mas temos que ver como vai ser isso no futuro. Se acabar ficando apenas dois fotógrafos fazendo tudo, não há porque manter um coletivo de quatro. Mas acho interessante dividir os trabalhos e que esses trabalhos continuem sendo da Trêma.

CS – O início do *Memento* foi um trabalho em que os quatro estavam envolvidos, não?

RC – Sim, o *Carte de Visite* foi um trabalho em que os quatro estiveram envolvidos ativamente, todos foram no local, fotografaram, enviaram os postais. Foi um projeto bem

interessante, mas está inédito. Por causa de uma pauta para um jornal, eu fui na Missão de Paz aqui do Glicério, onde há muitos anos estão recebendo os imigrantes. Eu fotografei uns haitianos, o dia a dia por ali, e o pessoal do coletivo já estava com umas ideias sobre isso. Eu levei algumas fotos, começamos a discutir, conversar, e fomos atrás. Acho que foi o Redondo que conversou com o padre. Ele gostou do projeto e nos deixou montar o estúdio lá. Aí fomos desenvolvendo a ideia, não queríamos apenas fotografar, então surgiu a ideia do *carte-de-visite*, de escrever. Foi um projeto bem interessante, acho que o produto final dele é mais artístico. Acho que o resultado de outros trabalhos são fotografias para serem consumidas por editoriais, para revistas. Esse tem um objeto final mesmo, os postais que foram enviados para fora. Não era só fotografia, era imprimir, enviar... Acho que foi um projeto mais contemporâneo de fotografia, de arte mesmo.

CS – Tem também uma relação com as pessoas que estão sendo fotografadas, que já aparecia no *A Tropa de Elite*, mas que ficou mais evidente nesse trabalho. Parece que os fotografados têm uma participação mais ativa no projeto.

RC – É. Acho que, desde o início, procuramos uma relação de respeito com o fotografado. É uma coisa natural nossa, que vem dessa vontade de contar histórias. Quanto mais você conhece o retratado, melhor fica. A fotografia documental, pelo menos para mim, é muito isso, contar histórias através da fotografia. E, para você contar as histórias, você precisa vivenciar um pouco, escutar. Só com o tempo, só sentando um pouco com as pessoas, construindo uma relação, você consegue obter essas histórias. Viemos daquela escola do fotojornalismo que era totalmente o contrário, você tinha 10, 20 minutos para fotografar uma pessoa, sabia só o nome e a profissão dela, montava a luz, clicava e pronto. Ia embora, não tinha mais nenhuma interação com o retratado. No máximo, você falava sobre futebol para ele dar uma risadinha e você fotografar. A fotografia que nós fazemos hoje, a fotografia documental, é o contrário: quando é algo programado, você liga, fala antes, senta com a pessoa. Ou, quando estamos em viagem, conversamos muito com a pessoa antes de fotografar, fazemos primeiro uma entrevista. No *Lagoa da Confusão*, foi dessa forma, sentávamos, explicávamos, fazíamos a entrevista e só depois de terminar a entrevista fotografávamos. Então já tinha um tempinho com a pessoa, criava um pouco de intimidade.

CS – Qual é o papel das individualidades dentro do coletivo? Com o que tua achas que cada um colabora? Há papéis mais definidos?

RC – Nada é dividido por igual. No grupo, tem pessoas com características diferentes. Cada um vai encabeçando dentro das suas características. Tem pessoas que são mais ativas, outras mais comunicativas. Não tem uma divisão certa, com determinada pessoa ficando responsável por escrever projetos, outra pela organização do estúdio, outra pela produção... Não temos essa divisão, todos fazem de tudo, porém, alguns fazem muito mais.

CS – Mas tu trabalhas com os textos também, eventualmente?

RC – Eu pessoalmente sou péssimo em textos [risos]. Nesse sentido, o máximo que eu consigo fazer pelo coletivo, quando estamos em viagens, é fazer as entrevistas, escrever sobre o dia a dia, sobre a fotografia, para que quem for escrever o texto ter uma base no que foi vivenciado pelo fotógrafo e o que foi dito pelo fotografado.

CS – Pergunto porque há trabalhos com bastante texto, como o *Lagoa da Confusão*. Para o *Memento* vocês chamaram um escritor.

RC – Sim, o Tomás. O *Lagoa da Confusão* tem muitos textos, muitas referências, muito estudo. Fizemos muita pesquisa antes de ir para lá, foram um ou dois meses de pesquisa, depois que o projeto já estava aprovado. Havia pouco tempo para executar o projeto, cerca de quatro meses no total. Quando entrou o dinheiro, já viajamos, tinha que ser rápido. Quando chegamos lá, já havia bastante coisa marcada, mas continuamos fazendo as pesquisas.

CS – E o que envolveu essas pesquisas?

RC – Fomos atrás de estudos acadêmicos sobre o tema, fizemos contato com professores de faculdade.

CS – De qual curso?

RC – Acho que era sociologia. Mas quem pode detalhar melhor isso é o Gabo.

CS – Dá para ver pelo texto que tem muitas referências, parece que vocês leram coisas como estudos demográficos.

RC – Nós pedimos estudos para a faculdade, entramos em contato com um professor que já tinha escrito alguns textos sobre o Tocantins. Eu não participei da reunião porque estávamos na Lagoa da Confusão fazendo as fotos, quem participou foi o Redondo e o Gabo.

O homem do texto é o Gabo, com a ajuda do Redondo, que também é bom nisso. Mas o Gabo é o cérebro do grupo, nós brincamos com isso.

CS – Mas aí vocês foram fazendo o diário e as entrevistas?

RC – Isso, acho que em dez dias entrevistamos de 20 a 30 pessoas. Foi bastante gente, o projeto foi muito rico. Entrevistamos muitas pessoas, fizemos muitas fotografias.

CS – E essa decisão de apresentar ele em uma plataforma *online*? O trabalho até virou uma publicação, mas é algo mais secundário, não?

RC – Virou um *zine*. O produto final é a plataforma e o *zine*. Mas era uma tiragem pequena, levamos boa parte para o Tocantins, distribuímos para escolas e bibliotecas de lá. No projeto, estava previsto voltar para o Tocantins e mostrar o projeto finalizado em escolas públicas e faculdades.

CS – E como foi esse retorno?

RC – Como era um projeto financiado pela Funarte, com custos de produção bastante elevados, não dava para pagar as passagens dos quatro. No final, quem voltou para lá para apresentar o trabalho foram o Redondo e o Gabo. Eles voltaram e fizeram as apresentações em escolas, em faculdades, deixaram os *zines* lá. Em relação a esse retorno, é melhor conversar diretamente com eles, mas, pelo que eles nos falaram, foi interessante. Tinha desde pessoas que reclamavam que o Tocantins não era só aquilo [...] até pessoas que acharam muito legal. O interessante mesmo foi criar material para pesquisas futuras sobre o Tocantins. Tanto as fotografias, quanto os textos e as entrevistas registram um fragmento do Tocantins nesse período. Acho que deixamos um legado para estudos futuros. Pelo que pesquisamos, há pouca informação sobre o Tocantins, encontramos poucas referências visuais, poucos textos. Não há um material rico que conte a história do Tocantins. Ficamos sabendo de muitas coisas lá, então acho que pode ser uma base para futuras pesquisas.

CS – E como tu situas o trabalho da Trêma em relação ao fotojornalismo e ao campo da arte? Reunir-se em grupo vem dessa vontade de quebrar com a rotina do fotojornalismo, de criar um tempo para fazer outras coisas? Para qual caminho achas que o grupo está indo, especialmente, nesses últimos trabalhos, nos quais se estreita a relação com o fotografado e o resultado final começa a envolver outras coisas além da fotografia?

RC – Agora eu não vejo a nossa fotografia nem de um lado nem do outro, acho que estamos em um limbo. Para o fotojornalismo, tenho certeza que não vamos voltar. Não é a nossa característica, ou melhor, é uma característica nossa, sim, viemos dessa área, mas não é o segmento no qual nos imaginamos no futuro, não é a nossa meta. Acho que o fotojornalismo foi um aprendizado para todos nós, viemos dessa escola, que é riquíssima, porém, nenhum dos quatro, pelo que vejo, quer descambar para isso. E a fotografia como arte é uma discussão muito difícil, o que é arte, o que não é...

CS – Sim, e às vezes uma mesma fotografia uma hora pode ser arte e em outra não.

RC – Pois é. As fotografias do Lagartão, por exemplo, da forma como foram publicadas, podem ser vistas como fotografias documentais que possuem um viés jornalístico. Agora, se ampliarmos aquelas fotografias e colocarmos em uma galeria de arte, elas viram arte. Mas não as consideramos como arte, não as vendemos assim. É difícil essa coisa. Acho que a Trêma está seguindo um caminho de procurar novas formas de apresentar nosso trabalho. O *Carte de Visite* foi um início do processo de sair da fotografia digital, que existe só lá no computador e que você manda para uma revista ou para um edital. Nesse trabalho, a fotografia se transformou em um objeto. O *Lagoa da Confusão* ficou só no meio digital, na internet, mas em uma plataforma que mistura vídeos e textos, não é uma simples galeria de imagens. E, agora, o *Memento* vai se transformar em uma exposição, futuramente talvez em um livro também. Não vai ser uma exposição clássica de fotografias, uma do lado da outra, mas um conjunto de fotografias que talvez esteja mais próximo da fotografia contemporânea que você vê em museus de arte.

O que fazemos hoje é uma fotografia pensada, uma fotografia montada. Muitas vezes, pegamos algo que achamos interessante e levamos para fotografar em estúdio. O fotojornalismo não funciona desse jeito, há uma série de regras, você não pode mexer na imagem, não pode interferir na cena [...]. Não vamos colocar uma bicicleta que está parada na calçada dentro de uma lagoa para tornar a foto mais interessante, não é isso, não queremos mudar a imagem, mas ao mesmo tempo não há um puritanismo, não nos vendemos como fotojornalismo.

CS – E o que a Trêma pretende como fotografia documental? O que tu entendes por fotografia documental? Por que essa vontade de trabalhar dessa forma?

RC – O que eu entendo por fotografia documental é meio óbvio, mas é a fotografia como documento, como registro do espaço e do tempo atual, da contemporaneidade brasileira. É um registro de um fragmento de realidade, que é fruto da maneira como enxergamos as coisas, daquilo que temos como referência, daquilo que já vivemos.

CS – E há um compromisso com determinado tipo de assuntos?

RC – O que fotografamos é a sociedade brasileira contemporânea, temas sociais atuais, manifestações culturais.

CS – Não há um olhar direcionado para o íntimo, no entanto.

RC – Acho que não. É mais uma coisa de representar o lugar em que vivemos, essas histórias algumas vezes inusitadas.

CS – Tem algum trabalho que tu gostarias de destacar como o mais característico do modo de atuação da Trêma?

RC – Eu sou muito fã do *Lagoa da Confusão* por ser um projeto no qual os quatro participaram ativamente. A fotografia dele tem a linguagem da Trêma, tem um comprometimento bem visível em apresentar um projeto da forma mais completa possível, dentro dos limites de tempo que tínhamos. [...]. É uma coisa para você parar e olhar, você não consegue ver o trabalho em cinco minutos. Acho que é um projeto bem finalizado, que mostra bem nosso coletivo, nossa vontade de contar uma história e a nossa linguagem fotográfica, na qual as imagens são mais simples e homogêneas e o fotógrafo tenta aparecer o menos possível.

APÊNDICE H – ENTREVISTA COM LEO CAOBELLI E PAULO FEHLAUER

Santos, 16 ago. 2014

Camila Schenkel – Por que vocês trabalham em grupo?

Leo Caobelli – É uma boa pergunta.

Paulo Fehlauer – Acho que isso foi sendo formado, inclusive essa vontade. Não foi alguma coisa que tínhamos como ideal quando começamos. Havia uma vontade de sair do jornal ou de fazer o que fazíamos para o jornal, mas com uma independência. A ideia de coletivo foi sendo construída, não sabíamos se nos chamaríamos de agência, de cooperativa, de coletivo... E tinha esse nome do meio do caminho. A Cia de Foto já existia, por exemplo, e nos pareceu uma ideia interessante. Fomos descobrindo, fomos construindo essa forma de trabalho.

CS – Vocês chegaram a trabalhar nos moldes de uma agência, com cada um fazendo seu trabalho?

LC – Tem uma coisa que é um pouco de personalidade. Por mais que não tivéssemos delimitado se éramos um coletivo ou não, de alguma maneira, já era um agrupamento. Era uma estrutura bem horizontal, três amigos que se juntavam para trabalhar sem uma hierarquia, inclusive sem pensar contratualmente em quem entrava com qual percentual, com quanto de investimento. Talvez isso estivesse muito mais presente se fossemos montar uma agência: quem é o sócio que investe grana, quem coloca qual equipamento. Isso não aconteceu no nosso início, foi muito mais natural, as coisas meio que se equilibravam, até financeiramente. Pensando retroativamente, quase todos os trabalhos que eu fiz foram em grupo, mesmo antes da Garapa. Eu era de um grupo de fotografia na faculdade. De certa forma, era um tipo de coletivo. Cada um tinha seu trabalho, mas eram todos fotógrafos da faculdade que tinham um grupo de estudos. De alguma maneira a fotografia, para mim, já era feita com outras pessoas. Não era essa coisa de um fotógrafo sozinho e um assistente, essa estrutura hierárquica, na qual o trabalho é do fotógrafo. Isso não era uma coisa presente para nós.

PF – Tem uma coisa de momento também. Não sei se bate cronologicamente, mas sei que percebemos na época um clima propício. Havia algumas ideias florescendo, essa história de jornalismo colaborativo, de coletivos, licença aberta...

LC – Tudo isso estava meio no ar e era com o que queríamos trabalhar.

PF – Um pouco antes de começarmos, eu estava no início de um projeto que não vingou do jeito em que estávamos pensando, mas que era um projeto de jornalismo colaborativo. Ele nunca saiu do papel, mas foi um grupo que depois desembocou na Casa de Cultura Digital lá em São Paulo, que foi nossa primeira sede e é onde estamos até hoje. A Casa não existe mais, mas continuamos lá. Acho que existia todo um clima, não digo no mundo, mas ao menos entre as pessoas com quem convivíamos, que discutia essa ideia de produção colaborativa.

CS – Nesse início, vocês já esperavam que o projeto tomasse um rumo mais artístico ou estavam pensando nele dentro do campo do jornalismo?

LC – Não, era muito mais dentro do jornalismo mesmo, tinha até certo viés de jornalismo ativista. Aos poucos, a visão foi sendo expandida para uma relação mais documental e depois para um documental que estivesse fora do contexto jornalístico, que não buscasse mais uma relação factual e não tivesse essa preocupação com um limite de interferência no assunto. Acho que fomos deixando isso cada vez mais para trás com o caminhar do coletivo. As nossas referências no início da Garapa e as nossas referências atuais são bastante diferentes.

PF – Nesse meio tempo, o Rodrigo [Marcondes] foi fazer um mestrado na Holanda em fotografia documental. Ali ele já trouxe uma carga de referências bem diferentes das quais nós estávamos acostumados. E logo depois o Leo começou a pós-graduação na FAAP. Acho que esse desenrolar também passou por algo que consigo perceber melhor hoje em dia: nós sempre tentamos fazer com que o próximo projeto derive de alguma forma daqueles que o antecederam, que ele expanda a reflexão dos anteriores. Todos os nossos projetos são, de certa forma, conectados porque cada um suscitou questões dentro do coletivo que fomos tentar responder no projeto seguinte. Então, hoje é difícil pensar que seria possível simplesmente continuar fazendo um trabalho de reportagem. Nosso processo sempre foi questionar a linguagem, sempre foi tentar puxar um pouco mais em cada projeto, mas mantendo uma linha de pesquisa – que obviamente só conseguimos identificar hoje, olhando para trás.

CS – Vocês podem falar um pouco mais sobre o início do grupo e sobre a formação de vocês? Como era o universo de cada um no momento em que vocês se encontraram?

LC – Em primeiro lugar, tem a formação dos três em jornalismo. Temos essa formação em comum, mas cada um a fez em um lugar diferente: eu na FAMECOS – PUCRS, o Paulo na ECA – USP e o Rodrigo em Piracicaba. Eu conheço o Rodrigo desde os 12 anos, ele é um dos amigos mais antigos que tenho. Estudamos juntos quando morei em São Paulo pela primeira vez. Depois me mudei para Porto Alegre, mas continuamos em contato. Quando voltei para São Paulo em 2005, comecei a trabalhar na Revista e no Guia da Folha. Depois, quando abriu uma vaga, passei para o jornal. Nessa época, o Rodrigo estava morando em Londres, mas querendo voltar para o Brasil, então organizamos para que ele assumisse essa vaga que estava abrindo e ele foi para o Guia. E deu a coincidência gigantesca de que o Paulo, que estava voltando de Nova York, também foi trabalhar na Folha de S. Paulo. Então, em 2007, nos encontramos na redação da Folha... Virou essa relação de passar o dia trabalhando no mesmo lugar e de terminar o dia e ir para o bar na frente do jornal. Nós gostávamos de trabalhar na Folha, tem muita coisa interessante em trabalhar em um jornal grande, mas em algum momento começa a ficar maçante. Você percebe que está fazendo a mesma coisa todos os dias, repetindo pautas. Era mais ou menos esse o nosso descontentamento com o jornal e com o próprio meio.

PF – Acho que tinha certa ansiedade também, que, de certa forma, acho que ainda temos hoje. Para tentar fazer dentro do jornal o que queríamos fazer na época, para conseguir alguma independência lá dentro, seria preciso fazer carreira. As pessoas que conseguem escolher pautas na Folha estão lá há muito tempo. Nós tínhamos uma ansiedade, uma pressa e uma vontade de produzir que não acompanhava esse ritmo. Além disso, tínhamos outros interesses, queríamos trabalhar com vídeo, trabalhar para a *web*. Eu morei de 2005 a 2007 nos Estados Unidos, em Nova York. Estudei um pouco de fotografia por lá e estava rolando muito o tal do multimídia, já estavam jogando câmera de vídeo e gravador na mão dos fotógrafos. De certa forma, nós queríamos levar isso para a Folha.

LC – Nós chegamos a fazer uns três especiais multimídia para a Folha. Achávamos que a Garapa seria o departamento multimídia da Folha de S. Paulo, até percebermos que o tempo da Folha era outro. Para sermos de fato o departamento multimídia da Folha de S. Paulo, levaria uns cinco anos e nós teríamos que fazer jornalismo. Foram esses embates: queremos esperar esse tempo, fazer isso desse jeito? [...]. Começamos a ver que não era isso que nós queríamos, que demoraria e não ficaria bom... Aí teve uma coisa muito emblemática que foi o *Morar*, o nosso primeiro trabalho. Ele iniciou em 2007, quando comecei a entrar nesse prédio, o São Vito, que estava abandonado desde 2004. Nós começamos a entrar nesse prédio para fotografar, pulando o muro mesmo, até descobrir que o prédio que é geminado a ele, o Mercúrio, estava passando pelo mesmo processo de desapropriação pelo qual o São Vito tinha passado em 2004. A história que nós estávamos buscando nos resquícios de objetos, fotos e documentos, que ainda era possível encontrar no São Vito, o prédio abandonado, era a mesma que estava acontecendo no prédio do lado, que ainda tinha moradores. Nós achamos essa história ótima e tentamos vender para a Folha. Poderia ser uma reportagem de fôlego, dava para entrevistar esses moradores por dois meses e acompanhar a retirada deles do prédio. Uma semana depois, os caras falaram que a Folha não tinha interesse na história. Não é o interesse do público da Folha, é um prédio de moradores que trabalham no centro popular da cidade. Aí foi meio que esse choque, nós queríamos contar essa história e, para contar essa história, só saindo da Folha, não dava para fazer as duas coisas ao mesmo tempo. E aí cada um foi saindo...

PF – Saímos mais ou menos na mesma época porque rolou um corte também. Mudou a direção, a editoria, e os primeiros cortados foram os “*frelancers-fixos*”, a galera que era a base da redação. Aí se criou esse momento de questionamento: e agora, assumimos essa história da Garapa ou cada um vai procurar outra coisa e continuamos tocando o trabalho em grupo como um plano B? E decidimos assumir, dar um jeito. Rolou uma confluência de coisas, demos muita sorte. Nós abrimos a empresa porque fechamos um contrato, tivemos que esperar o trâmite da abertura da empresa para fazer o contrato. Era até fora do nosso escopo, mas fez a gente se institucionalizar. Ao mesmo tempo, aquele projeto de jornalismo colaborativo com o qual eu estava envolvido também se dissolveu, mas virou a Casa de Cultura Digital, que era uma casa compartilhada onde cada um tinha seu escritório. Alguns projetos eram compartilhados, mas as pessoas eram muito mais independentes, virou meio que um condomínio de empresas. Tudo isso aconteceu basicamente na mesma época: sair da Folha, conseguir um contrato, abrir a empresa e ter um lugar para trabalhar. Eu saí da Folha em janeiro e nós abrimos a Garapa em abril, maio. Rolou uma conjunção astral, sei lá. E aí a coisa virou de certa forma profissional, tinha-se uma empresa para gerir.

CS – E como funcionava? Vocês se reuniam, discutiam? Pelo que pude observar, os trabalhos da Garapa parecem ser realizados por forma de projeto. Vocês pensam em uma estrutura de projeto e utilizam uma metodologia que talvez venha do jornalismo, essa coisa de fazer primeiro uma pesquisa, depois as saídas...

LC – Nós dividimos a Garapa em duas frentes. Uma é o trabalho comercial com vídeo institucional, fotografia, essa coisa para a *web*, que é um pouco a nosso gosto, mas ao gosto do cliente também. Uma relação comercial mesmo, para pagar as contas. A outra são os projetos, aquilo que queremos fazer mesmo, que nos interessa produzir. E aí vira essa relação: quais são as histórias que temos na mesa e quais são as histórias que queremos contar.

PF – Estávamos finalizando o *Morar* nessa época.

LC – O primeiro recorte do *Morar*, que não tem nada a ver com o jornal, de 2011, ainda estava muito dentro desse universo do jornalismo: os retratos, as pessoas, suas casas. Não tinha tanto uma reflexão sobre memória e identidade. Como no jornal, era mais uma matéria jornalística ativista, defendendo que os moradores não saíssem desse prédio. É um momento bem diferente mesmo. Depois já veio a questão de pensar no que queríamos contar a partir dali, que também tem muito a ver com a entrada da Sil, a Ana Sílvia Forgiarini, que faz a parte da produção executiva para nós. Ela já vinha de uma ONG que produzia a partir de projetos para leis de incentivo e prêmios em editais. Então ela nos colocou essa questão: “Vocês querem fazer essa história? Não precisa fazer como no *Morar* – que foi feito no tempo livre, investindo grana e equipamento – dá para inscrever esse projeto em um prêmio e ganhar para fazer”. Então pensamos “massa, vamos fazer isso”.

CS – E desde então ela faz a produção dos trabalhos de vocês?

PF – Ela começou como uma funcionária, de certa forma, trabalhando para nós de 2009 a 2010. Depois ela abriu uma empresa de produção cultural com uma sócia e continua prestando serviços para nós até hoje, por projeto.

CS – E vocês acham que essa estrutura influencia na forma como vocês trabalham?

LC – Acho que sim, bastante. O que eu não vejo como um problema. Sei que há uma discussão gigantesca no universo da arte sobre o artista hoje precisar trabalhar por projetos, dentro de uma estrutura burocrática. Mas essa é um pouco minha posição de jornalista transitando dentro do universo da arte. Não temos essa dificuldade, mas os grupos têm muita dificuldade em nos ver dentro deles. Como quando vamos a um espaço de artistas, como no ciclo de portfólios da Casa Tomada, do qual participa uma galera formada em artes visuais na FAAP... Fomos mostrar nosso trabalho e foi meio um massacre, uma professora falou que o que nós estávamos mostrando era 80% sociologia e 20% arte. Eu falei “obrigado, eu gosto de sociologia, não acho isso um xingamento”. E ficou-se discutindo um dia inteiro que a arte não podia pensar dessa maneira, que o artista tinha que ter um pensamento livre.

PF – Segundo ela, a arte teria que ser autorreferente. Tem que dizer respeito à arte e não ao mercado ou ao mundo.

LC – O que é uma doideira, é um absurdo querer colocar essa questão de artista gênio isolado dentro de casa. E tem toda essa ideia de sofrimento do artista, essa coisa do artista sozinho no seu apartamento sem conseguir pagar as contas, sofrendo por ser incompreendido... Esse é um lado do universo da arte com o qual eu não me identifico de forma alguma. Eu vou fazer a ideia virar um projeto e trabalhar nela, vou ter prazo, colocar isso numa planilha, porque é trabalho. Não deixa de ser trabalho porque é arte.

PF – E no fim essa nem é uma questão com a qual nós estamos muito preocupados – se é arte ou se não é.

CS – Em que posição vocês veem o trabalho de vocês hoje e no início da Garapa em relação a campos como a arte, o jornalismo, a antropologia, o cinema?

LC – Acho que nós transitamos. Acho que antes talvez quiséssemos afirmar alguma coisa sobre o trabalho, o que fazemos, quem somos. Hoje, acho que aceitamos muito mais facilmente essa coisa de transitar entre fronteiras. Toda essa pesquisa de território tem a ver com isso. Em qual território chega o nosso trabalho? Ele está em uma fronteira entre o documentário, a arte, o jornalismo, a sociologia. Para nós, não é um problema transitar por entre esses mundos.

CS – Mas, olhando de fora, tenho a sensação de que nos últimos tempos há uma levada mais para a arte na produção de vocês, talvez por essa própria abertura do campo, já que a palavra arte pode compreender muitas coisas.

PF – Acho que, nessa diferenciação, nós não estamos do lado da arte pela arte, da arte autorreferente. Estamos em um campo que tem uma base forte no documental e na nossa história de vir do jornalismo. Acho que não vamos largar isso em nenhum momento, não faria sentido trabalharmos com uma coisa que não tivesse uma base narrativa. Hoje eu diria que é até mais narrativa do que documental.

CS – Tem uma relação com o outro, com um outro muitas vezes desconhecido, não? Uma forma de aproximação...

LC – Sim, isso é muito presente. Mas, às vezes, acaba sendo bem próximo também. Mas dentro dessa relação – que acho que se estabelece parcialmente a partir da metodologia que vem do jornalismo, que é o que acaba ficando de essência –, buscamos as histórias que desejamos contar, por motivos pessoais, mas que são espelhadas no mundo externo. Eu busco a história de alguém para falar alguma coisa que eu quero falar. Mas não vou fazer meu monólogo pessoal sobre essa história.

PF – Talvez isso se relacione com o fato da Garapa ser um coletivo. Ela é o resultado dessa conversa entre três pessoas, às vezes mais, então naturalmente não é uma forma de terapia individual. Eu não estou querendo resolver minhas questões a partir do trabalho artístico da Garapa.

CS – Vocês acham que isso é uma coisa que ajuda a sair de si próprio, de deixar de olhar para o próprio umbigo?

LC – Do umbigo, acho que sim.

PF – Acho que não estamos discutindo isso.

LC – Até por isso que também nos damos liberdade para fazer coisas individuais. Tem histórias do Paulo que ele vai ter que fazer sozinho, não é dentro da Garapa que esses trabalhos vão acontecer. Acho que isso começou a acontecer mais recentemente com a saída do Rodrigo para estudar na Holanda. Ele tinha um trabalho acadêmico próprio, para ser desenvolvido lá, em 2010. Em 2011, isso também aconteceu comigo, na FAAP. Com o tempo, começamos a entender como cada um trabalha e o que cada um representa dentro da Garapa. É essa mescla que gera o resultado da Garapa, não é o resultado que seria o do Paulo, o meu ou o do Rodrigo. Talvez no início, quando tínhamos reuniões em formato de plenária, com voto, isso fosse possível. Mas hoje tem que fazer sentido para a Garapa. Talvez naquela época cada um quisesse levar o seu trabalho e resolver aquilo dentro do coletivo, então os outros precisavam embarcar na ideia de alguém. Mas as coisas foram caminhando e fomos percebendo que o resultado da Garapa é diferente do que seria uma ideia trazida de fora para dentro do coletivo. E aí a plenarinha deixou de existir, não era mais uma questão de que, se o Paulo estivesse comigo, o Rodrigo teria que concordar.

PF – Até mesmo nos projetos comerciais... No começo, tínhamos muito mais discussões sobre detalhes e andamento dos projetos. Hoje isso quase não existe. Existe como método, quando o trabalho demanda esse tipo de discussão, mas temos muito mais confiança e consciência do que é a cabeça do coletivo, o que nos dá autonomia para resolver. Hoje é possível viajar sozinho para fazer um projeto que é da Garapa. Às vezes, não tem como os três irem, então alguém vai sozinho e temos total confiança de

que essa pessoa sabe o que é o projeto, o que é o pensamento da Garapa, e vai desenvolver o trabalho mantendo esse olhar dentro do coletivo.

CS – Tenho a sensação de que, no momento em que tu estás trabalhando em grupo, é preciso de certa forma abrir mão do controle. Às vezes, não é exatamente o rumo que tu achas que um projeto deveria tomar, mas é preciso passar por cima de algumas coisas. Mas, ao mesmo tempo, no momento em que vocês falam que agora os três sabem que as coisas naturalmente tomarão o rumo do pensamento do coletivo, parece que há um retorno do controle. Já se criou uma dinâmica, uma certa previsibilidade?

LC – Isso já foi uma crise pessoal minha, acho que dos três, em relação ao funcionamento do coletivo. Mas ela foi resolvida no momento em que se entendeu o que é a Garapa, que é o resultado de um trabalho coletivo, e não individual, e que isso não se estabelece como um largar de mão, algo do tipo “não é o que eu faria, mas tudo bem”. Não é o que eu faria porque não é meu, não é individualmente meu. É um projeto de um núcleo de produtores audiovisuais que se estabelece dentro de certas fronteiras. E cada um, dentro dessas fronteiras, tem a sua posição. Eu confio no Paulo para fazer um trabalho da Garapa, mas quando o Paulo faz um trabalho da Garapa, ele também vai um pouco para outro território, que talvez seja um pouco mais acima, ou um pouco mais abaixo daquele que ele ocupa naturalmente. Isso dá uma liga interessante. E também se estabeleceu uma dinâmica de direção, cada um acaba atuando de forma mais ativa como diretor de um trabalho, já que muitas vezes eles acontecem de forma paralela. Nós pegamos três, quatro, cinco projetos simultâneos, entre comerciais e autorais. Nós sabemos que, durante o processo de gestação de tal trabalho, determinada pessoa está responsável por ele; e nós vamos conversando sempre, de tempos em tempos, para entender para onde isso vai.

CS – E tem muita diferença no resultado conforme quem está responsável?

LC – Acho que tem.

PF – Eu não sei nomear, na verdade, mas acho que dá para sentir.

LC – Teve dois trabalhos da Garapa que foram bastante paralelos no início, o *Doble Chapa*, esse filme da fronteira entre o Brasil e o Uruguai, e o *A Margem*, essa viagem pelo rio Tietê. Eles se deram no mesmo espaço de tempo, o que complicava que os dois tivessem a mesma atenção. Eu acabei indo para a fronteira do Brasil com o Uruguai. No início, era até uma crise pessoal em relação ao trabalho da Garapa, parecia que esse era um trabalho mais meu e que o Paulo e o Rodrigo estavam fazendo o *A Margem*, até porque estávamos tocando os projetos sem conversar tanto. Mas, na volta da viagem, quando eu comecei a entrar mais na edição do *A Margem* e, ao mesmo tempo, chegou a hora de editar o material do *Doble Chapa*, começamos a ver um encontro desses materiais. Isso foi crucial para o documentário e resolveu essa crise, deu para ver que o filme era um projeto da Garapa mesmo, e deu para entender melhor esse processo de se permitir esse espaço e esse tempo.

PF – Essa autonomia.

CS – Vocês costumam trabalhar em projetos sozinhos?

PF – Individuais mesmo, assinados por alguém, recentemente, só o do Leo com o Diego.⁵⁶⁶

LC – Que também não é individual, é engraçado.

PF – Eles existem, mas acontecem mais nos interstícios, no tempo livre, têm outro tempo. Essa é uma outra diferenciação: para resolver essas questões individuais, tomamos outro tempo, não tem necessariamente esse ritmo de projeto.

LC – Não vai ter cronograma, não vai ter reunião de pauta.

PF – Vamos fazendo.

CS – E por que vocês acham que três é um bom número?

PF – Porque é ímpar, caso for preciso votar [risos].

LC – Mas hoje não precisamos mais votar, né. Acho que antes funcionava muito para isso, para desempatar.

CS – Ouvindo vocês contarem como o trabalho *A Margem* foi feito, por exemplo, me pareceu que vocês utilizam bastante essa estratégia de dividir o trio para ter um ponto de vista exterior.

LC – É, tanto para ter esse ponto de vista exterior quanto por essa estrutura que nós temos, que concilia atuação comercial e autoral. Alguém tem que ficar no escritório, sempre há um rodízio. Mas não tem regra fixa, as coisas vão se moldando, conforme quem já viajou, conforme quem está disponível.

PF – Em vários momentos, nos perguntaram como é que fazia para ser um coletivo, mas acho que, como em qualquer outra relação, não tem muita receita. Depende da relação pessoal que se cria entre as pessoas. Nós construímos uma relação que hoje nos dá muita autonomia, inclusive para tomar decisões que antes nós precisávamos jogar na mesa para decidir. Existe essa relação que baliza nosso trabalho, e acho que é por isso que continuamos trabalhando juntos. Vários coletivos acabam rápido porque existem interesses diferentes, sei lá.

LC – E também porque acabam engessando a relação de trabalho, às vezes, alguém muda e a dinâmica acaba não funcionando mais.

CS – Esse número três, ele desempata, mas também dá mais conflito, não? Sempre tem um que fica meio em tensão...

PF – A gente brigava muito [risos].

LC – No nosso caso, aprendemos a entender que, mesmo em um coletivo, cada um tem seu tempo para fazer as coisas. Quando eu estava terminando a FAAP, eu tinha um monte de projetos para fazer, tinha que escrever... Foram dois meses em que eu quase não ia para a Garapa, só quando tinha reunião. Por mais que isso seja um saco dentro de uma relação de trabalho que é dividida, o Paulo e o Rodrigo entendiam. Se não for assim, vamos ficar brigando por estar na Garapa oito horas por dia. Se for para ter uma estrutura rígida dessas, é melhor trabalhar em um banco, fazer outra coisa, ganhar dinheiro. No nosso caso, foi isso, fomos percebendo como fomos mudando e o coletivo precisou mudar junto nesse processo. Mais do que serem três integrantes, são três

⁵⁶⁶ Diego Vidart, do coletivo uruguaio Dokumental, com quem Leo dividiu a filmagem do *Doble Chapa*.

personalidades que se completam desse jeito, que conseguem funcionar nessa dinâmica, que pode parecer caótica para quem vê de fora.

CS – Ao mesmo tempo, quanto mais gente, mais difícil de alcançar este equilíbrio.

LC – Sim, tem uns coletivos gigantes, com sete ou oito fotógrafos. Não sei como eles se entendem.

CS – E vocês estão abertos a trabalhar com outras coisas, outras linguagens?

PF – Acho que isso vem desde o início. Nós temos livros, filmes, algumas ideias para ficção.

LC – Esses interesses individuais também vão ficando mais claros. O Paulo está fazendo uma pós-graduação em letras, em literatura, em escrita. Eu acabo me interessando mais por linguagem visual dentro do vídeo e da fotografia. O Ro, até por ser casado com a Milena,⁵⁶⁷ vejo que cada vez mais tem relação com o *design*, com a forma das coisas.

CS – E aí vocês vão assumindo, na hora de fazer os trabalhos, alguns papéis conforme esses interesses?

LC – É, acaba sendo assim. E esses trabalhos que um dirige mais do que o outro vão um pouco mais para um lado ou outro, mas estão dentro desse núcleo do que a Garapa faz.

PF – E essas diferenças vão influenciando o processo, vão trazendo outras referências e influências, aumentando o balaio do grupo.

⁵⁶⁷ Milena Galli, responsável pelo projeto gráfico das publicações do coletivo.

APÊNDICE I – ENTREVISTA COM RODRIGO MARCONDES

São Paulo, 16 dez. 2015

Camila Schenkel – Tu poderias começar falando um pouco sobre esse desejo de trabalhar em conjunto com fotografia?

Rodrigo Marcondes – É engraçado falar disso nesse momento em que estamos revendo coisas. Eu e o Paulo continuaremos trabalhando em conjunto, agora como um duo, não mais como um coletivo. Não sei bem como fica, mas também não estamos muito preocupados em classificar essas coisas agora. Acho que foi a partir de um desejo pessoal de atuar de forma complementar em ideias e projetos. Na época em que começamos a trabalhar juntos, eu já conhecia o Leo, somos amigos de infância. Eu estava voltando para o Brasil e o Leo tinha acabado de chegar em São Paulo. Nós trabalhávamos na Folha de S. Paulo como fotojornalistas. Ao mesmo tempo em que era excitante – era meu primeiro emprego como fotógrafo, de fato, eu já tinha sido assistente, trabalhado em alguns lugares –, muito rapidamente a coisa caiu em uma mesmice, aquela produção diária do jornalismo, de sair todo dia para a rua, fazer três pautas, voltar para a redação, descarregar e subir. Eu percebi, e acho que o Leo e o Paulo também, que aquilo não era para mim. Acho que o desejo vinha dessa insatisfação e do fato de estarmos em etapas da vida mais ou menos sincronizadas. Estávamos voltando de experiências no exterior, onde tivemos contato com um monte de coisas interessantes que estavam acontecendo e que individualmente seriam difíceis de realizar. Nós três caminhávamos para uma direção que extrapolava a fotografia propriamente dita, que ia um pouco na direção de integrar outras linguagens e formatos. O vídeo e a internet faziam parte de todas essas discussões.

Naquela época, nossa conversa era mais em torno do documentarismo e do jornalismo do que das artes visuais, acabamos caminhando mais para essa direção em um segundo momento. Sabíamos que queríamos realizar documentário e jornalismo, mas a vontade era sair do fotojornalismo tradicional e da relação com os grandes veículos. Para isso, sabíamos que pequenos times eram bons de trabalhar e que talvez fosse possível criar uma produção significativa sem ser uma agência de notícias. Era uma forma que não sabíamos bem como classificar, mas que sabíamos como começar a construir. E foi o que fizemos, começamos a trabalhar juntos, fazendo tanto trabalhos institucionais quanto produções independentes, autorais. A relação entre os três nos dava um gás, nos alimentava. Isso faz quase dez anos. Tínhamos uma vontade de produzir e também certa competitividade entre nós, uma competitividade saudável, na qual um acabava puxando o outro, e isso acabou alavancando o nosso primeiro projeto autoral, que foi o *Morar*. É um projeto que desenvolvemos nos edifícios São Vito e Mercúrio, aqui no centro de São Paulo, que já foram destruídos. Basicamente, nossa produção começou ali. Era uma questão de descobrir um tema que nos interessava e começar a tatear como esse tema seria desenvolvido. Essa história se desenrolou por dois ou três anos, foi um projeto com duas etapas. Na primeira etapa, nós fomos bem fotojornalistas, com um *approach* ativista. Tínhamos acabado de sair da redação e achávamos que talvez nosso trabalho pudesse mudar um pouco o destino das pessoas que estavam naquele prédio. No segundo momento, um ou dois anos depois, quando o prédio já havia sido evacuado e estava em fase de demolição, acho que acabamos nos

confrontando com a nossa impotência diante da situação. O trabalho passou a ser um pouco mais artístico, no sentido de refletir mais sobre aquele processo e tentar fazer um trabalho que refletisse sobre a abordagem jornalística desse tipo de evento, mais do que fazer jornalismo de fato. Acho que aí começamos a flertar com as artes visuais e a estudar onde o documentarismo e as artes visuais se encontram e quais ferramentas de cada podem ser utilizadas para contar e compor uma narrativa relevante.

CS – Então foi nessa segunda parte do *Morar* que o viés da arte ganhou mais força?

RM – Acho que sim, foi quando nossas referências começaram a enveredar mais para o campo das artes visuais. Começamos a perceber que o fotojornalismo em si não seria suficiente para criar essas narrativas e que o campo das artes visuais poderia ser um terreno muito fértil, no qual tinha muita gente produzindo coisas boas. No começo da Garapa, nossas referências eram o Media Storm, que é bastante jornalístico, e alguns fotojornalistas que faziam projetos multimídia, assim eram definidos na época esses projetos que misturavam foto e vídeo com música e entrevista. A partir desse momento, começamos a perceber que todas essas ferramentas poderiam ser usadas, mas que poderíamos ter um olhar um pouco mais reflexivo sobre elas, discutir um pouco mais o que é próprio do documentarismo e criar estratégias para provocar um pouco mais de reflexão. Acho que, em muitos momentos, encontramos essas estratégias mais no campo das artes visuais do que no campo do jornalismo. Tenho impressão que o *Morar* é um trabalho que retrata essa transição. O *Mulheres Centrais* é um trabalho que vem mais ou menos na mesma época, mas acho que nele já estamos mais mergulhados em uma abordagem menos jornalística. Já estávamos pensando no cinema documental, em narrativas mais abertas, em criar experimentos visuais que pudessem ser mais abrangentes e menos engessados dentro de uma estética.

CS – Tenho a impressão de ter visto esse trabalho, ele estava no Instituto Cervantes há alguns anos atrás?

RM – Exato. Depois ele virou esse livro aqui.

CS – Mas no Instituto Cervantes, ao menos na época, essa abordagem “menos jornalística” não ficou tão evidente para mim.

RM – Acho que a exposição deixa isso menos claro mesmo. Depois fizemos essa releitura, no livro, com uma abordagem um pouco menos linear e jornalística. Mas eu diria que esse trabalho fez parte desse processo. Olhando para trás, eu descreveria esse movimento como uma parábola. O *Morar* passou por esse processo, e acho que ele deixa isso claro pelo fato de ter duas etapas, e o *Mulheres* está entre um e outro, ali nesse arco.

Depois fizemos outros projetos que acho que são mais experimentais mesmo, como o *A Margem*, que é sobre o rio Tietê. No *A Margem*, propomos uma expedição pelo rio Tietê reinterpretando diários de viagem do século XVIII e XIX, tentando recompor os relatos dos exploradores do rio Tietê em termos de ensaios visuais. É o tempo inteiro uma relação entre passado e presente. Esse, sim, acho que é um trabalho mais experimental, mais ligado ao campo das artes visuais. Depois esse processo foi se desenrolando até chegarmos no *Postais para Charles Lynch*, que tem uma estética que vejo como muito mais ligada ao campo das artes visuais do que ao jornalismo. Ainda assim, ele trata de um tema que é extremamente jornalístico, parte de dados e de uma malha bastante jornalística. Então acho que ainda caminhamos com um pé de cada lado, sabe? É justamente isso que procuro entender: até que ponto a estética do jornalismo pode ser transformada em uma narrativa que é documental, mas que se

utiliza de estratégias que são das artes visuais. Até que ponto as artes visuais podem contribuir com estratégias para contar narrativas apoiadas no real?

CS – Qual é o papel da ficção dentro desses trabalhos mais recentes? Qual a posição de vocês, considerando esse contexto de formação em fotojornalismo e a escolha de assuntos com uma relevância social ou histórica?

RM – Nós usamos e experimentamos, em diversos momentos, elementos ficcionais que possam contribuir para narrativas que, em si, não são ficcionais. Não temos restrição nenhuma e talvez por isso essa fronteira do jornalismo e do documentário esteja sendo empurrada. Não estamos fazendo isso sozinhos, há outras referências, outros produtores que também estão pensando nisso. Um termo que se usava muito no mestrado que fiz na Holanda, do qual eu gosto bastante, é o de “família artística”. Tem muita gente na nossa família artística que usa essas mesmas estratégias. Para citar dois, acho que alguém que ilustra muito bem o tipo de trabalho de narrativa que fazemos é o Walid Raad, um libanês com um projeto chamado *The Atlas Group*. Nesse trabalho, ele basicamente cria um arquivo que ele alega ser arquivo coletado sobre as guerras do Líbano. O arquivo é inteiramente ficcional, mas ele apresenta isso como se o material tivesse sido entregue a esse tal de *Atlas Group*, que seria um grupo de pesquisadores dedicado à compilação desse tipo de registro. Na verdade, esse é um material ficcional baseado em elementos factuais, mas que compõe uma narrativa que poderia muito bem ter sido uma história real. Adam Broomberg e Oliver Chanarin também usam essa estratégia diversas vezes. Eles se apropriam de arquivos e obras reais para contar histórias com um viés ficcional que não deixam de ser documentais, não deixam de discutir o potencial da fotografia como relato do real. Acho que cada vez mais temos caminhado nessa direção, que eu considero um viés de estudo do campo documental. Temos pensado bastante sobre essa área de intersecção entre o campo do documental e o campo das artes visuais. É uma área cinza de fato, que pode se apropriar tanto de estratégias das artes visuais que passam pela ficção, quanto do documentarismo mais tradicional, dessa tradição dos mestres do fotojornalismo do século XX. Estando nessa área cinza, é possível jogar com os dois lados. É o que estamos tentando fazer.

CS – Tem uma entrevista de vocês para um *blog* que apontava a narrativa como a questão central da Garapa, dando a entender que era mais importante para vocês pensar sobre a narrativa do que pensar sobre questões da imagem em si. No entanto, esse trabalho novo de vocês, o *Postais para Charles Lynch*, parece trazer muitas questões relacionadas à situação da imagem no mundo contemporâneo. Poderias comentar um pouco sobre isso?

RM – Acho que é uma entrevista do Paulo. Eu concordo, estamos mais preocupados com a narrativa do que com a imagem singular, com o *tableau* da fotografia. Em primeiro lugar, acho que nenhum de nós três se considera um grande fotógrafo, no sentido técnico da palavra. Não usamos a fotografia como, por exemplo, o Felipe Russo, o Tuca Vieira ou até a Cia de Foto. As imagens deles têm um primor técnico, um tratamento de composição e de luz que indica que uma das grandes preocupações deles passa pela imagem *tableau*, como aquelas do Jeff Wall. Acho que quando o Paulo fala isso ele quer dizer que nossos trabalhos sempre partem daquilo que é importante para a narrativa. Se tivermos que tirar uma grande foto do trabalho para favorecer a narrativa, não hesitamos.

No *Postais para Charles Lynch*, a imagem que discutimos como pós-fotografia são esses grandes arquivos digitais de barbáries – como as pessoas lidam com essas imagens de atrocidades e como nós, como coletivo, lidamos com elas? A maneira que

encontramos foi de alguma forma estetizar essas imagens, criar um véu em cima delas para que nós pudéssemos lidar com esse material e apresentá-lo para um público, rediscutindo, em primeiro lugar, a importância dessas imagens, mas ao mesmo tempo questionando a quantidade de imagens como essas que somos expostos nos dias de hoje. Nem é uma discussão nova, a Susan Sontag já pensava sobre isso na década de 1970. Sem esse véu, sem estetizar de alguma forma essas imagens, ou discutir sua estética, não conseguiríamos chegar à narrativa que queríamos compor. De algum modo, acho que essas duas coisas caminham juntas, porque nós trabalhamos com imagem. Essa imagem do *Monumento*, por exemplo, eu considero extremamente estética e, mesmo sendo uma imagem única, ela possui uma narrativa. Para mim, ela sintetiza o projeto *Morar*, ela dá conta de praticamente toda a narrativa do trabalho e, ao mesmo tempo, tem uma preocupação com a fotografia em si, com o que se define como *tableau*. Ela concentra tudo isso em uma imagem só. Talvez a tentativa seja sempre essa.

Acho que o que o Paulo quer dizer nessa entrevista é que, no nosso processo, o ponto de partida é sempre a narrativa. É interessante porque, pelo que me lembre, todos nossos trabalhos partem de um projeto escrito. Com exceção do *Morar*, que começou muito mais como uma experiência – mas mesmo assim, na segunda parte, ele também virou um projeto escrito que foi colocado no Catarse –, são projetos de narrativa, projetos que tentam se definir antes de existir de fato. Apenas em um segundo momento, nós vamos tentar encontrar, no universo das imagens, maneiras de preencher o projeto que nós tínhamos no papel e na cabeça. Nosso processo não é o do fotógrafo caçador, orgânico, que vai para a rua. Não é como faz, sei lá, o Breno Rotatori, que é um fotógrafo contemporâneo que eu admiro muito. O Breno sai com uma câmera pelo bairro e depois entrega um ensaio de 25 imagens que deixa todo mundo de queixo caído. Eu jamais conseguiria fazer isso, acho que os meninos também não.

CS – Essa parte de projeto é feita sempre em conjunto?

RM – Em geral a doze mãos. Podemos tomar o *Lynch* como exemplo, esse último projeto que está mais fresco na memória. O *Lynch* nasceu de uma ideiazinha nuclear que eu tive um dia. Nós estávamos pensando no que fazer no ano seguinte nesses projetos, e estava bem no auge dessa história dos linchamentos.

CS – Era a época em que foi publicada aquela foto do jovem amarrado em um poste?

RM – Exato, foi logo depois disso. Isso estava saindo no jornal todos os dias, na *timeline* do Facebook, então me veio a ideia de que deveríamos fazer alguma coisa com isso. Era um tema latente, que precisava ser discutido, e que tinha tudo a ver com as coisas com as quais nós trabalhamos. Mas como fazer? Eu não tinha ideia, foi apenas uma coisa que surgiu e que ficou no ar para todo mundo, nós três e outra galera que estava envolvida. Ficou meio na gaveta e então apareceu a bolsa ZUM. Abriam as inscrições para essa bolsa e resolvemos pegar essa ideia e escrever. Eu e o Paulo estávamos fazendo um trabalho, com coisas para resolver de última hora, e sobrou para o Leo sentar e escrever. Ele transformou essa ideia no projeto que foi para a revista basicamente sozinho. Ele escreveu, mandou para cada um de nós, nós inserimos mais um ou dois parágrafos, fizemos um memorial de trabalhos que já tinham sido realizados para mostrar nosso tipo de abordagem, fechamos o projeto e mandamos para a ZUM. Desse projeto que foi inscrito, eu diria que 30 ou 40% dele virou o trabalho final. Os outros 60% foram rebatidos, viraram novas reuniões, discussões e acabaram *reconcebidos*. Mas o projeto escrito já falava de pós-fotografia, já falava em pensar sobre coleções de imagens. Tinha uma parte de imagens históricas que na edição foi

retirada, tinha também uma ideia de recapturar e reencenar alguns desses linchamentos. Apesar das mudanças, o núcleo do trabalho é esse projeto escrito, que era totalmente voltado para pensar a narrativa, mas não possuía uma definição estética. Isso veio depois, durante o processo.

Voltando à sua pergunta, acho que as duas coisas caminham de fato juntas, mas estamos sempre fazendo essa pesquisa sobre como contar essas histórias. Tanto que usamos técnicas bastante variadas, não temos uma linguagem fotográfica definida. Se você pegar um trabalho do Breno de cinco anos atrás e uma série dele de hoje, é possível perceber uma conexão estética. Acho que nos nossos trabalhos é mais difícil ver isso, eles variam mais a narrativa dita, mais a estética, do que o contrário.

CS – Podias comentar um pouco mais sobre esse novo trabalho? Como funciona o *glitch*? É um “erro” que vocês simulam ou vocês chegam a interferir no arquivo?

RM – Nós interferimos no arquivo. Não é o *glitch* ortodoxo, que tem toda uma filosofia – há um movimento em torno disso – e não nos vinculamos a isso. Foi mais uma maneira encontrada para lidar com esses arquivos. Nós colecionávamos todos esses arquivos de vídeo e sabíamos que tínhamos que transformar eles em *frames*, em imagens estáticas, porque a proposta era fazer um livro. Ao mesmo tempo, não queríamos apresentar essas imagens cruas, queríamos criar uma outra camada. A ideia foi pegar os comentários sobre os vídeos e corromper seus arquivos com esses comentários, então não é um *glitch* imprevisível. A imagem é o resultado da interferência do texto no arquivo. Nós colocamos aqueles comentários de ódio no meio do código da imagem e esses comentários destroem um pouco a própria imagem.

CS – O resultado é uma questão de acaso?

RM – Tem muito de acaso, mas também há um direcionamento. Existem *softwares* que fazem isso e, com a prática, você vai percebendo que, conforme o tipo de arquivo que você utiliza, a interferência fica de um jeito ou de outro. Sabemos que o TIF vai mudar em linhas horizontais, enquanto o JPG vai desorganizar as cores. A partir daí, começamos a manobrar. Sabemos que se o comentário for inserido no cabeçalho da imagem vai dar um resultado, se for mais para baixo, outro. Por isso não é um *glitch* de fato, porque o *glitch* depende da imprevisibilidade, segundo as teorias do pessoal que trabalha com isso. Nosso trabalho se trata de mexer no código desses arquivos digitais e mostrar, de alguma maneira, a efemeridade deles. Mas, por outro lado, ao final do livro há uma fita LTO com todos esses arquivos. Essas imagens são efêmeras, sim, mas ao mesmo tempo estão completamente fora de controle. Elas provavelmente ficarão circulando na *web* durante um bom tempo. Enquanto houver *web*, elas vão existir. O trabalho vem de uma vontade de reinterpretar, de alguma maneira, essas imagens de violência e barbárie para criar uma contribuição, fazer um comentário.

CS – No livro, há uma relação entre as imagens e as páginas nas quais aparecem os códigos com os comentários no meio?

RM – Não. Aquelas páginas são representações, não são necessariamente uma imagem. O código da imagem não é daquele jeito, ele é mais textual, não é binário como está ali. Mas nós estabelecemos algumas relações entre os comentários e algumas imagens. No livro, o comentário da Rachel Sheherazade vem antes da imagem dela. Você lê o discurso dela e, na página seguinte, há a sua imagem. É uma cutucada na Sheherazade, em um comentário tão maldoso quanto o dela.

CS – Os comentários são impressionantes.

RM – O livro traz também um roteiro que foi criado a partir de vídeos reais. Nós transcrevemos alguns vídeos, pegamos alguns trechos e criamos o roteiro.

CS – E podemos falar um pouco sobre outros trabalhos, como o *Calma*?

RM – O *Calma* talvez seja legal para discutirmos um pouco mais essa questão da ficção. É uma colaboração nossa com dois artistas holandeses que foram meus colegas no mestrado, o Thomas Kuijpers e a Lana Mesic. Como eles estavam vindo para o Brasil, pensamos em fazer um trabalho juntos. É uma narrativa bem caótica, principalmente da forma como foi apresentada, só em uma parede. Por enquanto, é um trabalho que só tem essa versão, mas acho que cairia muito bem em livro. A narrativa é basicamente sobre a história do edifício Joelma, sobre o incêndio que aconteceu lá, a partir do ponto de vista de um personagem fictício. Esse personagem é um holandês que, na narrativa que imaginamos, estava a caminho do Brasil para encontrar vestígios da história de seu pai, que teria vindo para o Brasil, quando ele era muito pequeno, e desaparecido depois de alguns anos. Ele era um cara meio doido e estaria vindo para o Brasil porque uma vidente falou que ele tinha que vir para São Paulo para encontrar seu pai. Aí, na nossa história, que é descrita em um texto na parede, a Lana e o Thomas teriam encontrado esse sujeito no voo de vinda para o Brasil e se comprometido a ajudá-lo de alguma forma. Ele chega à conclusão, de uma maneira bem maluca, que o pai dele teria morrido no incêndio do Joelma. A história toda é como um *mind map* da cabeça desse personagem, um material que teria sido encontrado no quarto de hotel em que ele estava. A grande imagem que há no centro do trabalho são fotografias desse quarto e, na parede, está um mapa de conexões, com informações que conectam o pai dele ao incêndio do Joelma. Ou seja, nós criamos toda uma camada de história em torno do fogo do Joelma, na qual reinterpretemos imagens de jornais e de revistas da época do incêndio e refotografamos uma série dessas imagens com fundo preto, além de refotografar o próprio edifício. A história fica um pouco no ar, mas a ideia é de que o pai dele teria sido uma das 13 vítimas que nunca foram identificadas no incêndio, uma das 13 almas. É uma série de imagens, de experimentos visuais, como este [aponta para *Ode ao Joelma*, na parede do escritório]. Nós fomos no cemitério onde estão sepultadas essas 13 almas. Muitas pessoas vão lá no mausoléu delas e, em vez de acender velas, colocam copinhos de água. Nós usamos esses copinhos de água para regar flores artificiais, tem uma série de metáforas em torno disso.

CS – Onde esse trabalho foi apresentado?

RM – Na Bienal de Fotografia do MASP e na Bienal de Fotografia do MON, em Curitiba.

CS – E o *Dissonante, Vago*?

RM – O *Dissonante, Vago* é mais um experimento. Esse aqui é um boneco de uma possível publicação desse trabalho. Ele também passou por um narrador fictício, que seria um cara contratado por nós, um geógrafo, para percorrer caminhos da Coluna Prestes a fim de coletar material e nos enviar material, tanto imagens quanto impressões, que depois seriam transformadas nesse ensaio visual. Na verdade, fomos nós que viajamos, tentando calçar os sapatos desse personagem. Há uma espécie de diário, formado pelos *e-mails* que ele vai enviando para nós e, no final do trabalho, ele se perde, se deixa levar. Ele percebe que não vai conseguir terminar o trabalho, envia o que ele conseguiu coletar até então e decide seguir sua própria viagem.

CS – Vocês definiram algum protocolo para fazer as fotografias como se fossem esse personagem?

RM – Definimos. Sabíamos que tinha que ser câmera amadora, que tínhamos que procurar não estetizar, não ter o olhar do fotógrafo...

CS – Isso é uma coisa muito abstrata, não?

RM – É abstrata, mas era a tentativa. Há fotos que são bonitas demais para alguém que não é fotógrafo. Em termos de experimento de narrativa, ele foi apresentado como um *site*. Mas é um projeto meio inacabado e, em termos fotográficos, acho que não conseguimos atingir esse objetivo. No início, pensamos em de fato contratar uma pessoa, mas acabou ficando inviável. Acho que nenhum de nós três o considera acabado, tanto que ele nunca foi apresentado em lugar nenhum. Parece que ele precisa ser finalizado de alguma maneira que, talvez, deveria haver mais uma etapa como essa primeira, para que nós pudéssemos reabrir o trabalho e repensar em como solucioná-lo. Mas é divertido enquanto experimento de narrativa, ele combina fotografia com vídeos, textos e mapas para pensar a ideia de fronteiras e de vestígios que quase desaparecem. Os vestígios da Coluna Prestes basicamente não existem mais, é uma história que se dissolveu com o tempo.

CS – Vocês acham que há alguma coisa nas imagens que revela o autor, vocês conseguem identificar quem fez cada fotografia a partir de algum elemento visual?

RM – Não sei... Aí só posso falar por mim, eu sei quais são as minhas imagens.

CS – E entre as do Leo e as do Paulo, tu consegues distinguir?

RM – Acho que algumas, sim [começa a folhear o boneco do *Dissonante, Vago*]. Esta é uma imagem que tem mais a cara do Paulo. Quando o Paulo fotografa as coisas dele, viagens, coisas cotidianas, as imagens sempre envolvem uma solidão, paisagens ermas – isso é algo que ele mesmo fala. Quando ele está fazendo os projetos da Garapa ele fotografa de uma maneira diferente. É engraçado pensar nisso. Eu fotografo muito pouco, não saberia te dizer. Hoje em dia, fotografo meu filho e sei lá, alguma coisa com o celular. Dificilmente eu pego a câmera fora de trabalho. Estranho, né? Esta daqui é uma imagem do Paulo, é o tipo de imagem dele: paisagem, solidão, quase um faroeste.

CS – E tem alguém que se dedique mais a parte dos textos?

RM – O Paulo é escritor de verdade, tanto que está fazendo uma pós-graduação em escrita. Ele tem desenvolvido muito esse lado de uns anos para cá, dá para perceber que a escrita dele se desenvolveu muito. Nesse projeto, por exemplo, todo mundo escreveu, mas depois o Paulo fez uma revisão autoral. Lendo os textos, eu reconheço trechos que eu escrevi, mas que estão muito melhor redigidos [risos]. Ele dá uma roupagem literária. No *Lynch*, aconteceu a mesma coisa. Eu fiz uma primeira versão daquele roteiro e depois o Paulo fez uma revisão literária, transformando em um outro texto. Dá para ver que as ideias estão ali, mas ele as lapidou.

CS – E vocês estão com algum projeto em andamento?

RM – Agora não, estamos com o projeto de sobreviver [risos].

CS – É um projeto importante!

RM – Esse final de ano foi conturbado, teve a saída do Leo agora e também estávamos com uns trabalhos mais comerciais. Foi um ano difícil e, no final do ano, começaram a aparecer algumas coisas, então tivemos que abraçar tudo o que foi possível. Não conseguimos ganhar nenhum edital, mas estávamos fazendo um projeto de oficinas para a Caixa. Fizemos quatro oficinas nos últimos seis meses, uma em cada cidade,

isso também nos tomou bastante tempo. Mas o *Lynch* acabou de ficar pronto, faz três, quatro meses. Foi um projeto que nos consumiu demais, foi muito pesado, acho que ainda estamos na ressaca dele. Mas tem uma série de pequenas ideias, coisas que queremos desenvolver. Acho que no ano que vem devemos começar alguma coisa, se tudo der certo, sai algum edital. Também é isso, só conseguimos produzir quando temos como financiar [...]. Nós vemos muito nossa produção vinculada ao possível, sabe? Temos várias ideias, sempre, mas elas ficam em estágio embrionário até que surja um edital para aplicar a ideia. No curso que eu fiz na Holanda, eu tive um professor que era alguém bem reconhecido por lá na área da fotografia, mas era uma figura, um cara meio em crise. Uma vez assisti a uma palestra dele em Nova York e, em uma conversa na saída, perguntei o que ele estava pensando em fazer como próximo trabalho – fazia uns dois, três anos que ele não produzia nada, sempre tinha um intervalo entre uma coisa e outra. Ele me respondeu que sempre que acabava um projeto ele não tinha a menor ideia do que iria fazer depois, que nem sabia se iria conseguir fazer alguma coisa, e que ficava mal com isso, toda vez. O cara tem uns 45, 50 anos e escutar isso dele, de certa forma, me tranquilizou. As coisas mudaram para nós, acho que o Leo também deve estar passando por isso. Estamos meio no escuro, ainda.