

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Ludimilla Carvalho Wanderlei

**MODOS DE VER: A IMAGEM DO PROLETARIADO ATRAVÉS DO
FOTODOCUMENTARISMO**

Recife

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**MODOS DE VER: A IMAGEM DO PROLETARIADO ATRAVÉS DO
FOTODOCUMENTARISMO**

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. José Afonso da Silva Junior.

Recife

2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

W265m Wanderlei, Ludimilla Carvalho
Modos de ver: a imagem do proletariado através do fotodocumentarismo
/ Ludimilla Carvalho Wanderlei. . Recife, 2016.
136 f.: il., fig.

Orientador: José Afonso da Silva Júnior.
Dissertação (Mestrado) . Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências.

1. Fotografia documental. 2. Representação. 3. Proletariado. I. Silva
Júnior, José Afonso da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-01)

Ludimilla Carvalho Wanderlei

TÍTULO DO TRABALHO: Modos de ver: a imagem do proletariado através do Fotodocumentarismo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 24/02/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Fernanda Leite Capibaribe
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Na hora de dizer obrigada não gostaria de me alongar (até pelo espaço reduzido) e também para não ficar chata a leitura. Mas de fato, o percurso do mestrado é às vezes tortuoso, cheio de dúvidas, alegrias inesperadas, e na reta final, uma sensação de dever cumprido que é puro clichê. Quero agradecer muito mesmo a todos os meus amigos e amigas que de uma forma ou outra, em diferentes momentos me incentivaram a trilhar esse caminho: meus amados Fernando, Anabele e Naia, que com suas palavras sempre me dão a sensação de que é possível fazer tudo, e vibram com cada conquista. Alessandra Senna, amiga e mãe postiça. Longe de casa, mas perto do coração sempre. Quequel, Joba, Mari, Igor, Drica, Carolzita e Rique, Carol (Coca), Martina, Pietro Félix, Raquel do Monte, Bellinha, Amanda Ramos e Ruthinha, Clarissa Vieira, Marcinho Andrade (minha inspiração acadêmica), Éthel, Line, Michele, Sílvio Gleisson, Luci, Mila Targino. Aos amigos que fiz aqui no PPGCOM: Xenya, Ju, Sthael, Gabi, Ricardo, Chris, Laís, Antônio, Pedrinho, Osvaldo, Rafael, Bruno, Manu, Liliana, João... valeu pelas trocas, pelos desabafos. Fê, Verônica Pedro, Sílvia e Paula, do SOS Corpo (sempre queridas).

Um salve especial a Eduardo Queiroga, pelas trocas de ideias sobre nossas pesquisas õprimas-irmãsö, ao fotógrafo Gilles Sabrié, que veloz e gentilmente me atendeu por email, tirando dúvidas sobre seu trabalho e à professora Angela Prysthon, pelas sugestões e comentários sobre a pesquisa, e pelo jeito doce nas aulas, conversas informais, ou nos corredores do CAC.

Obrigada especialmente a meu orientador José Afonso pela paciência, clareza e bom humor na correção de meus textos e pelas ótimas indicações de leitura. Aos professores Nina Velasco e Thiago Soares pelas dicas providenciais e pela simpatia com que apontaram questões pertinentes ao meu tema, tornando o processo de qualificação algo leve e descomplicado. A Roberta, Cláudia e Zé, que nos ajudam a percorrer os labirintos da burocracia acadêmica no cotidiano das aulas.

E obrigada a todos e todas da minha família, principalmente a Mainha e Kiko, os amores da minha vida.

RESUMO

Esta dissertação analisa a representação do proletariado na fotografia documental. O conceito referenciado na teoria marxista se refere ao grupo de indivíduos que representam a força de trabalho numa conjuntura econômica capitalista. Nossa ideia é estabelecer uma análise comparativa entre fotografias produzidas por August Sander (1876-1964), Sebastião Salgado (1944-), Gilles Sabrié (1964-) e Giulio Piscitelli (1981-), articulando o eixo temático e as disputas políticas, estéticas, institucionais e conceituais envolvidas nos debates que forjaram definições e caminhos para o próprio campo documental (mapeando constâncias e possíveis rupturas), e identificando ainda referências presentes nas imagens que estão associadas a paradigmas dos séculos XIX, XX e XXI. A partir disso, esperamos compreender as questões implicadas nas diferentes maneiras de construir representações do proletariado, e o que tais representações fotográficas nos dizem a respeito desse grupo social.

Palavras-chave: Fotografia documental. Representação. Proletariado.

ABSTRACT

This dissertation examines the representation of the proletariat in documentary photography. The concept referenced in Marxist theory refers to the group of individuals who represent the workforce in a capitalist economic environment. Our idea is to establish a comparative analysis of photographs produced by August Sander(1876-1964), Sebastião Salgado (1944-), Gilles Sabrié (1964-) e Giulio Piscitelli (1981-), linking the main theme to political, aesthetic, institutional and conceptual debates involved in discussions about definitions of documentary photography (showing what remains and some possible breaks), and also identifying in those images, some references related to 19th, 20th and 21th century paradigms. This way we hope to understand issues involved in different ways to construct representations of the proletariat, and what these photographic representations can tell us about that social group.

Key-words: Documentary photography. Representation. Proletariat.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Documental, um conceito precário í	19
1.1 Mapeando elementos de uma trajetória teórica í	19
1.2 Documento, prova e evidência: antes do documental í	26
1.3 Modos do documento: traçando um estilo í	34
1.4 Fotografia, <i>mass media</i> e documental: conexões e legados í	37
1.5 Proletariado e representação: conceitos para esclarecer	41
1.6 Modos de ver: autores e contextos í	44
2 Sander: para uma fotografia exata í	53
2.1 Pequena história de um fotógrafo alemão í	53
2.2 Paradigmas modernos e a retórica de Sander	58
2.2.1 Arquivo: a captura do tempo como sintoma de uma época	59
2.2.2 Fotografia como instrumento que transmite a verdade í	61
2.3 Fisionomia e tipologia: leitura de corpos	63
2.4 Proletariado: corpos a serviço de uma ordem capitalista numa estética oitocentista	72
2.5 Representação e retrato institucional oitocentista	74
2.6 August Sander e o estilo documental	77
2.7 Representação documental de Sander	82
3. Sebastião Salgado e o documentarismo social	84
3.1 Economia, ideologia e a fotografia quase por acidente	84
3.1.1 De como em Minas brotou um menino de ouro	84
3.1.2 Sobre ideologia e questões éticas	86
3.1.3 Breves apontamentos estéticos	87
3.2 Aproximações com o fotojornalismo e a imagem como sensibilização	89
3.3 O corpo trabalhador em evidência ou o marxismo como estética	93
3.4 Representação documental de Salgado	99

4. Sabrié e Piscitelli: imagens do proletariado entre a imprensa e o documental	109
4.1 Olhares sobre a China e a Europa contemporâneas	109
4.1.1 Gilles Sabrié e o proletariado de folga	109
4.1.2 Piscitelli e a busca pela condição de trabalhador	111
4.2 Constâncias e reposicionamentos para falar de um documental na atualidade	115
4.2.1 Combinação de práticas a favor do trânsito de imagens	115
4.2.2 Fotografia para uma estética do cotidiano	124
4.3 Negociando velhos e novos modos de ver o proletariado	126
4.3.1 Sabrié: a beleza das coisas simples	127
4.3.2 Piscitelli e os sujeitos à deriva	131
4.4 Representação documental de Sabrié e Piscitelli	135
5. Considerações finais	140
Referências bibliográficas	143
Referências audiovisuais	147
Referências eletrônicas	148

INTRODUÇÃO

A fotografia é um artefato que emociona, mobiliza, descreve, faz pensar. Quando se coloca como partidária de um discurso político, apontando problemas ou injustiças, falando diretamente do real, dificilmente é ignorada por nossos olhos. Alguma coisa teremos a dizer sobre ela. É o caso da fotodocumentarismo. Um termo que como marco teórico, adquiriu significados diferentes desde a primeira vez que se tentou defini-lo - no começo do século XX. Por onde nos levam os caminhos de tais definições é um dos assuntos deste trabalho.

Para começar, faremos uma retomada das idas e vindas conceituais do documental para entender como questões ideológicas, formais, institucionais e políticas se entrelaçam numa verdadeira disputa pela autoridade de apontar o que caracteriza o documental. Noções como documento, prova, evidência, utilizadas para se referir à imagem fotográfica durante o século XIX na medicina, no direito, na polícia. Tais definições estão ligadas ao momento de surgimento da fotografia e aos primeiros usos que se fez dela, considerada um aparato mecânico transmissor da verdade (isso significando também que o homem tinha interferência mínima no funcionamento da máquina). Abordaremos também a relação entre o documental e movimentos que reivindicam reconhecimento artístico para a fotografia ó a Nova Visão e a Nova Objetividade ó estratégias de documentação como a *Farm Security Administration* (FSA), desenvolvida como registro visual ligada ao *New Deal* do governo norte-americano, e que permanece como referência de surgimento do fotodocumentarismo. E ainda a importância que adquirem as imagens no seio da imprensa, as discussões éticas e autorais que surgem, a aproximação entre o fotojornalismo e o documental, marcas de procedimento que permanecem válidas (como a narrativa visual em série, sequenciada). Em meio às possíveis definições, explorar as nuances teóricas da fotografia documental é nossa questão inicial, trabalhada no primeiro capítulo.

A segunda tem ligação com o tema. As imagens analisadas nesta dissertação são caracterizadas por nós como documentais. A escolha delas (das imagens) se deu por uma questão mais pessoal. Quando se estuda o contexto de descoberta da fotografia, é marcante uma verdadeira batalha de técnicas e nomes que evocam o pioneirismo de sua invenção, isso

junto aos usos variados das imagens e ao comércio que se desenvolve paralelo a tais debates. Um mercado que sustenta a existência da fotografia, convertida depois em objeto de valorização. Durante esse momento inaugural o retrato é talvez o gênero mais comum, e percebemos que mesmo produzido em diferentes suportes - primeiro o daguerreótipo, depois com *carte de visite*, a fotografia instantânea de família - esse tipo de imagem constitui um objeto de contemplação. Um artefato de valor afetivo mas também de valor social. E durante uma especialização em fotografia e imagem (concluída em 2011), percebemos que esse mote era um bom ponto de partida para a monografia de conclusão do curso. As linhas gerais do argumento adotado foi: a vigência de uma cultura do retrato, perpetuada em diferentes suportes visuais pelo interesse de algumas classes sociais, tomadas de acordo com diferentes épocas históricas. Nossa análise associou retratos em pintura, fotografia e fotopintura à aceitação e o consumo de classes sociais específicas. A pintura como imagem-celebração da aristocracia. O daguerreótipo como imagem-símbolo da burguesia. A fotopintura como imagem-lembrança do proletariado. No percurso da pesquisa esbarramos na História da arte, da fotografia, e com a teoria marxista. Esta última nos levou a pensar como seriam as imagens de trabalhadores não encomendadas. Produzidas em outros contextos e por outros motivos que não a ideia de ter a imagem de um ente querido ou restaurar algo que se deteriora (caso dos retratos analisados). Pensamos então no seguinte projeto: identificar algumas formas de representar o trabalhador ligadas a momentos históricos relativamente definidos e questões importantes para a fotografia. Pontuar diferenças ou aproximações. Tentar entender o que tais imagens nos dizem sobre os trabalhadores. Mais ainda: talvez fosse possível traçar uma linha temporal entre as representações, partindo do início, do surgimento da fotografia no século XIX. Organização que implica a seleção de nosso *corpus*, que começa a ser analisado a partir do segundo capítulo.

Os usos da fotografia como *medium* gerador de imagens de informação, afeto, identificação, viagens, prova jurídica têm estreita relação com o contexto proporcionado pelo capitalismo do século XIX. A fotografia (patenteada em 1839) é a imagem-símbolo da Modernidade e sua aceitação está atada à industrialização, ao desenvolvimento dos transportes, à cultura de consumo de massa, ao surgimento das formas visuais mecanizadas como nunca nos deixa esquecer Walter Benjamin (1935-36). É uma tecnologia a serviço do

lucro, do lazer, da saúde, das instituições. No século XIX a ciência é a resposta, a pedra de toque para muitas questões: criar máquinas eficientes que expandem o comércio e impulsionam o desenvolvimento econômico; entender e tratar doenças de maneira precisa; elaborar dispositivos de entretenimento calcados no poder de sugestão da imagem referenciada no real (cinematógrafo, fotografia, zootrópios, estereoscópios, panoramas); organizar sistemas de reconhecimento de grupos sociais marginalizados (ladrões, esquizofrênicos, menores infratores) mapear as estruturas do corpo, planejando seu controle para então calcular respostas direcionadas à produtividade do sujeito trabalhador. Assim é construído todo um discurso progressista em favor da utilização do saber científico como garantia de resultados confiáveis nos mais variados campos de conhecimento. Conseqüentemente se reduz o poder de interferência do indivíduo, pois se entende que o juízo humano está sujeito a interpretações errôneas dos fenômenos, à imprevisibilidade, e os aparatos feitos com a ajuda das leis químicas, físicas e matemáticas são mais precisos. A confiança na eficiência mecânica incide sobre a fotografia, e (de volta a nosso tema) pensando nesse conjunto de fatores tentamos relacioná-los a determinado modo de ver os trabalhadores. Uma visão elaborada com essa configuração epistemológica.

À procura de referências nos deparamos com a obra do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964) - não sobre trabalhadores especificamente - mas sobre toda uma sociedade. Informações sobre um projeto imenso e inacabado. Pareceu inacreditável que alguém se dispusesse a fazer algo de tamanha envergadura, mas o fato é: o autor era identificado como representante da fotografia documental. Isso nos orientou no sentido de que nesse campo de produção fotográfica (provavelmente) encontraríamos outras visões sobre trabalhadores. Porém algo nos intrigou bastante: as imagens do alemão tinham uma padronização recorrente. Mesmo enquadramento, composição centralizada, frontal, tipo de iluminação. Retratos posados (mesmo perfil dos retratos de burgueses do século XIX que já havíamos estudado) mas com um detalhe: todos datavam do início do século XX. Por que alguém cujo material data do século XX, produzia de acordo com as normas utilizadas nos estúdios de quando a fotografia surgiu? Enquanto outros artistas estavam nas ruas, deslumbrados com a captura do movimento, aquele homem fazia tudo seguindo um mesmo modelo, estático. De onde vinha a escolha? Talvez a resposta fosse seu modo de pensar, e encontramos indícios no conceito de seu projeto que coincidiam com paradigmas da

Modernidade como o arquivamento, a fotografia como linguagem universal, como aparato de identificação dos indivíduos, como forma de apreensão, congelamento do tempo. Sua proposta dialoga também com formas de pensamento associadas exatamente à emergência de um panorama capitalista que deseja calcular, medir, catalogar, dados sobre aspectos diversos da vida das pessoas ó noções que permeiam o uso do aparato fotográfico na ciência, na polícia oitocentista. Assim foi possível ligar aspectos históricos e estéticos e considerar que o sujeito era mesmo uma exceção, que se identificava com uma forma do século anterior.

Paralela à identificação de noções do pensamento oitocentista na obra de August Sander, procuramos entendê-lo como nome ligado à fotografia documental, onde foi essencial o marco teórico desenvolvido por Olivier Ligon (2010) em torno do conceito de estilo documental. Nossa proposta é òlerö algumas das características do estilo documental como a frontalidade, a nitidez e a serialização, partindo tanto do contexto do século XIX quanto das implicações institucionais e teóricas envolvidas nos primeiras discussões sobre o documental, que mobilizaram pensadores, críticos, e os próprios fotógrafos, localizados principalmente na Alemanha e Estados Unidos. Juntar as questões epistemológicas e as ideias sobre uma fotografia documental em seus contornos iniciais. Assim fechamos o segundo capítulo.

Na sequência o século XX. Seguindo a premissa da análise de imagens, que unisse marcos conceituais do documental e paradigmas demarcados cronologicamente, exemplos não faltaram. Além da referência quase sempre feita aos profissionais da FSA, esse momento é responsável por uma òideia geralö, predominante de que o documentarismo é o lugar da fotografia de denúncia. Carrega um objetivo reformador. Os pesquisadores que nos auxiliaram na investigação desse momento (LEDO, 1998), BAEZA (2001), ROUILLÉ (2009), LOMBARDI (2007) e de ainda LUGON (Ibidem) também nos ajudam a compreender que o intuito crítico (à procura de soluções para os problemas da realidade) é um dos objetivos que pode assumir o documentarismo e não seu traço definidor decorrente de uma tradição temática inscrita nas obras de nomes como os fotógrafos Lewis Hine (1874-1940) ou Jacob Riis (1849-1914), por exemplo. O documental pode nos legar trabalhos fotográficos tão distintos quanto as vistas de Paris de Eugène Atget (1857-1927) em vitrines, ruas, bicicletas e fachadas; os rostos anônimos do metrô nova-iorquino de Walker Evans (1903-1975); as cenas

de intimidade de Nan Goldin (1953-). Mas quando seu elemento norteador é falar sobre assuntos sociais optamos por utilizar como marco o conceito de documentarismo de compromisso social (SOUSA,1998), aplicando suas ideias ao projeto "Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial" (1993). O autor é o fotógrafo Sebastião Salgado (1944-) - é um grande nome do fotodocumentarismo, pela duração dos projetos, assuntos abordados (entre outras características), e seu livro teve como inspiração a teoria marxista - que por sua vez orientou nossa ideia de trabalhador: o sujeito a serviço de um aparato produtivo que não lhe pertence. A força de trabalho conceituada pelo filósofo alemão como proletariado (MARX, 1848) demarca que a escolha de nosso *corpus* é tangenciada por uma visão socioeconômica dos indivíduos retratados. De volta a Sebastião Salgado, sua trajetória profissional envolve questões importantes para a fotografia documental, sobre o crescimento da importância dos meios de comunicação, e ainda a respeito do papel do fotógrafo como portador de um discurso político. Alguém que no âmbito da comunicação de massa assume a função de mediador entre o público e os fatos. Conta histórias, constrói representações do mundo. Ele também começa sua carreira na imprensa, passa por agências como *Magnum* e *Gamma*, e possui uma relação consolidada com o mercado artístico (exposições, publicações). Discussões que emergem junto com o desenvolvimento do jornalismo ilustrado, das agências de fotógrafos, das coberturas de guerra, da autoria, da fotografia no campo da arte. É à luz desse corpo de informações que olhamos para a obra de Salgado como projeto de documentação sobre os trabalhadores do que ele identifica como o encerramento da Revolução Industrial, com seus modos de produção e circulação de produtos, tipos de ofício. Uma documentação de um mundo que caminha para desaparecer (em suas formas produtivas mais representativas). A abordagem de algumas imagens de Salgado, com destaque para a ligação entre esse contexto da imagem informativa e o documental mais político, centrada nas séries de "Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial" é o objeto do terceiro capítulo.

Os dois primeiros fotógrafos apresentavam "visões de ontem" sobre os trabalhadores. E hoje, como eles estariam sendo mostrados? O que mudou considerando a trajetória do documental e o contexto social no qual se produzem e consomem as imagens? Quem são os proletários dos anos 2000?

Sobre o documentarismo, é possível compreender que ele chega até nossos dias como uma fotografia plural em estéticas escolhidas, temática abordadas, canais de difusão,

organização dos projetos, inspirações que orientam as produções. O que permanece comum aos trabalhos é o real como ponto de partida para as experiências visuais, bem como em alguns casos os marcos testemunhal e informativo da imagem. Também mudam formas de acesso e interpretação das pessoas aos relatos sobre o que acontece mundo afora. A posição de protagonismo dos jornais, revistas, emissoras de televisão para nos dizer o que é importante, moldando assim nossas opiniões sobre a esfera pública, é questionada quando se tornam evidentes os interesses políticos e financeiros que sempre influíram no negócio da comunicação de massa. A fotografia também sofre um descrédito vindo de imperativos técnicos onde a digitalização direcionada para intervenções, a hierarquia e o ritmo de trabalho impostos nas redações, e o pouco controle sobre o resultado final das imagens são alguns dos fenômenos mais lembrados pelos teóricos. Para nós, dar conta desse momento de relativização de práticas, atores e lugares de fala alcançando o documental, exige olhar tanto para os contornos de uma fotografia que almeja informar, revelar, traçar rotas e discursos alternativos a um sistema comunicativo convencional, ao mesmo tempo em que pode estabelecer ligações com o campo artístico, propondo-se também como contemplação, um reposicionamento no tratar um assunto já revisitado.

Para contemplar esses pontos dentro da análise sobre o proletariado, escolhemos dois autores: o francês Gilles Sabrié (1964-), e seu ensaio sobre trabalhadores da empresa taiwanesa Foxconn (*Life in I-Phone City*) (2012-2013), e o italiano Giulio Piscitelli (1981-), que fotografa pessoas que nos últimos 20 anos entram no continente europeu em busca de condições de sobrevivência no projeto *From there to here* (2010-) ó entre elas, vários trabalhadores muitas vezes à procura de emprego. Ambos são fotojornalistas, porém as características dos projetos são documentais. Sabrié desenvolve documentações sobre a China, onde aparecem aspectos econômicos, tradições culturais, reflexos do consumo, desaparecimento de cidades para construção de grandes obras, entre outros assuntos. Uma observação que já dura dez anos. O ensaio analisado corresponde à parte independente de sua fotografia, mas ele também trabalha comercialmente para grandes empresas, e colabora com instituições e projetos que tem como foco a China. Suas fotos podem ser vistas ilustrando reportagens de grandes veículos como *The New York Times* e *Le Monde* (cujas versões online abriga o blog do fotógrafo), mas ele tem no site o ambiente onde o total da produção pode ser

avaliado considerando a divisão dos temas (ensaios), a organização das fotos em série (para cada ensaio), a demarcação da China como campo de trabalho e temática principal. Sua atuação demonstra uma consciência das negociações necessárias para publicar na imprensa ao lado da compreensão de que a internet está entre os mecanismos de divulgação e acesso para quem busca autonomia sobre o que produz. Um fator que nos chamou atenção logo que encontramos suas fotos era que o seu ensaio tematizava os trabalhadores, mas não havia qualquer imagem de pessoas trabalhando. A Foxconn é uma empresa típica da era da informação: produz para marcas como *Asus* e *Apple*. O *Iphone* (celular desejado por consumidores nos quatro cantos do mundo) é o que os personagens de Sabrié produzem, mas isso não vemos em momento algum. A opção do fotógrafo indica uma percepção diferente envolvendo a questão dos trabalhadores, localizada muito mais fora que dentro do ambiente da fábrica. O proletariado caracterizado mais pelos hábitos diários, lugares onde encontra o lazer, vive, por onde passa, interesses pessoais.

O projeto do italiano Giulio Piscitelli - *From there to here* - combina traços mais convencionais do documentarismo (tema de uma agenda midiática, o texto como auxiliar importante da imagem, levantamento de cunho histórico que possa ser resgatado no futuro, intuito de denúncia, longa duração), e as estratégias de exercício da autoria também usadas pelo francês (forma de expor, organizar e catalogar no site), pois o fotógrafo também enxerga criticamente as rotinas profissionais e influências externas comuns na imprensa noticiosa. Piscitelli, que já trabalhou num arquivo da cidade de Nápoles, para a imprensa e hoje é representado pela agência italiana Contrasto, começou a fotografar para *From there to here* em 2010, mas percebeu que para falar dos processos migratórios na Europa era preciso buscar as causas, percorrer os espaços de convivência, visitar as moradias, ver de perto as dificuldades. Viu que a grande maioria das pessoas que chegam ao continente europeu encaram barreiras territoriais, jurídicas e financeiras, experienciam a discriminação, o isolamento. Em meio a esses problemas é que encontramos os trabalhadores. Vários africanos e alguns asiáticos, morando em áreas insalubres, prédios e fábricas abandonados, ajudando uns aos outros como podem. Desempregados em busca de trabalho. Para os que encontram, a realidade é dos baixos salários e da informalidade, indicados tanto numa representação mais comum (nos locais onde arrumam empregos sazonais) como em tomadas corriqueiras, na rua, nos abrigos, numa conversa ao telefone, numa volta pra casa. Um olhar que procura ser

mais abrangente, deslocando-se nos vários cenários onde atuam esses sujeitos. Em tantos percursos feitos para documentar a imigração o projeto ainda está em andamento (não foi concluído).

Acreditamos que as associações de práticas, reinterpretações de normas estéticas, recorrências de algumas características procedimentais e conceituais do documental, e algumas inovações podem ser encontradas nas fotografias de Sabrié e Piscitelli, estudadas no último capítulo da dissertação. Esses dois europeus vem se somar ao objetivo geral que perseguimos ao longo de nosso texto: indicar como cada autor entrelaça códigos, contextos e formas na criação de discursos sobre o proletariado, e de que maneira eles se inscrevem na trajetória do fotodocumentarismo engendrando distintos modos de ver. Ou seja, nossa avaliação é feita em paralelo remetendo aos movimentos de conceituações sobre o campo documental e questões tecnológicas, políticas, culturais (que obedecem a determinada cronologia) influenciando o repertório dos autores escolhidos.

Por fim, temos o conceito balizador da pesquisa: a representação. Apesar do caráter de semelhança que sugere a palavra (uma coisa que está no lugar de outra com a qual se parece), a ideia norteadora deste trabalho é ressaltar na representação o caráter criativo que ela propõe, abrindo a possibilidade de novos percursos visuais que nos apresentem diferentes versões, realidades a respeito do proletariado. Partindo da premissa que a representação é algo criado a partir de um referente e não uma cópia, um reflexo. Nosso argumento tem como pilar o estudo de John Tagg (2005) que elenca influências e motivos políticos, institucionais e até comerciais que se inscrevem num discurso civilizatório (muito próximo à época do surgimento da fotografia) orientador das formas visuais das imagens de identificação na polícia e na medicina, ou de documentação dos subúrbios e moradias da população mais pobre, encomendada pelo Estado. O autor quer nos fazer ver os códigos fotográficos como instâncias operadoras de um discurso sobre os marginalizados (entre eles os trabalhadores), revelar as implicações por trás da forma.

Aqui também consideramos mais um ponto: a representação é construída a partir de uma condição que separa o fotógrafo e seu objeto. Uma consciência de diferenças entre os indivíduos separados pela câmera, permitindo assim a tomada da imagem. Todos os fotógrafos com os quais trabalhamos por motivos e intenções diversas retrataram os

trabalhadores como outros. Nenhum deles fala de uma posição interna, enquanto incluído nas situações que presenciou. E embora no rol dos procedimentos, tanto teóricos quanto os próprios autores preconizem a aproximação, a convivência durante certo tempo com o grupo fotografado, como cruciais para realizar os projetos, os trabalhadores permanecem como um outro. Olhar pela lente da câmera é uma operação de conhecer, desvendar as maneiras, os interesses, a vida do outro. Essa alteridade é que catalisa a curiosidade do olhar. Assim indicamos que nossa abordagem enfoca o material de fotógrafos profissionais, aportado em esferas de circulação como a grande mídia ou os espaços artísticos convencionais, não alcançando o âmbito da autorrepresentação, ou seja imagens dos trabalhadores em sua própria visão (como ocorreria com a fotografia operária, por exemplo). Ressaltemos ainda que o debate sobre a representação é feito ao longo de todo o corpo do trabalho, paralelo à análise das imagens, como fechamento das discussões em cada capítulo.

1. DOCUMENTAL, UM CONCEITO PRECÁRIO

Como a forma fotográfica mais distante na forma de todos os signos tradicionais da arte, uma ferramenta de arquivo que pretende reduzir ao mínimo a margem criadora do fotógrafo para aproximar-se de um registro mecânico, como semelhante forma pôde converter-se em parâmetro de arte?

Olivier Lugon (2010,

p. 123)

1.1 Mapeando elementos de uma trajetória teórica

Antes de dedicar essas páginas à análise comparativa de fotógrafos cujo interesse pela imagem de trabalhadores e trabalhadoras constitui o recorte desta pesquisa, é preciso compreender logo de saída que a própria ideia de uma fotografia documental está longe de ser consenso. A ocorrência da palavra "documental" varia bastante desde seus primeiros empregos entre os anos 1920-1930. O termo é utilizado para caracterizar uma fotografia que mostra o real sem interferências. É usado também num paralelo com o cinema documentário, evidenciando oposição à ficção. É ainda entendido como um trabalho realizado para provocar a reflexão crítica do público sobre a imagem, uma maneira de intervenção na realidade. E também se faz presente para marcar uma fronteira em relação a "documento", palavra ligada a um dos principais aportes da fotografia no século XIX. Essa pluralidade de conotações torna necessário recuperar as conjunturas que fazem emergir cada um desses entendimentos porque elas deixam legados que ainda permeiam as concepções sobre o fotodocumentarismo.

É bastante comum associar o "nascimento" da fotografia documental com o trabalho desenvolvido pelos fotógrafos da *Farm Security Administration* (FSA), nos Estados Unidos. Um setor do governo norte-americano responsável por produzir informações sobre as populações que viviam em áreas agrícolas durante a crise de 1929, e funcionou como

(...) um dos primeiros órgãos do New Deal¹, de Roosevelt², destinados a

1

melhorar a sorte de agricultores pobres e de colonos levados à beira da fome pela Depressão³. A FSA era dirigida pelo economista Rexford Tugwell, que em 1935 nomeou Roy Stryker, seu ex-assistente de ensino, para chefiar a Seção Histórica. Tanto um quanto outro acreditavam firmemente no poder da fotografia para dar uma realidade humana a argumentos econômicos (...) (DYER, 2008, p. 13)

A seca e a queda no preço dos cereais levaram o governo a planejar ações específicas de intervenção para reestruturar a produção nas regiões do Meio Oeste e Sul do país (LEDO, 1998, p.56). Partindo dessa perspectiva, as fotografias mostravam a rotina na lavoura, detalhes de interiores e fachadas de casas, ferramentas e máquinas agrícolas, estradas vazias. Uma extensa coleção de imagens realizadas por profissionais como Walker Evans, Dorothea Lange, Russel Lee, entre outros, e cujo resultado é comumente lembrado como marco importante para a consolidação da fotografia documental, pela capacidade de sintetizar em imagens os mais diversos aspectos da vida de homens e mulheres num determinado momento histórico. A orientação era priorizar uma fotografia direta, sem intervenções, ãrefletindo o realõ, que pudesse dar uma dimensão exata do dia a dia nos ambiente retratados. Tal leitura entende o documental como um fotogrãfico que segue um modelo de distanciamento do tema, calcado num ideal de objetividade e neutralidade do autor. Uma compreensão da fotografia como instrumento de registro da realidade, capaz de garantir uma

O *New Deal* foi um plano econômico de reestruturação do governo norte-americano no contexto da crise de 1929. Representou a intervenção do Estado no sistema de produção, com medidas como políticas de geração de emprego e investimento em setores básicos da indústria. Teve duas fases: na primeira (1933-35), o governo regulamentou as relações de trabalho (estipulando, por exemplo, jornada de trabalho e valor do salário mínimo) e fixou limites de produção e preços para o setor industrial. Também se criaram leis para reduzir as dívidas de agricultores e donos de imóveis, e houve investimentos em infra-estrutura e educação, através da reforma de estradas, construção de aeroportos, rede de esgoto e fornecimento de água, além de construção de escolas. Na segunda (1935-38) se criou a lei de seguridade social, dando à população acesso a benefícios como seguro desemprego por invalidez e velhice. Porém o *New Deal* não se restringia à questão econômica. A criação da FSA deixa clara a preocupação do governo em centralizar a produção de informação e utilizá-la (a FSA) para construir uma imagem de Estado benevolente com relação à situação da população, no sentido de que estava cuidando da sociedade como um todo, e não só da economia.

² Franklin Delano Roosevelt, presidente dos Estados Unidos entre 1933-1945.

³ A grande Depressão é um momento crítico da economia norte-americana. Logo após a Primeira Guerra Mundial (1914-1917), a sociedade vive um período de consumo e produção intensos, que se encerra em 1929, exatamente pela falta de regulação da economia. O acontecimento símbolo de seu início é a chamada Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque (1929), ano em que as ações de várias empresas se desvalorizam. Desemprego, endividamento e falência do sistema bancário são alguns dos fatores que caracterizam o período também conhecido como Crise de 29.

fidelidade ao assunto de que se ocupa.

Porém esse modo de atuação dos fotógrafos não se manteve durante todo o período de funcionamento da FSA. Em meados dos anos 1940 há uma mudança perceptível na maneira de elaborar as imagens, que começa a receber novas orientações. A partir daquele momento, a norma era explorar principalmente os aspectos duma realidade precária, produzindo imagens de um tom fortemente sentimental, transmitindo as dificuldades financeiras enfrentadas pela população. Para tanto, o trabalho anterior à produção das imagens se torna fortemente dirigido, planejado e cresce em importância:

Para permitir a relação de relatos coerentes e reforçar o impacto da mensagem, todo o trabalho anterior à tomada fotográfica adquire importância capital, através da elaboração de verdadeiros roteiros que o fotógrafo, a menos que participe deles, deve contentar-se em pôr em imagens. A fórmula do *shooting images* gozará de um prestígio imenso, Stryker irá denominá-la como *o* que há de mais importante no mundo para um fotógrafo. Ela parece encarnar mais que nenhuma outra coisa, o futuro da fotografia e do documental em particular, pela impressão de controle que confere ao conjunto do processo fotográfico e, portanto, aos efeitos que até então pareciam regidos pelo acaso⁴. (LUGON, 2010, p. 110-111)

Um direcionamento claro, que assume a necessidade de escolher cuidadosamente o que aparece ou não na imagem, e um trabalho anterior de seleção visando construir um retrato dramático da situação no setor agrícola, marcam uma diferença evidente entre os primeiros anos de trabalho da FSA e esse momento. Sai de cena o confronto com o acaso que possibilitaria um *real direto*; entra em jogo a capacidade de convencer o espectador por meio do entrelace de imagens e texto. Embora logicamente não seja possível afirmar que a fotografia constitui somente um fragmento do real considerando as implicações de ordem cultural, ideológica e estética envolvidas na produção de uma imagem, existe uma diferença sensível entre entender a fotografia como método de captura da *vida* como ela é - em que pesa a influência do imprevisto como elemento inerente à imagem - e por outro lado, estabelecer o controle sobre os elementos da realidade como norteador do fazer fotográfico,

⁴ Tradução de: *Para permitir la relación de relatos coherentes y reforzar el impacto del mensaje, todo el trabajo anterior a la toma fotográfica adquiere una importancia capital, a través de la elaboración de verdaderos guiones que el fotógrafo, a menos que participe en ellos, deberá contentarse con poner en imágenes. La fórmula del shooting images gozará de un prestigio inmenso, Stryker la denominaba como o lo más importante del mundo para un fotógrafo. Parece encarnar más que ninguna otra cosa el futuro de la fotografía e del documental en particular, por la impresión de control que confiere al conjunto del proceso fotográfico y, por tanto, a los efectos que hasta entonces parecían regidas por el azar.*

mantendo no enquadramento apenas os aspectos interessantes para a construção de um discurso com objetivos bem definidos. Se antes a ordem era ser abrangente, agora o que conta é ser seletivo. Porém isso também não significa dizer que no momento inicial não se faziam escolhas sobre o que enquadrar ou não, pois isso é parte do ato de fotografar. Mas a diferença entre essas duas fases é que os objetivos do uso das imagens se tornam explícitos através das instruções dadas aos fotógrafos, e também há um estreitamento da zona de interesse do olhar, em direção a elementos que expressem precariedade, pobreza, falta de perspectivas de um povo. Esse investimento numa visão mais sensibilizadora influenciou a compreensão de que a fotografia documental se dedica principalmente a temas sociais, e para Sousa (1998), tem como elemento norteador chamar a atenção do público para questões críticas, funcionando como uma forma de intervenção social. Isso explica porque o autor considera igualmente representantes do fotodocumentarismo os arquivos da FSA, os trabalhos de John Thompson (1837-1921) e Jacob Riis (1849 -1914) publicados na imprensa⁵ e os projetos do brasileiro Sebastião Salgado (1944 -), que trabalha de forma independente e possui boa aceitação nos círculos artísticos. Todos teriam em comum a preocupação com problemas que atingem o cotidiano das pessoas, e através da fotografia evidenciam a necessidade de buscar soluções para as questões abordadas.

Num aparte ao cenário norte-americano, é preciso assinalar ainda que o termo *õdocumentalõ* é usado para se referir à fotografia já nos anos de 1920. Tomado de empréstimo de seu emprego no cinema, denota algo oposto à ficção, voltado para a realidade. É citado desde 1928 na França e na Alemanha dentro dessa concepção (Lugon, *Ibidem*). Porém, Margarita Ledo (1998) aponta que é preciso encarar o documentário cinematográfico como um tratamento criativo ou dramático da realidade, e entender essa premissa também em termos fotográficos. É nisso que se baseia o filme pioneiro da escola documental - *õNanook, o esquimóõ* (1922), de Robert Flaherty - que conta a história de uma família de esquimós canadenses. Na produção o diretor substituiu personagens, encenou práticas já abandonadas pelos esquimós, criou um antagonismo entre a família de Nanook e o meio ambiente (estabelecendo um duelo homem/natureza), colocou-se num espaço fora do enredo, como

⁵ Cf. Sousa, João Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

narrador em terceira pessoa⁶. Estratégias de produção de sentido que fazem da obra um exemplar do cinema documental exatamente pela organização dos elementos da história como um drama. *Nanook* é uma representação para a câmera (LEDO, *Ibidem*, p. 43), uma construção executada de acordo com a perspectiva do autor sobre a vida das pessoas naquele espaço. A mesma autora conclui então que quando se transporta o termo documental para a fotografia é preciso compreender o real como ponto de partida para uma criação.

Na Alemanha, especificamente, as discussões a respeito de um olhar fotográfico voltado para a realidade estão presentes nos movimentos da Nova Visão e da Nova Objetividade. O primeiro estava assentado no ideal da máquina fotográfica como aparato de renovação da visão sobre as coisas do mundo, gerando pontos de vista novos e obras inusitadas. Enquadramentos inclinados, fotogramas, fotomontagens, imagens obtidas através de longa exposição, distorções resultantes de intervenções no negativo depois da tomada da foto, são alguns exemplos do que a fotografia poderia proporcionar em termos de visualidade, elencados pelo húngaro László Moholy-Nagy (1895-1919), principal nome do movimento. O ponto-chave era valorizar o experimentalismo através da exploração das características ótica e mecânica da câmera⁷.

A Nova Objetividade buscava uma abordagem mais direta, sem truques e intervenções, embora houvesse uma preocupação nítida com a composição formal. O fotografar como o simples registro. A obra do alemão Albert Renger-Patzsch (1897-1966), principal expoente do movimento, abarca uma diversidade de assuntos: objetos do cotidiano como copos, plantas, painéis, detalhes de peças de máquinas, paisagens, fachadas de edificações. A amplitude temática sugerida no título de seu livro, *O mundo é belo* (1928), dá a entender que para a fotografia qualquer aspecto da vida diária é interessante, contanto que seja tomado pela câmera sem interferência no motivo ou posteriormente, na materialidade da foto.

Considerando essa rápida cronologia, é possível atestar que somente entre os anos de 1920 e meados de 1940, com base nas atividades da FSA, o uso da palavra

⁶ Para mais detalhes sobre o filme e o histórico do cinema documental conferir Da-Rin, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

⁷ Para mais informações sobre as formas e características da Nova Visão conferir Moholy-Nagy, László. *Del pigmento a la luz* (1936). In: Fontcuberta, Joan. **Estética fotográfica - una selección de textos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

documental passa de um enfoque direto, objetivo, que preconiza retratar as coisas como elas são para uma abordagem principalmente dos problemas sociais em que se destaca o papel dos fotógrafos como agentes de informação capazes de sensibilizar a opinião pública⁸. Ou seja, um mesmo recorte conceitual é utilizado para se referir a fotografias elaboradas sob diferentes regras, fazendo com que as imagens produzidas não possuam um perfil homogêneo. Ao pensar nos movimentos europeus da Nova Visão e da Nova Objetividade, cada um deles mantém de certa forma uma inflexão com o enfoque documental no que diz respeito à consideração da realidade como temática, e mais ainda na confiabilidade do aparato técnico para se aproximar do cotidiano. Num saldo geral, propostas que variam de acordo com alinhamentos estéticos, temáticos, formais e institucionais, misturados de maneira desigual, tornando problemática a definição do que é o fotodocumentarismo.

Além disso, a preocupação em marcar um lugar de fala a partir do qual é possível reivindicar a existência - ou surgimento - de uma fotografia documental enquanto conceito, também encontra eco nas práticas de documentação e arquivamento do século XIX. Conforme explica John Tagg (2005), para entender o *status* da fotografia como documento é preciso pensar na conjuntura econômica e política capitalista que se desenha no período oitocentista, e como ela influencia a produção de imagens de uma população específica com objetivos de controle de seus corpos. Um intuito mesmo de vigilância. O panorama da modernidade também ajuda a esclarecer porque a fotografia é encarada como reflexo de seu referente, espelho da realidade.

Paralelo ao desenvolvimento da fotografia, o século XIX assiste à consolidação de diversos campos de estudo - como a fisiologia, a psicanálise e a criminologia - que encontram na técnica fotográfica uma ferramenta eficaz de conhecimento do corpo humano em suas formas e funcionamento. A fotografia e as ciências oitocentistas compartilham a valorização do saber gerado através de um aparato mecânico, que assegurando a mínima interferência humana afasta dúvidas quanto aos resultados alcançados:

(...) a combinação de evidência e fotografia na segunda metade do século XIX estava estreitamente ligada à aparição de novas instituições e novas práticas de observação e arquivo: ou seja, essas novas técnicas de representação e regulação que foram tão essenciais para a reestruturação do

⁸ Cf Lugon, *Ibidem*, p. 107-117.

Estado local e nacional nas sociedades industrializadas daquela época, e para o desenvolvimento de uma rede de instituições disciplinares ó polícia, prisões, manicômios, hospitais, departamentos de saúde pública, escolas e inclusive o próprio sistema produtivo moderno. As novas técnicas de vigilância e arquivo contidas nas instituições exerciam de outro modo uma influência direta sobre o corpo social⁹. (TAGG, 2005, p. 12)

Ainda de acordo com o estudo de Tagg, o padrão repetitivo dessas imagens - a pessoa no centro da imagem, bem iluminada, postura ereta e olhando diretamente para a câmera, a organização em série e catalogação dos registros - refletia o esforço de vigilância das instituições sobre o corpo de sujeitos marginalizados: suspeitos de crimes, esquizofrênicos, crianças recolhidas em reformatórios, homens e mulheres encarcerados em presídios. As fotografias desses indivíduos acumuladas em álbuns e arquivos deixavam clara a necessidade de enquadrá-los através de regras e códigos específicos, fora de seus controles. O domínio sobre a representação esteve nas mãos de outros, pois estava a cargo das instituições produzir informação sobre pessoas que não tinham qualquer poder de interferir no modo como estavam sendo mostradas. Registros em certa medida violentos, tendo em vista que eram tomados e não concedidos, negociados. O modelo adotado não apresentava problema porque se justificou pela utilidade e circulação nos âmbitos científicos:

(...) as classes trabalhadoras, os povos colonizados, os criminosos, os pobres, os favelados, os doentes e os loucos foram designados como objetos passivos - ou, nessa estrutura, como os objetos "feminizados" ó do conhecimento. Sujeitos ao escrutínio, forçados a emitir sinais, porém alijados do controle de significado, esses grupos eram representados e intencionalmente mostrados como incapazes de falar, agir ou se organizar sozinhos.¹⁰ (TAGG, *Ibidem*, p. 20)

Retornando à questão de um conceito de fotografia documental, o que pode

⁹ Tradução de: *õla combinación de evidencia y fotografía en la segunda mitad del siglo XIX estaba estrechamente ligada a la aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo: es decir, esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del Estado local y nacional en las sociedades industrializadas de aquella época y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias - policía, prisiones, manicomios, hospitales, departamentos de salud pública, escuelas e incluso el propio sistema fabril moderno-. Las nuevas técnicas de vigilancia y archivo contenidas en esas instituciones ejercían de otro modo una influencia directa sobre el cuerpo social.õ*

¹⁰ Tradução de: *õlas clases trabajadoras, los pueblos colonizados, los criminales, los pobres, los habitantes de infraviviendas, los enfermos o los locos eran designados como los objetos pasivos - o bien, en esta misma estructura, como los objetos "feminizados"- de conocimiento. Sometidos a una mirada escrutadora, forçados a emitir signos, pero apartados del control del significado, esos grupos eran representados e intencionadamente mostrados como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismosõ.*

então à primeira vista ser entendido como resultado de escolhas formais orientadas apenas pela autoria - um viés principalmente artístico - precisa ser pensado também à luz de imperativos institucionais de representação dos indivíduos, que consolidam interesses/objetivos políticos. Essa leitura permite trazer para a discussão formal do documental as técnicas de documentação entendidas pelo viés da vigilância institucional¹¹ que embasa todo um conjunto de imagens - e também sua metodologia de construção - que servirão mais tarde como modelo de elaboração dos projetos de artistas como August Sander (que integra o *corpus* desse trabalho). Isso não nos deixa ignorar que tais fatores também devam ser considerados, mesmo quando discursos teóricos sobre a fotografia documental possam relacionar o jogo de forças entre movimentos divergentes em posições exclusivamente estéticas.

Essas primeiras observações mostram que a concepção do documental, é vacilante, porque em diferentes contextos de produção e endereçamento das fotografias produzidas, ela corresponde a intenções distintas. O significado do termo chega a ser paradoxal, tendo em vista que se institui como ideal genuinamente artístico o uso da câmera de uma maneira direta, pura, colocando como valor criativo o apagamento do sujeito por trás do aparato. Como aqui o objetivo é abordar as imagens de trabalhadores em diferentes momentos históricos, será preciso buscar alguns dogmas que permeiam a fotografia e suas relações com as mudanças de entendimento sobre o papel que ela desempenha quando emergem definições e redefinições para o documental. A seguir, serão apontadas algumas das principais concepções que informam tais ressignificações considerando as ideias necessárias para analisar nosso *corpus*.

1.2 Documento, prova e evidência: antes do documental

Ao compreender essa relação entre uma construção formal ligada a interesses e práticas institucionais, que se converte em traços estéticos, definindo um movimento artístico, é possível entender também como as noções de documento, prova e evidência antecedem o

¹¹ O argumento de John Tagg sobre a representação fotográfica é construído com base em conceitos de Foucault, como vigilância, regime de verdade, teorizados no âmbito da obra *Microfísica do poder*. Seu pensamento é utilizado como ferramenta para evidenciar o caráter político da construção das imagens no século XIX, questão por vezes negligenciada nas discussões estéticas sobre o documentarismo na fotografia.

conceito documental, ajudando a dar-lhe forma. A capacidade de encarar o registro como algo criado por uma máquina através de processos químicos, físicos e óticos onde a intervenção humana parece mínima, confere à fotografia uma grande valorização do ponto de vista da confiabilidade de seus resultados. Ela então adquire usos práticos como documento em diferentes espaços onde a prioridade seja a informação sobre a realidade (ou de aspectos dela) da vida cotidiana. Uma informação que (parece) estar livre de contestação. É largamente usada na medicina como ferramenta para registro de sintomas e diferentes fases de doenças, assumindo assim um caráter científico. E também alcança a categoria de prova, aparecendo como evidência que embasa argumentos no sistema jurídico. Isso mais uma vez implica que o documental tem como modelo estas imagens, e sem elas, não é capaz de emergir mais tarde como categoria estética. Mesmo assim, encontramos a concepção de que os termos documento e documental tenham sentidos distintos:

A ideia de "documento" fotográfico é obviamente mais antiga. Aparece na literatura especializada desde o século XIX, quando é apresentada de saída como inerente ao meio. Em nenhum caso, no entanto, antes dos anos vinte, propõe-se como definidora de uma estética ou qualquer tipo de gênero artístico. Vinculado ao valor científico ou de arquivo das imagens, o termo tem até então o seu sentido inicial de aportar uma informação, testemunho ou prova. Se ele aparece na literatura artística, é apenas como um antônimo da palavra "arte" de modo que ambas as categorias se excluem mutuamente¹². (LUGON, *Ibidem*, p. 20-21).

O que ocorre é que as formas de documentação oitocentista deixam um legado que apartado de seu contexto histórico, pode ser definitivamente incorporado ao fazer fotográfico artístico, como conjunto de características estéticas. O que funcionava como regra de captura das imagens no âmbito institucional, seguindo um objetivo funcional e prático, é entendido mais tarde como essência de uma forma autoral. Conforme apontam Lugon e Tagg, fotografias são interpretadas e aceitas também em função dos discursos sobre elas, da participação que exercem em diferentes momentos e de sua circulação em espaços de

¹² Tradução de: *La idea de documento fotográfico es evidentemente más antigua. Aparece en la literatura especializada desde el siglo XIX, cuando es presentada de entrada como consustancial al medio. En ningún caso, sin embargo, antes de los años veinte, se plantea como definitorio de una estética o de cualquier tipo de género artístico. Vinculado al valor científico o archivístico de las imágenes, el término tiene hasta entonces su sentido inicial de aportación de información, testimonio o prueba. Si aparece en la literatura artística, es únicamente como antónimo del término arte, de manera que ambas categorías se excluyen mutuamente*

visibilidade específicos:

As fotografias também são feitas do que se diz delas, dos temas que se crê ver nelas, das esperanças projetadas nelas, das apropriações, inclusive dos mal entendidos ou das interpretações excessivas das quais são objeto. Se podemos falar legitimamente de uma corrente de "estilo documental" entre as duas guerras mundiais, não é só porque aparecem imagens deste tipo - existiam há muito tempo - mas principalmente porque elas encontram de repente um nome, um marco teórico, porque emergem como categoria estética¹³. (LUGON, *Ibidem*, p. 32)

Isso fica claro quando pensamos no papel da FSA nesse debate inaugural sobre o fotodocumental. Quando olhamos para uma imagem produzida durante o período de seu funcionamento (figura 1) sabendo que integravam um conjunto de ações estruturadoras do *New Deal*, entendemos as fotos servindo como argumento ideológico da intervenção do Estado na vida das pessoas, fazendo parte de uma retórica de realidade que o governo norte-americano elaborou conforme seus propósitos políticos.

¹³ Tradução de: *Las fotografías están hechas también de aquello que se dice de ellas, de los temas que se cree ver en ellas, de las esperanzas que se proyectan en ellas, de las apropiaciones, incluso los malentendidos o las interpretaciones excesivas de las que son objeto. Si puede hablarse legítimamente de una corriente de "estilo documental" entre las dos grandes guerras mundiales, no es sólo porque aparezcan imágenes de este tipo - hacía mucho que existían -, sino sobre todo porque encuentran de pronto un nombre, un marco teórico, porque emergen como categoría estética.*



Fig. 1 - Antebellum plantation house in Greene County, Georgia (Dorothea Lange, 1937)

No momento em que tal imagem se integra, por exemplo, numa exposição inserida no âmbito do circuito artístico, a interpretação é outra. O público enxergaria o fragmento de uma estética, voltada para a realidade de uma época. Caso a exposição fosse sobre sua autora (Dorothea Lange), seria uma parte dentro da totalidade de seu trabalho, caracterizando os aspectos do documental na fotografia. A imagem poderia até ser vista como símbolo de uma América rural, que desaparecia para dar lugar à sociedade de consumo, algo quase nostálgico... Hoje, está no site da biblioteca do congresso norte-americano (*Library of Congress*) já que pertence a seu acervo¹⁴. O mesmo site indica que pertence aos arquivos da *Farm Security Administration - Office of War Information Photograph Collection*, cuja descrição é de um registro da vida americana entre 1935 e 1944¹⁵, sugerindo exatamente a noção de retrato de uma época. Entre o uso interno na esfera do governo, a visualização no museu, e a configuração de documentação (que ficou para a consulta do público na internet) a imagem ocupa diferentes estatutos. Ela se reveste de um caráter novo,

¹⁴ A fotografia em questão também está no livro *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, com fotos de Paul Taylor e da própria Lange, publicado em 1969.

¹⁵ Descrição disponível em: <http://loc.gov/pictures/collection/fsa/>. Acesso em 18/03/15.

em cada espaço de circulação ocupado porque aparece incorporada em novas intenções e discursos. O fato de ser uma construção totalmente dirigida por questões políticas acaba diluído na instância artística.

Esta e outras fotos em preto e branco que compõem a referida coleção mostram principalmente uma vida difícil nas áreas rurais, um cenário agrícola decadente. A respeito de Lange especificamente, Newhall (2002) destaca que ela

podia conseguir que uma casa rural deserta, abandonada entre uma grande área de terra arada por máquinas, fosse uma definição eloquente da frase "arruinada pelo tractor", que estava nos lábios de centenas de agricultores pobres¹⁶. (NEWHALL, 2002, p.244)

A interpretação do autor nos mostra a construção direcionada politicamente entendida como aspecto do real, como se a fotógrafa estivesse mesmo apenas transmitindo um estado de coisas, chegando ao ponto de traduzir o que sentiam os agricultores. O material da coleção contrasta com outro conjunto - também pertencente à FSA - onde há uma visão mais positiva da população rural. Vemos o uso de máquinas na agricultura, pessoas em parques de diversões e circos, trabalhando para a indústria bélica, comércio, ruas asfaltadas. Aqui há progresso e esperança de dias melhores. Esse mundo em desenvolvimento desponta em fotografias coloridas, como a dos homens e mulheres numa plantação da Louisiana que recebeu ajuda do governo (figura 2):

¹⁶ Tradução de: *õpodía conseguir que una casa campesina desierta, abandonada entre una gran superficie de tierra arada por máquinas, fuera una elocuente definición de la frase õliquidada por el tractorõ, que estaba em labios de centenares de granjeros despojados.õ*



Fig. 2 - *Bayou Bourbeau plantation operated by Bayou Bourbeau Farmstead Association, a cooperative established through the cooperation of FSA, Natchitoches, La.* (Marion Post Wolcott, 1940)

Conforme a descrição da coleção, ela é formada por imagens de áreas rurais e também engloba aspectos indicadores da mobilização para a Segunda Guerra Mundial, como a expansão de ferrovias, a presença de fábricas e o treinamento no setor de aviação, no período de 1939 a 1944¹⁷. A depressão econômica em preto e branco é a América rural que se deseja esquecer. É atraso, estagnação. Já o progresso vem em cores, anunciando a industrialização como saída para a crise, em direção a uma vida de possibilidades do consumo, do lazer. É hora de abandonar as precariedades do campo e abraçar a infraestrutura da urbanização.

Esse exemplo breve esclarece o sentido que as fotografias podem adquirir quando nos deslocamos do âmbito artístico (*status* consagrado às imagens documentais) para o político, onde de fato tais registros foram produzidos sob instruções específicas.

Segundo Tagg (Ibdem), a questão do documental seria também parte de um movimento mais amplo que diz respeito ao emprego do realismo em diferentes discursos de representação. A fotografia adquire significado como registro do real num campo de organização em que a veracidade embasa as construções de sentido:

¹⁷ Tradução livre das informações disponíveis em: <http://loc.gov/pictures/collection/fsac/about.html>. Acesso em 18/03/15.

Certamente, o documental aproveitava métodos e práticas realistas de documentação utilizadas ao largo da história, no crescimento e nas lutas das sociedades urbanas, industrializadas. Tais histórias implicavam um elemento documental, também, no desenvolvimento e uso que está registrado de novos discursos sobre a sociedade, nos novos modos de analisá-la, representá-la e tentar transformá-la. O processo, como argumentei antes, estava intimamente ligado à aparição de instituições, práticas e profissões diretamente dependentes do corpo social de um modo novo, mediante técnicas recentes de vigilância, arquivo, disciplina, formação e reforma¹⁸.(TAGG, Ibidem, p. 17)

Consequentemente, o que está posto como fotografia documental, na verdade, tem suas marcas formais definidas antes e fora do campo de uma fotografia de pretensões artísticas. Características como a frontalidade, a centralização, a prioridade da nitidez, a importância do detalhe constituem regras utilizadas nas imagens para identificação dos indivíduos nos registros de delegacias, hospitais, manicômios, prisões. Como parte de um trabalho de conhecimento para controle da sociedade, a fotografia nesse âmbito funcional se integra num discurso de precisão, exatidão e verdade. Esse processo contribui bastante para naturalizar a ideia de uma fotografia que é essencialmente objetiva, fiel ao referente, capaz de nos dar acesso à realidade, ignorando totalmente o fato de tais imagens **serem** construções elaboradas ao sabor do contexto e de intencionalidades diversas, para dizer o mínimo.

Esse tipo de argumento ainda é bastante forte, conforme se verifica pelo texto de Newhall (Ibidem, p. 235), para quem ãa qualidade de autenticidade que uma fotografia supõe implicitamente pode dar-lhe um valor especial como testemunho, sendo então chamada ãdocumentalö. Essa afirmação supõe encarar a imagem como resultado de algo transmitido diretamente da realidade, sem interferência. O mesmo autor, ainda se refere ao uso da palavra no *The British Journal of Photography* - que ressalta a capacidade da fotografia de formar conjuntos de imagens (arquivos) retratando uma época, mais tarde vistos como valiosos

¹⁸ Tradução de: *õCertamente, lo documental aprovechaba métodos y prácticas realistas de documentación utilizados a lo largo de la historia en el crecimiento y en las luchas de las sociedades urbanas, industrializadas. Tales historias implicaban un elemento documental, también, en el desarrollo y uso que he descrito de nuevos discursos sobre la sociedad, en los nuevos modos de analizarla, representarla e intentar transformarla. El proceso, como ya he argumentado, estaba íntimamente ligado a la aparición de instituciones, prácticas y profesiones directamente dependientes del cuerpo social de un modo nuevo, mediante técnicas novedosas de vigilancia, archivo, disciplina, formación y reforma,ö*

¹⁹ Tradução de: *õla cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada ãdocumentalö*

documentos - e a declaração do pintor Henri Matisse na revista *Camera Work*, afirmando que os documentos fotográficos podem alcançar o *status* artístico, se produzidos com bom gosto. Tais definições colocam um problema inerente à discussão do documental, que é a premissa de imagens construídas sob regras tão rígidas, a partir de um modelo que pouco varia, serem ainda assim consideradas arte. Essa concepção entra em contradição direta com a ideia de autoria, onde se encontra o espaço da criatividade, da expressão pessoal, onde é possível quebrar normas, ou utilizá-las de maneira nova. Embora o paradoxo seja evidente, não parece representar uma contradição na maioria das definições ou tentativas de teorização sobre o fotodocumentarismo. Ainda tomando como referência Newhall, isso fica claro quando o autor fala das imagens de Lewis Hine (que descreveu seu próprio trabalho como *õfoto-interpretacionesö*) e em seguida afirma, a respeito do registro dos trabalhadores na construção do *Empire State Building*²⁰, que *õ(...)* são documentos diretos de um trabalho muito perigoso²¹ (NEWHALL, *Ibidem*, p. 235-238). Aqui temos um alinhamento entre uma forma que se pretende objetiva reivindicada como expressão artística, como o que Lugon vai chamar de *õestilo documentalö* - termo também utilizado por Newhall (embora, como apontado antes, o autor use igualmente a palavra *õenfoqueö* para tratar da mesma questão):

õDocumentalö no sentido que estamos usando, é um termo aceito como definição de um estilo. (í) Para a palavra *õdocumentalö* se sugerem algumas substituições: *õhistóricoö*, *õobjetivoö*, *õrealistaö*. Ainda que tais qualidades estejam contidas no *õdocumentalö*, nenhuma delas transmite seu profundo respeito pelos fatos, unido ao desejo de criar a interpretação basicamente subjetiva do mundo em que vivemos, uma combinação que marca as melhores instâncias da fotografia documental²². (NEWHALL, *Ibidem*, p. 246-247)

O que permite ao discurso de funcionalidade do século XIX se transformar em um esforço de reivindicação de estatuto artístico no começo do século XX, é que nos dois

²⁰ Algumas das fotos feitas por Lewis Hine na construção do *Empire State Building* estão no livro *õMen at workö*, de 1932.

²¹ Tradução de: *õ son documentos directos de un trabajo que era muy peligrosoö*

²² Tradução de: *õDocumentalö, en el sentido en que lo hemos escrito, ha sido un término aceptado como la definición de un estilo. (...) Para la palabra õdocumentalö se han sugerido sustituciones: "históricoö, õobjetivoö, õrealistaö. Aunque tales cualidades están contenidas dentro de lo õdocumentalö, ninguna de ellas trasmite su profundo respeto por los hechos, unido al deseo de crear la interpretación básicamente subjetiva del mundo en que vivimos, una combinación que marca las mejores instancias de la fotografía documentalö*

momentos históricos, a fotografia é um instrumento a serviço de interesses diversos, com fronteiras por vezes difíceis de definir. Política da vigilância estatal, política de mapeamento governamental (FSA), projetos autorais - que apoiados e difundidos em instâncias culturais (museus, revistas, críticos) alcançam *status* artístico. A documentação da FSA foi parte de um programa de reestruturação social do governo norte-americano, abarcou os âmbitos da saúde, educação, saneamento, a prevenção da criminalidade, e sob a forma do assistencialismo procurava na verdade representar, reformar e reconstituir o corpo social de novas maneiras (TAGG, 2005, p.17). Conforme já dito, as diretrizes temáticas e de abordagem eram determinadas pelo chefe do grupo, Roy E. Stryker, que instruíu os profissionais a respeito dos antecedentes sociais e econômicos direcionando assim a produção das imagens (NEWHALL, 2002, p. 245). Contudo isso não impediu que os fotógrafos participantes, a crítica especializada e instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) dedicassem especial atenção aos trabalhos produzidos, considerando que eles eram genuinamente artísticos. O debate sobre o que se considerava marca essencial do fotodocumental acompanha a produção e vai sendo moldado, declinando em meados dos anos 1940 (LUGON, Ibidem, p.36). E ao que parece, esse caráter de legado artístico permanece mais forte na concepção de um movimento, deixando o cunho político em segundo plano.

1.3 Modos do documento: traçando um estilo

A abordagem de Olivier Lugon sobre o documental é baseada na postura de Walker Evans²³, que definiu a estética de suas imagens como algo adotado, escolhido, um modelo de construção definido muito mais pela aparência das imagens. Ainda de acordo com o mesmo autor - e falando sempre em termos de uma estética - August Sander com seu trabalho localizado no começo dos anos 1920 seria um pioneiro, antecedendo inclusive a

²³ A compreensão de Evans sobre seu trabalho que orienta a escolha do autor pelo termo estilo pode ser entendida nesse trecho: "Documental? Há aqui uma palavra muito discutida e enganosa. E verdadeiramente nada clara. (í) O termo exato deveria ser estilo documental (documentary style). 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, porém isso supõe o conhecimento sutil da distinção que acabo de fazer, e que é mais recente. Se pode atuar segundo essa definição e sentir um prazer malévolamente de mudar de posição. Na verdade, eu faço uma coisa enquanto as pessoas acham que estou a ponto de fazer outra coisa." (EVANS apud LUGON, 2010, p. 24). Tradução nossa.

FSA, onde ele observa uma ocorrência tardia do que entende como estilo documental²⁴. Se o autor é capaz de elencar uma série de traços formais definidores de um estilo isso se deve primeiro à intencionalidade dos artistas de que se ocupa. Ao longo de seu estudo, ressalta que Evans e Sander trabalharam de acordo com orientações independentes de pressões ou imperativos institucionais (mesmo que o primeiro tenha participado da FSA)²⁵. Seus interesses estéticos e conceituais encontram como melhor expressão o modelo da fotografia oitocentista (policial, científica), principalmente pela ideia de uma exatidão dessas imagens. O que lhes interessa é o modo de fazer. De maneira alguma se aproximam dos objetivos políticos das imagens que tomam como referência. Intencionavam desenvolver trabalhos artísticos, autônomos. Além disso, a própria instância de circulação (exposições, livros) e os espaços de afirmação de suas obras, inscrevem os fotógrafos no campo cultural, onde se dão fortemente o debate e as tentativas de caracterização teórica a respeito das imagens produzidas por eles. Imprensa, pesquisadores da fotografia, críticos, curadores, museus, e a relação com outros artistas confirmam uma filiação ao espaço da arte:

(...) certamente existe, dentro da fotografia culta ó a das grandes exposições, dos livros fotográficos, das revistas ó uma arte documental, não assimilável às iniciativas de documentação estritamente científicas, sociais ou arquivísticas que o precedem ou acompanham²⁶. (LUGON, Ibidem, p.36)

O estilo documental será então tomado como uma das referências no plano estético para a análise das fotografias cuja temática é o proletariado no período que vai do século XIX ao XXI. Basicamente, ele se define por características como o enquadramento total e a centralização do motivo, a redução de áreas sombreadas na imagem (priorizando a nitidez e valorizando os detalhes), a apresentação das imagens em série (ou projetos completos), entre outras. O conjunto desses traços sugere uma compreensão da fotografia como técnica precisa, resultando numa estética econômica, enxuta. A questão do estilo documental (e suas marcas) está integrada num pensamento que tende a ressaltar as

²⁴ Cf Lugon, 2010, p. 35.

²⁵ Um dos exemplos do trabalho independente de Walker Evans citado pelo autor é a série de retratos de usuários no metrô de Nova Iorque, realizada entre 1938-41. Cf Lugon, 2010, p. 114-116.

²⁶ Tradução de: *õcertamente ha existido, en el seno de la fotografía culta - la de las grandes exposiciones, los libros fotográficos, las revistas -, una arte documental, no asimilable a las iniciativas de documentación estrictamente científicas, sociales o archivísticas que lo han precedido o acompañadoõ.*

õespecificidades do meioõ como norte criativo. Uma mentalidade que não é só do campo fotográfico:

Este dogma modernista fundamental ó não pode existir uma arte valiosa à margem da aceitação estrita dos limites de seu meio de expressão - (í) Isso acontece em todas as artes, e na fotografia, tem respaldo numa tradição, pois é no começo do século quando aparecem, como reação ao pictorialismo, as primeiras reivindicações a excluir tudo que não fosse estritamente õfotográfico²⁷. (LUGON, Ibidem, p. 124)

Essa ideia também reflete um ideal de supervalorização da tecnologia encontrado no cenário intelectual modernista. Basta lembrarmos que as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX partilhavam uma fascinação pelo maquinário moderno, para elaborar uma arte do cotidiano, em sintonia com sua própria época. Huyssen (2006, p. 29) aponta a tecnologia como fator determinante no surgimento de uma arte de vanguarda, não só como combustível para a imaginação dos artistas - que valorizavam o dinamismo, o culto da máquina, a beleza da técnica - mas que atinge o próprio cerne da obra. Para ele, a construção do objeto artístico amparada no tecnológico é encontrada em recursos como a colagem e a fotomontagem, e se confirma em meios como a fotografia e o cinema. Aqui, o autor fala de um ponto de vista também benjaminiano, de um horizonte formado por artes mecânicas reproduzíveis, mas a compreensão de um protagonismo tecnológico serviu para alimentar a crença de uma estética baseada nas possibilidades inerentes à técnica. Ledo (ibidem) que também fala sobre o experimentalismo da vanguarda no debate a respeito do documental, comenta em termos válidos para o cinema e para a fotografia:

Do autor onisciente, conduzindo cada peça até uma conclusão lógica, a sua invisibilidade através da montagem (edição), enquanto a câmera, o olho da câmera, esse olho que não mente, expressão da fascinação produtivista de Vertov, passa a ser um autor (í)²⁸ (LEDO, Ibidem, p. 45)

O interessante é que embora o discurso das õspecificidades do meioõ esteja

²⁷ Tradução de: *õEste dogma modernista fundamental - no puede existir un arte valioso al margen de la aceptación estricta de los límites de su medio de expresión ó [í] Recorre todas las artes y, en fotografía, tiene a sus espaldas, una tradición, pues es a principios de siglo cuando aparecen, como reacción al pictorialismo, los primeros llamamientos a una poda de todo lo que no fuera estrictamente õfotográficoõ*

²⁸ Tradução de: *õDel autor omnisciente, conduciendo cada pieza hacia una conclusión lógica, a su invisibilidad a través del montaje, mientras la cámara, el ojo de la cámara, esse ojo que no puede mentir, expresión de la fascinación productivista de Vertov, pasa a ser autor [...]*õ

geralmente presente no debate sobre a fotografia, ele permitiu sempre trabalhos diversos, o que indica mais uma vez como é problemática a tentativa teórica de unir a relação entre um fazer artístico e um determinismo do meio técnico. É por isso que a saída encontrada por Lugon é identificar como estilo documental um conjunto de traços, escolhidos pelos autores numa gama de possibilidades estéticas, pois se a questão fosse um imperativo da máquina, não seria possível falar sobre um documental *õdiretoö* e *õcientíficoö* (de um momento mais inicial) e um viés *õsocialö* ou *õemotivoö* de meados dos anos 1940 em diante.

A ideia aqui é utilizar o levantamento das características do estilo documental para associá-las aos trabalhos dos fotógrafos escolhidos, apontando recorrências ou subversões dessa estética, e como estas se dão nas imagens analisadas. Só que essa referência não é suficiente para explicar os movimentos feitos por todos os autores analisados aqui. O brasileiro Sebastião Salgado, por exemplo, tem uma obra mais próxima do fotojornalismo que do *õmodelo documentoö*, norteador do estilo proposto por Lugon. Os contemporâneos Gilles Sabrié e Giulio Piscitelli são *freelancers* atuando na intersecção entre projetos independentes e veículos de imprensa (onde algumas de suas fotos já foram publicadas). Outro ponto: em relação a Sander e Salgado, a esfera de contato principal entre o espectador e a obra é o livro físico, e para Sabrié e Piscitelli é a internet. Tais diferenças têm implicações que exigem olhar para o cenário da fotografia contemporânea e quais são seus paradigmas. Considerar a produção, circulação e consumo da imagem como informação num momento histórico em que o papel dos meios de comunicação como intermediários entre a sociedade e os acontecimentos mudou bastante, seja por questões tecnológicas (barateamento do preço de câmeras, maioria dos aparelhos celulares equipados para fotografar e filmar, profissionalização da mídia independente), ou éticas (imagens retocadas sem indicação da intervenção, ou transportadas para contextos diferentes com objetivos diversos e quase sempre gerando leituras problemáticas). Por isso ao longo da pesquisa, buscaremos também referências que ofereçam suporte para tratar questões além do que sugere a ideia de estilo documental.

1.4 Fotografia, *mass media* e documental: conexões e legados

Além dos processos de documentação institucional influenciando formatos e

procedimentos da fotografia documental, outro campo legitimador da imagem fotográfica como informação é a imprensa. Para Margarita Ledo (Ibidem)²⁹, o surgimento e a consolidação dos meios de comunicação de massa como mediadores do conhecimento entre os sujeitos e o mundo que os circunda tem um papel importante na compreensão da fotografia como elemento portador desse conhecimento. Desde o interesse pelas imagens de lugares distantes (fotografia de viagem) ou o registro etnográfico do modo de vida de populações desconhecidas da sociedade ocidental, a imagem se torna o artefato que permite acesso a realidades outras. Quando a foto é incorporada aos primeiros periódicos no final do século XIX, ela participa de uma crença mais ampla na imprensa como protagonista da narrativa dos acontecimentos diários para um público amplo. É da mídia a tarefa de selecionar, elaborar e tornar público o que é relevante para a vida das pessoas. Inicialmente a fotografia funciona mais como ilustração da reportagem, um apoio ao que está escrito. Em seguida, esse formato dá lugar à notícia construída com imagens maiores (tomando a página inteira), apresentadas em sequência, sugerindo a sucessão temporal dos eventos reportados, marcando uma fase em que a fotografia relata através de sua própria organização, abandonando a função de mero apêndice textual. Tal maneira de contar, apoiada na importância da imagem, remete ao começo do século XX (LEDO, Ibidem, p.39).

Outro ponto: o documental não supõe apenas a existência de um referente, mas significa que existe um modo de relação com esse referente assumido como verdadeiro. Paralelamente, vemos no fotógrafo a capacidade de operar tal relação, de relatar o mundo e suas dinâmicas (LEDO, Ibidem, p. 40). A condição posta em cena pela fotografia na imprensa é um legado para a fotodocumentarismo, destacando-se exatamente por trazer à opinião pública um recorte de questões relevantes, tomado do ponto de vista de um sujeito legitimado como produtor de sentido. A partir disso, a autora explica que o documental é então uma

²⁹ Importante registrar que no estudo de Margarita Ledo (1998) há mais de um termo para se referir à fotografia documental. *Foto documental*, *fotójornalismo* e *documentarismo* (traduções de *foto documental*, *fotoperiodismo* e *documentalismo*) podem ser usados com relação à foto que circula na imprensa, ou que carrega seus modos de fazer, de organização, possuindo um caráter mais evidente de informação. Já *documentarismo* (estrito) é um termo associado a trabalhos que unem características das modalidades anteriores (jornalísticas) ou de documentação social (como no caso da FSA) e traços de *foto-criação* (*foto-creación*), que ela identifica com esforços de experimentação, mudança nas redes de circulação das imagens, a subjetividade do autor como determinante de temática e estética, mais intensas na fotografia contemporânea. A variação de terminologia pretende uma análise mais ampla do ponto de vista cronológico, conforme fica sugerido também no título do livro (*Documentalismo fotográfico*), além de associar movimentos de maior ou menor importância da figura do autor, e do controle deste sobre o planejamento, realização e divulgação de seu trabalho, além de questões éticas envolvidas na produção de imagens que acabam vindo à tona, no âmbito fotográfico profissional.

possibilidade expressiva de tratamento do real:

A foto documental não é a verdade nem é a única possibilidade fotográfica. Porém é um dos caminhos visíveis do papel da subjetividade, da *doxa*, como parte de nossa capacidade cognitiva e de aprendizagem, da percepção do mundo e seu ordenamento em esquemas, em padrões que nos permitem operar com abstrações tão práticas como a racionalidade.³⁰ (LEDO, Ibidem, p. 40)

A observação coloca em perspectiva o dogma da fotografia/verdade apontando para a compreensão da imagem como construção, algo já sugerido pelas intersecções da mesma autora entre o documental fotográfico e no cinema, insistindo também que essa é **uma** das maneiras formais utilizadas quando se aponta uma câmera para a vida cotidiana. Pois a fotografia feita pelos *paparazzi*³¹ e os *snapshots*³² diários não são também formas de se debruçar sobre o cotidiano? Não oferecem visões das realidades alheias ?

Voltando à imprensa, o formato de reportagem apoiada nas imagens em sequência se firmou em jornais como o inglês *Picture Post* (1935-1957) e revistas ilustradas como a norte-americana *Life*³³ (1886), e foi bastante importante para a valorização do fotógrafo como autor, alguém enviado para relatar diversos eventos, tendo nesse momento uma considerável autonomia e liberdade para trabalhar. Embora o resultado de uma cobertura estivesse sujeito ao tratamento e olhar dos editores nas redações, o reconhecimento de um papel criador do indivíduo por trás da câmera é determinante para a atuação dos profissionais, implica uma responsabilidade pessoal sobre as imagens produzidas, e métodos de abordagem da realidade que dependem de cada autor (LEDO, Ibidem, p.86-87).

³⁰ Tradução de: *La foto documental no es la verdad ni es la única posibilidad fotográfica. Pero es uno de los caminos visibles del papel de la subjetividad, de la doxa, como parte de nuestra capacidad cognosciva y del aprendizaje, de la percepción del mundo y su ordenamiento en esquemas, en patterns que nos permiten operar con abstracciones tan prácticas como la racionalidad.*

³¹ Termo usado para designar os fotógrafos que registram flagrantes da vida de pessoas públicas, famosas. A palavra foi usada pelo diretor de cinema italiano Federico Fellini, para se referir aos personagens que aparecem em seu filme *La Dolce Vita* (1960).

³² Fotografias realizadas no cotidiano, da intimidade e das atividades corriqueiras das pessoas, de forma não-profissional. O termo é associado principalmente às fotos obtidas com uso de câmeras de celulares, e também pode ser entendido num paralelo com *instantâneo* que designa na fotografia analógica uma imagem que é possível ter em mãos logo que é capturada.

³³ A revista *Life* começou como publicação de variedades e depois se tornou uma das mais importantes revistas ilustradas, marcando o fotojornalismo do século XX. Em 2007, deixou de ser publicada em formato impresso, e já tinha sido fechada em outras duas ocasiões. Hoje seu acervo pode ser consultado na internet (<http://time.com/photography/life/>). Acesso em 28/06/15.

Não demorou para que os fotógrafos se incomodassem em equilibrar subjetividade e as normas da linguagem jornalística, buscando maneiras de transmitir suas visões de mundo reduzindo a interferência dos meios de comunicação. É quando são criadas as agências como a *Magnum*³⁴ (1947), associações independentes que enviam as imagens produzidas para grandes jornais e revistas semanais.

As questões da valorização da imagem para contar uma história (organizada em sequência) e o entendimento do fotógrafo como autor são resquícios do fotojornalismo que ficaram de herança para o documental. Aliás, consideramos difícil demarcar as fronteiras entre os dois campos, inclusive pelo fato de haver fotógrafos que atuaram ou atuam nas duas òfrentesö, e pela permanência de práticas jornalísticas no fazer desses profissionais como o levantamento de informações sobre o tema, uma aproximação para se habituar ao modo e dinâmica da realidade que se vai fotografar, a busca por assuntos de impacto social, o direcionamento do material para um público amplo. Tudo isso precedendo o ato de tomada das imagens. Talvez a diferenciação esteja no fato de que os documentaristas não estão necessariamente vinculados a uma instância midiática ou financiadora de seus trabalhos, ocupando esses espaços apenas eventualmente. Porém o percurso de um profissional como Sebastião Salgado, por exemplo, (que será analisado mais adiante) aponta como aspectos do campo documental e jornalístico podem estar entrelaçados, contaminados. Embora não esteja prioritariamente inserido na imprensa, o trabalho do fotógrafo documental aproveita as pautas midiáticas, respaldando-se numa agenda social noticiosa de assuntos importantes que merecem ser abordados de forma mais analítica e extensa, funcionando como uma espécie de òmanifestoö, e expressam uma consciência de sua atuação numa sociedade onde os meios de comunicação são já parte legitimada do fluxo informativo (LEDO, *Ibidem*, p. 114). Ao mesmo tempo, já não constituem os únicos espaços para ter acesso aos acontecimentos, pois sua posição de protagonismo no relato dos fatos já está bastante relativizada.

Assim, paralelo ao uso da foto nos *mass media*, também se formata uma rotina profissional para os fotógrafos, que deixa também algumas questões de atuação para o documental. Contudo essa herança está hoje implicada de imperativos tecnológicos, de condições de produção mais amplas de imagens (acessibilidade de equipamentos permitindo

³⁴ Agência fundada pelos fotógrafos Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger, umas das pioneiras no fotojornalismo a valorizar o fotógrafo como criador.

cada vez mais aos não-profissionais registrar o cotidiano com intencionalidades diversas); do próprio exercício do fotógrafo de repensar seu papel como porta-voz de sujeitos em situação de vulnerabilidade - frente a uma cultura imagética que tende à espetacularização desse vulnerável - e ainda em diversos casos, buscar um respaldo artístico para seu trabalho. Tais questões vão permear de maneira mais detalhada os debates sobre o documental no que diz respeito aos trabalhos de Salgado, Sabrié e Piscitelli, e por isso foram aqui já brevemente pontuados.

Há ainda dois pontos cruciais para a construção desse trabalho, que dizem respeito à tematização da imagem de trabalhadores e trabalhadoras no fotodocumentarismo: os conceitos de representação e proletariado.

1.5 Proletariado e representação: conceitos para esclarecer

É preciso esclarecer melhor o escopo dessa pesquisa no que diz respeito a algumas escolhas conceituais. O objetivo de nosso levantamento é discutir fotografias em que o proletariado é focado, entendendo o termo como o conjunto dos indivíduos que formam a força de trabalho (MARX, 1848), em oposição àqueles que detêm a propriedade dos meios de produção como empresas, fábricas, etc. Mesmo que a teorização marxista estabeleça tais definições para explicitar os embates de uma disputa de classes, esclarecemos que aqui a análise não se fará nessa compreensão. O uso do conceito se faz para demarcar a posição de indivíduos entendidos como sujeitos de uma cadeia de produção, como parte de uma engrenagem capitalista, pessoas atuando claramente a serviço de terceiros. Essa escolha indica também que os indivíduos retratados pelos fotógrafos que escolhemos são vistos numa chave marcadamente econômica, onde o marco profissional norteia a identificação, a posição social desses sujeitos, ou até impõe limites a eles.

Assim, indicamos a ideia de trabalhador que permeia a construção das fotografias presentes em nosso *corpus*. A partir da escolha dos fotógrafos, o objetivo é discutir de que forma os trabalhadores entendidos a partir do conceito marxista, são representados nas imagens de cada um, como são elaboradas diferentes visões sobre tais sujeitos. Até que ponto exploram os ambientes de trabalho, a vestimenta de homens e mulheres que indicam suas

atividades, um gestual/ movimento ligado à interação com o maquinário dentro de um contexto industrial/produtivo, a presença de ferramentas típicas das atividades que exercem para identificar esses trabalhadores. Ou se propõem a trazer para suas imagens um universo diferente, que inclui o aspecto privado de suas rotinas, de suas relações afetivas, e inclusive a circulação em espaços fora do ambiente de trabalho. Pois se a temática é comum em diferentes momentos históricos, a forma de abordagem apresenta contornos que variam, e como ocorre essa variação, que trabalhadores e trabalhadoras elas nos apresentam é a questão posta em discussão aqui.

A representação, termo central em nossa pesquisa, sugere uma imagem que está no lugar de algo. E aí é preciso atentar para o caráter de distorção envolvido (presente já no significado da palavra imagem), a inerente construção guiada pelas escolhas e intenções de quem manuseia o aparato, em nível pessoal ou institucional. No que se refere a esse último âmbito, será bastante útil o estudo de Tagg (Ibidem), sobre a representação fotográfica como construção utilizada em contextos específicos, atendendo a fins definidos. De volta aos trabalhadores, estamos diante de fotos que podem mesclar fins artísticos e políticos. Para o autor ãnem a experiência nem a realidade podem separar-se das linguagens, das representações, das estruturas psicológicas e das práticas em que estão articuladas e as quais modificam³⁵ (TAGG, Ibidem, p.10), o que implica necessariamente compreender as imagens fotográficas além do imperativo de rastro, marca do real. A representação cumpriria esse papel, visto que se coloca como imagem elaborada, um discurso sobre algo, tomado segundo códigos não exclusivamente estéticos.

Um aspecto interessante dessa reflexão acerca da representação é: na leitura sobre o que guia a produção das fotografias na medicina, na polícia, discute-se que os sujeitos são fotografados a partir de uma posição de observação, um enquadramento restrito e fechado de tal forma, que os indivíduos ficam incapazes de qualquer controle sobre o significado produzido por seus corpos. As regras da comunicação ficam na mão de quem detém o aparato produtor da imagem, cabendo aos homens e mulheres em frente à câmera, um lugar de objeto. No grupo dos representados, Tagg (Ibidem, p.20) elenca suspeitos, criminosos, e inclui também os trabalhadores como sujeitos marginalizados da produção de sentido; para ele, as

³⁵ Tradução de: *ñni la experiencia ni la realidad pueden separarse de los lenguajes, las representaciones, las estructuras psicológicas y las prácticas en las que se articulan y las cuales pertubanñ*

fotografias os colocam numa condição de passividade exatamente para autorizar a existência de um discurso institucional que ã fale por elesö. O autor faz uma análise bastante pessimista sobre as práticas de documentação institucional na modernidade, que leva a pensar a representação como uma forma de encurralar o retratado. E considerando seu foco de abordagem a assertiva é bastante coerente.

Porém a representação não é somente isso. Não pode ser tomada de maneira geral negativamente. Zunzunegui (2010) propõe entender a representação como substituição (englobando a ideia de semelhança, mas não se restringindo a ela). Ele aponta que pelo menos desde o Renascimento, semelhança e representação estão associadas. É o potencial de parecer-se com a coisa evocada que baliza a aceitação da representação. Porém o ponto-chave da questão não é a semelhança objeto/imagem, mas sim a função de substituição, onde a criação é anterior à comunicação (GOMBRICH apud ZUNZUNEGUI, 2010, p. 58). Ou seja, exatamente por se tratar de algo elaborado **a partir de**, é que se abre a criação, a possibilidade de alcançar algo além do referente. E esse elaborar é mutável, varia conforme códigos culturais. A fotografia de maneira geral é basicamente isso já que aquilo colocado diante de nós por ela é (grosso modo) um substituto de algo ou de alguém. Ou seja, a fotografia constitui um outro. Isso nos autoriza a falar de representações diferentes para um determinado grupo de indivíduos e buscar essas especificidades.

Também é marcante no trabalho de Tagg a hierarquia entre quem ocupa os lugares diante da câmera e por trás dela. Uma polarização que se pensarmos no campo do documental é provavelmente necessária. A distância entre fotógrafo e motivo é o que parece suscitar o interesse em registrar culturas, vivências, eventos. A capacidade de entender-se diferente do que se enxerga pela lente constitui uma premissa. Ela mobiliza a produção da imagem. Sontag (2004) afirma que fotografar é não intervir, embora possa representar uma participação (no sentido físico). E no documentarismo a distância perpassa a própria condição de existência do assunto enquanto foto, e é curioso que diversos profissionais compreenderem seu trabalho exatamente como uma intervenção na realidade, quando o que de fato está envolvido é um desejo de que as imagens provoquem (em outros) a intervenção, sirvam para atestar a necessidade de intervir, corrigir, mudar. É por isso que o instrumento capaz de criar sentido - a máquina fotográfica - está na maioria das vezes nas mãos de indivíduos

reconhecidos, legitimados para a produção de significado. Essa questão vem à tona, por exemplo, na divisão entre fotografia ãde amadoresö e ãde profissionaisö e nas implicações de valoração do material entendido sob tais rubricas. Por essas questões é que o estudo de Tagg se faz necessário e crucial em nossa análise: ele salienta uma distinção (colocada pelo autor em termos de hierarquia) entre fotógrafo e fotografado que é inerente à própria ideia de representação; essa separação também é basilar ao campo documental, onde reconhecer essa diferença desperta no autor o impulso para o registro.

No caso de nossa pesquisa, é preciso demarcar: é no âmbito da representação realizada por fotógrafos profissionais que a análise será desenvolvida, sendo esse um observador mais distanciado, em nada se confundindo com uma fotografia operária, onde há intenções políticas específicas colocando o próprio trabalhador como responsável pela imagem sobre sua realidade.

1.6 Modos de ver: autores e contextos

Para pensar o caso dos fotógrafos de nosso *corpus*, e como cada um deles pode ser associado a uma trajetória do campo documental, a proposta é adotar um procedimento de amostragem, tentando explicitar incorporações e subversões de características formais, que dependendo do contexto, impõem-se principalmente como questões estéticas e políticas; também tentaremos entender as imagens no escopo mais amplo da obra de seus autores, de como eles pensaram e organizaram tais produções. Elencar fotógrafos relacionando-os aos paradigmas de três momentos históricos (os séculos XIX e XX e a atualidade) é uma tentativa de apontar como algumas das principais discussões envolvidas no fotodocumentarismo podem ser enxergadas nas obras de determinados profissionais, e de que maneira estão inscritas especificamente nas imagens de trabalhadores e trabalhadoras. Onde a fotografia dita documental circula? Quem é seu observador ou consumidor ? Com que objetivos é produzida? Que posições estéticas, procedimentais, técnicas coloca em jogo? Quais intenções políticas, sociais, históricas a mobilizam? A que paradigmas ou ideologias do momento em que é produzida está subordinada a prática fotográfica?



Fig. 3 - Ferreiro (August Sander, 1930)

No século XIX, documentos institucionais, noções da fotografia como evidência, práticas de catalogação científica e policial estão no cerne dos primeiros usos práticos do fotográfico, que quando surge, participa também de um debate intenso sobre as fronteiras entre arte e ciência, tendo em vista a condição mecânica das expressões artísticas que a fotografia inaugura num ambiente socioeconômico capitalista. Esse panorama influencia a obra do alemão August Sander (1876-1964), nossa primeira referência. Entenderemos seu trabalho como herdeiro de uma estética oitocentista, embora a primeira amostra de seu projeto tenha vindo a público já no século XX³⁶. E por isso nos será útil a análise de Lugon (Ibidem) sobre Sander como expoente do estilo documental (figura 3).

Com a virada do século, há um período de tentativa de definição do documental que guarda aproximação com o cinema não-ficcional, com o olhar voltado para a realidade nos movimentos artísticos dos anos 1920, com a documentação da FSA e ainda com a inclusão da fotografia como elemento comunicativo na imprensa; assim, a relação com a imagem fotográfica é marcada pelo papel do fotógrafo como mediador entre o público e a realidade circundante. Alguém que deixa de ser ilustrador dos fatos para se tornar narrador de

³⁶ Trata-se do projeto *õHomens do século XXõ*, nunca concluído por Sander. Uma parte desse trabalho foi publicada no livro *õRostos de uma épocaõ* (1929). No capítulo seguinte, que trata especificamente das imagens de Sander, serão analisadas com mais atenção as características que o ligam à modernidade oitocentista.

grandes acontecimentos, portador de uma confiança para desvendar espaços e grupos de indivíduos outros, distantes de nós, alcançados pelo poder de mobilidade da fotografia. É nesse cenário povoado de expressões como denúncia, realidade, narrativas visuais, compromisso, onde encontramos a norma de que necessariamente o documental se ocupa de problemas sociais, entendimento inclusive bastante assentado no senso comum. Um resquício do vínculo entre a imagem fotográfica e dogmas do jornalismo. Muito próximo desse contexto está o brasileiro Sebastião Salgado (1944-), cuja trajetória inclui passagens por agências como a *Magnum*, fotorreportagens para grandes veículos como os jornais *Libération* (francês) e *The New York Times* (norte-americano), e trabalhos independentes, elaborados e desenvolvidos ao longo dos anos e à custa de várias viagens, como os livros *Êxodos* (2000) e *Gênesis* (2013), entre outros. A referência utilizada em nossa análise é o livro *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* (1993)³⁷, em que o autor faz uma extensa pesquisa visual sobre o que entende serem formas de trabalho ligadas a um ciclo industrial em declínio, onde convivem ofícios fortemente ligados à mecanização e formas laborais ainda artesanais. A estrutura do trabalho em séries de imagens formando micro-narrativas, a valorização do movimento, a aliança entre texto e imagem que informa o leitor sobre as intenções do fotógrafo, e ainda uma compreensão do trabalhador como corpo associado a um sistema de produção capitalista, numa estreita ligação com o espaço onde desempenha sua função - algo como uma peça de engrenagem - trazem à tona um trabalhador diferente do mostrado por Sander, e formatado conforme os preceitos desse segundo momento do documental, que conceituaremos a partir de Sousa (1998)³⁸ e Lombardi (2007)³⁹ (figura 4).

³⁷ A primeira edição do livro *Trabalhadores* é de 1993. A edição utilizada neste trabalho é a terceira reimpressão, publicada em 2009, pela Companhia das Letras.

³⁸ SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, Florianópolis: Argos/Letras Contemporâneas, 1998.

³⁹ LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. UFMG-MG, 2007, 172p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 2007.

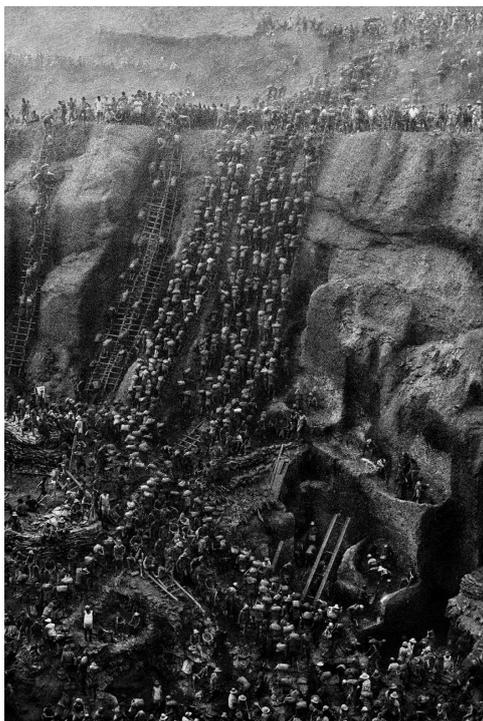


Fig 4 - Sem título, da série Ouro/Serra Pelada/Brasil (Sebastião Salgado, 1986)

E sob um ponto de vista mais atual (considerando que o livro de Salgado, é produzido entre o final dos 1980 e lançado no início da década seguinte), que desafios ou novas problemáticas se colocam para a fotografia documental? Quais as diferenças entre as abordagens sobre os trabalhadores na fotografia de ontem e de hoje? Alguns pontos a considerar são a produção digital e a circulação em rede das imagens, a atuação paralela (também presente no início da carreira de Salgado) dos fotógrafos em veículos informativos e projetos independentes, a ruptura com alguns códigos figurativos como a centralidade do motivo, a nitidez, ou mesmo relativizar a pose e o gestual como elementos indicadores de um momento único (condensando algo importante), em favor de registrar o cotidiano, o banal, os instantes para além do papel de força de trabalho de homens e mulheres.

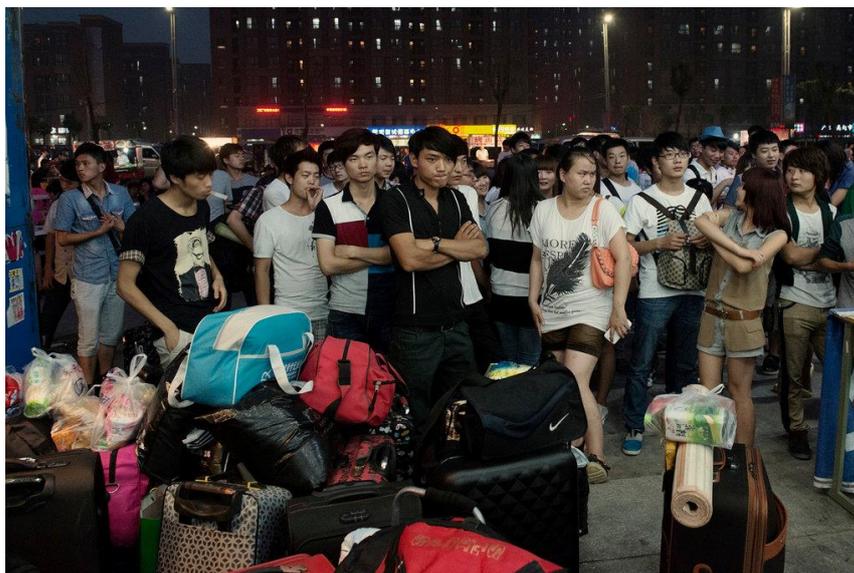


Fig. 5 - Sem título, do ensaio *Life in I-Phone City* (Gilles Sabrié, 2012-2013)

Comprendemos que tal movimento não deixa imune o documental, e no que diz respeito ao recorte aqui proposto, dois fotógrafos foram escolhidos para exemplificar os sintomas dessa negociação: o francês Gilles Sabrié (1964-) e o italiano Giulio Piscitelli (1981-). O primeiro - do qual usaremos o ensaio *Life in I-Phone City* (2012-2013)⁴⁰, sobre empregados da empresa *Foxconn* (figura 5), encarregados da montagem de aparelhos eletrônicos como *Ipshones* - documenta a vida na contraditória sociedade chinesa, um Estado comunista de relações econômicas fortemente capitalistas.

⁴⁰ Na pesquisa preliminar do corpus deste trabalho, realizada em 2013, indicamos erroneamente o título do ensaio de Gilles Sabrié como *After hours in Apple City*. Porém o nome correto é *Life in I-Phone City*, conforme o site do fotógrafo (<http://www.gsabrie.com/iphonecity>), consultado em 26/06/15.



Fig. 6 - Sem título, do projeto *From there to here - Immigration in the time of Fortress Europe* (Giulio Piscitelli, 2010-)

Já de Piscitelli (figura 6), será focado o projeto *From there to here* (2010-)⁴¹ (composto de várias séries de títulos diferentes) que trata da imigração no continente europeu, sobretudo a presença deles na Itália, muitas vezes impulsionada pela busca de trabalho. Ou seja, o tema do trabalho está inserido numa abordagem mais ampla da condição de imigrante de sujeitos marginalizados na Europa contemporânea. O projeto começou em 2010 e segue em produção. Em 2012, o fotógrafo ganhou uma bolsa da *Magnum Foundation*, um apoio para continuasse seu trabalho de documentação. Atualmente, Piscitelli é também ligado à agência *Contrasto* (italiana)⁴².

Ambos combinam características como a organização em série e a inspiração em pautas midiáticas, mas também expandem seus olhares para a intimidade, o privado dos sujeitos que retratam, seus movimentos migratórios, suas relações pessoais, seus momentos de lazer, o que já marca uma diferença em relação aos fotógrafos anteriores. Mesmo que esse não seja o único aspecto relevante para apontar distinções, ele se conjuga com a compreensão de que as tendências da fotografia contemporânea se expressam através de mudanças de abordagem, retomada ou reconfigurações de paradigmas estéticos, influências ideológicas

⁴¹ Conforme informações do *Photographic Museum of Humanity* (<http://www.phmuseum.com/>), consultado em 26/06/15.

⁴² Com informações do site do fotógrafo (<http://giulio Piscitelli.viewbook.com/>), da agência *Contrasto* (<http://www.contrasto.it/>) e do *Photographic Museum of Humanity* (<http://www.phmuseum.com/>). Todos os sites acessados em 16/09/15.

mais ou menos explícitas na delimitação dos temas, entre outras questões. Não significa que tais esforços sejam exclusivos da contemporaneidade ó pois vários movimentos artísticos têm como premissa legitimar-se como ruptura, algo novo, um passo à frente, mesmo quando na prática isso não ocorre ó mas que eles passam a ser tomados como norte e base da própria criação na atualidade. A convivência entre referências, formas e práticas como ponto em comum dos autores.

A opção por cada fotógrafo como representante de um *modus operandi* da fotografia em cada época é uma tentativa de entender como podemos apontar distanciamentos e aproximações em imagens de representação de trabalhadores. A escolha de três momentos históricos nos faz analisar as fotos pelo subtexto da conjuntura de sua produção, levantando as relações entre homem e cultura que provocam diferentes maneiras de experienciar o espaço e o tempo (FATORELLI, 2003, p. 59). Formas distintas de olhar para o mundo.⁴³

Já no que se refere ao campo da fotografia documental propriamente dito, é preciso ainda afirmar a impossibilidade de resolver as contradições envolvidas no debate conceitual, considerando o complexo cruzamento de interesses, modos de uso e fazer invocados. Segundo Lugon (ibidem, p. 36) o documental é õuma tendência que jamais existiu como escola unificada e que se esboçou em torno de um conceito instável⁴⁴. Ele acrescenta ainda que sua teorização no período 1920-30 busca se distanciar da herança de documentação do século XIX, num movimento em direção à fotografia não de sentido prático (utilitário), mas sim artístico⁴⁵. Seu argumento teórico (do estilo documental) procura entender em dois casos bem específicos, o aproveitamento de características da documentação em trabalhos

⁴³ Fatorelli (2003) busca um caminho semelhante ao se apoiar em duplas de artistas para falar sobre três diferentes relações entre homem/máquina presentes no campo fotográfico, localizadas por ele nos seguintes períodos: na segunda metade do século XIX, no período de 1920-50 e na contemporaneidade. O autor entende que em cada õfaseõ dessa cronologia emerge um tipo de sujeito que informa o fazer artístico, sendo possível singularizá-los e explicá-los através das obras dos fotógrafos selecionados por ele. Embora a ênfase do autor seja mas na abstração presente no trabalho de cada fotógrafo escolhido, e em nosso caso o documental parece apresentar limitações a esse respeito, o que temos em comum é o exercício de associar autores e paradigmas da fotografia em períodos específicos, buscando características desses momentos que possam estar expressas nas fotografias escolhidas. Cf. Fatorelli, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003.

⁴⁴ Tradução de: *õuna tendencia que jamás existió como escuela unificada y que se ha esbozado en torno a un concepto instableõ*

⁴⁵ Conforme o que foi dito sobre os movimentos da Nova Visão, Nova Objetividade fica claro que o debate sobre uma fotografia documental não é o único que ocupa profissionais, críticos, e instituições dos campos artístico e teórico nos primeiros anos do século 20. Mesmo sendo propostas formais muito próximas, procuram se distinguir no discurso. Isso mostra que a ideia de um documental é mais uma no escopo da fotografia enquanto linguagem.

autorais - a produção de Walker Evans nos Estados Unidos (para a FSA e fora dela), e de August Sander, na Alemanha. A proposta é associar a tese do autor às práticas de catalogação, arquivamento, ou inventário, caracterizadoras do século XIX, que claramente influenciam o método de Sander; entender como as mudanças que ele identifica no documental (em meados dos anos 1940) estão relacionadas às observações de Ledo (Ibidem) sobre a importância da fotografia na comunicação social, e que influências isso traz ao trabalho de Sebastião Salgado, ou ainda, seus resquícios e inflexões com as práticas de Sabrié e Piscitelli, já localizadas num cenário da fotografia contemporânea consumida sobretudo via internet.

Nesse primeiro momento, procuramos situar algumas das bases utilizadas para falar sobre a fotografia documental, buscando estatutos que competem tanto à fotografia como linguagem que indica (caso da noção de evidência) como artefato midiático (usada como parte da informação jornalística). Apontamos a documentação como prática dirigida por um Estado, mas que seus autores reivindicaram também como expressão artística, expondo um paradoxo que coloca o documental na fronteira entre registro e interpretação da realidade. Contradições para as quais a caracterização como estilo tenta dar soluções. Do mesmo jeito que Ledo (Ibidem) - conforme já indicado - emprega mais de um termo para se referir às produções documentais. As flutuações de práticas e conceitos, os usos, a presença evidenciada ou obscurecida do autor (denominando a si mesmo como artista), as relações de controle envolvidas na cadeia de produção e consumo das imagens parecem nos colocar diante de apenas uma segurança: a constante do fotodocumentarismo é ter como matéria prima o mundo empírico, suas dinâmicas, seus personagens. Assim somos capazes de aceitar a realidade como ponto de partida (não de fechamento) da imagem, e entender de saída que ela assume feições diversas; encarar as representações fotográficas como possibilidades de enquadramento, operações criativas a respeito do que chamamos de real. E ainda, constatar que em tais operações o documental ocupa o lugar de uma opção formal, não exclusiva, nem única.

O real como distância, como diferença em relação à vivência do autor também é um caráter importante do campo. Isso também nos ajuda a entender o necessário distanciamento entre fotógrafo e assunto - reivindicado em alguns momentos e negado em outros - não somente num sentido físico, mas cultural, pois é ele que leva ao interesse de

(re)construção de realidades.

2. SANDER: PARA UMA FOTOGRAFIA EXATA

õA obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nosõ

Walter Benjamin (1931, p. 103)

2.1 Pequena história de um fotógrafo alemão

August Sander (1876-1964) nasceu em Herdorf (Alemanha), o quarto filho de nove irmãos, numa cidade onde a principal atividade econômica era a mineração. Seu primeiro equipamento fotográfico comprou com a ajuda de um tio, e ainda jovem foi ajudante do fotógrafo Georg Jung, na cidade de Trier. Esteve também em Berlim, Magdeburgo, Leipzig e Desdren, onde é provável que tenha frequentado como ouvinte a Academia Real de Belas Artes⁴⁶. O aperfeiçoamento do trabalho em estúdio e o aprendizado em pintura⁴⁷ fizeram de August Sander um excelente retratista. Esse foi o momento da formação básica para o apuro técnico que marca seu trabalho. A experiência como aprendiz nesses anos, faz com que se torne um verdadeiro profissional da fotografia.

Em 1901 vai morar em Linz e até aquele momento produz principalmente retratos encomendados para uma clientela burguesa, ainda influenciado pelo pictorialismo⁴⁸. Em 1910, muda-se para Colônia onde monta um estúdio. Com poucos clientes e devido à concorrência de outros profissionais, trabalha de forma itinerante na cidade de Westerwald, fazendo retratos de camponeses. Aos poucos começa a ganhar clientes em sua cidade, vendendo de tudo um pouco: retratos, paisagens, fotografias de arquitetura e instalações industriais, até ter seu ofício interrompido pela Primeira Guerra Mundial⁴⁹. Com o fim do conflito (1918) retorna a Colônia.

⁴⁶ Cf Biografia. In: Lange, Suzanne. **Photo Poche - August Sander**. Lunwerg Editores: Barcelona, 2008.

⁴⁷ Segundo Rossi (2009), ainda na cidade de Desdre, o fotógrafo passou pela Academia de Artes Decorativas e costumava se apresentar como fotógrafo e pintor, inserindo no verso dos *carte de visite* de seu estúdio a indicação õAtelier de arte para fotografia e pintura modernasõ, o que atesta uma influência da pintura no seu trabalho.

⁴⁸ Movimento fotográfico que teve seu auge na segunda metade do século XIX e basicamente tentava um reconhecimento artístico para a fotografia através de uma série de artifícios para produção da imagem que deixassem as fotos parecendo pinturas. Retoques, intervenções no negativo e o efeito *flo*, estão entre eles. Para mais informações ver Rouillé, André. Uma arte híbrida, o pictorialismo. In: **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

⁴⁹ Rossi (Ibidem, p. 30) indica que Sander participou de mostras nacionais e internacionais, principalmente a partir de 1903, mas observa que o reconhecimento de seu trabalho, nesse momento era referente ao seu talento como retratista comercial, ou seja, não era visto como um autor da fotografia. O autor cita alguns prêmios que o fotógrafo teria ganho, a exemplo da medalha de ouro na õExposição Internacional de Artes Decorativas do *Grand Palais des Champs-Élysées* (1904).

Segundo Lange (2008) entre os anos de 1920 e 1925 é possível situar o início de um projeto artístico-documental, com sessões divididas de acordo com tipos humanos, na tentativa de criar um quadro representativo da sociedade germânica. Essa reorientação de sua obra, passando de um trabalho estritamente comercial a um projeto autoral, é associada ao contato com o grupo de artistas conhecidos como Progressistas de Colônia, que realizaram trabalhos sobre a estrutura da sociedade alemã perseguindo uma forma objetiva, direta. Lugon (ibidem) também aponta uma aproximação entre as obras⁵⁰ desses artistas e os Rostos de uma época (no original *Antlitz der Zeit*, 1929) - primeiro livro de Sander que funcionou como ponto de partida para *Homens do século XX* - ressaltando a ideia de uma arte que enfatiza a representação coletiva (em detrimento de focar um sujeito individualizado), acrescentando que desde então a obra do fotógrafo parece responder perfeitamente, melhor que as pinturas do próprio Seiwert, ao programa do grupo, a essa tripla vontade de encarnar a estrutura social, a clareza e a neutralidade⁵¹ (LUGON, Ibidem, p. 73-74).

É preciso pensar a ligação entre esses artistas olhando para o contexto da Alemanha naquela época, quando após a Primeira Guerra, vive-se a República de Weimar, um período de mudanças econômicas e acirramento de forças políticas:

Com a industrialização tardia, porém rápida, floresce uma forte classe de trabalhadores operários que se organizará em conselhos, uma classe média urbana crescente, o esvaziamento do campo, e o fortalecimento de uma elite proprietária dos meios de produção, do comércio e do sistema financeiro. A instauração da República enfraqueceu a aristocracia imperial - que ainda manteve altos cargos nas forças armadas até a ascensão do nazismo - e a substituiu pela elite industrial, fortalecendo a classe média, que impulsionada pelo operariado, ascendeu política e socialmente. (ROSSI, Ibidem, p. 43)

Durante a República grupos radicais de esquerda e direita podiam ser distinguidos (ROSSI, Ibidem, p. 43), e os Progressistas de Colônia (de esquerda) estavam preocupados em problematizar as questões sociais geradas pela industrialização e a consequente polarização entre trabalhadores e empregadores. E embora Sander pareça não ter assumido uma posição política explícita, declarada, o entendimento da sociedade como estratificação de sujeitos divididos em grupos, e a produção de uma arte capaz de espelhar essa coletividade parecem de acordo com a ideia de tipologia do seu projeto *Homens do século XX* (BRÜCKLE, 2013). Tal compreensão de representar os grupos sociais de maneira mais coletiva também está presente nas obras dos

⁵⁰ As obras em questão são *Sete rostos desse tempo* (1921), do pintor Franz Wilhelm Seiwert e *Doze casas da época* (1927), litogravuras de Gerd Arntz.

⁵¹ Tradução de: *desde entonces la obra del fotógrafo parece responder perfectamente, mejor que las pinturas del propio Seiwert, al programa del grupo, a esa triple voluntad de encarnación de la estructura social, claridad y neutralidad*

Progressistas de Colônia⁵². Para Rossi (Ibidem, p. 47) o contato com esses artistas foi decisivo para que August Sander pudesse repensar seu trabalho e dar início a uma obra autoral (não-comercial), e também que tenha sido reconhecido nos círculos artísticos de vanguarda como artista em função desse trabalho.

Para Lugon (Ibidem, p. 72-73), é difícil precisar quando de fato começou a ser elaborado *Homens do século XX*, pois embora o próprio fotógrafo tenha afirmado que a ideia do projeto remonta aos anos de 1910, se havia antes da guerra um interesse sociológico aliado ao fazer fotográfico, este ficou restrito ao meio rural e seus personagens. Ainda segundo o pesquisador, é mais certo que um trabalho direcionado nesse sentido tenha começado em meados dos anos 1920, de acordo com a correspondência trocada entre Sander e o historiador da fotografia Erich Stenger, cuja data é 21 de julho de 1925:

Nessa carta, Sander explica como, com a ajuda da *fotografia clara*, *pura*, *absoluta*, pretende realizar um *recorte* da sociedade de sua época, agrupando seus retratos em uma série de portfólios organizados segundo as diversas categorias sociais e profissionais. Uma segunda seção estará dedicada à descrição do entorno desta sociedade, *desde o campo até a metrópole mais moderna*⁵³. (LUGON, Ibidem, p. 74)

O mais provável é que aliado ao contato com os Progressistas de Colônia, August Sander tenha pensado um trabalho maior - calcado na ideia de tipo social, que personificasse os extratos da sociedade alemã - e entendido que nessa conceituação, era possível aproveitar os retratos dos camponeses como ponto de partida, já que na organização pensada para *Homens do século XX* esse grupo social constitui exatamente o primeiro de um conjunto de sete. A saber: *O camponês*, *O artesão*, *A mulher*, *Classes e profissões*, *Os artistas*, *A grande cidade* e *Os marginalizados*⁵⁴. Além disso, a decisão de uma mudança na concepção de seu trabalho, também reflete um movimento que é mais amplo, do campo da fotografia:

A busca pela autonomização da fotografia e também da *gestação do campo fotográfico em relação à arte* foi uma espécie de movimento coletivo que

⁵² Em sua dissertação sobre *Homens do século XX*, Rossi (ibidem) indica aproximações entre o fotógrafo e os Progressistas de Colônia, cruzando referências encontradas em imagens de Sander e de artistas como Otto Dix e Fraz Wilhelm Seiwert, cujo trabalho *Mural para um fotógrafo* (1925), seria um presente dado ao fotógrafo alemão, atestando a relação de admiração mútua entre os artistas.

⁵³ Tradução de: *En dicha carta, Sander explica cómo, con ayuda de la fotografía clara, pura, absoluta, pretende realizar un recorte de la sociedad de la época, agrupando sus retratos en una serie de carpetas organizadas según las diversas categorías sociales y profesionales. Una segunda sección estará dedicada a la descripción del entorno de dicha sociedad, desde el campo hasta la metrópolis más moderna.*

⁵⁴ Tradução livre para: *The Farmer*, *The Skilled Tradesman*, *Woman*, *Classes and Professions*, *The Artists*, *The City*, and *The Last People*.

extrapolou a Alemanha. Ela foi regida por fotógrafos e grupos de fotógrafos de várias partes do mundo que, através de sua militância na fotografia, fizeram a transição do pictorialismo para a fotografia moderna: o grupo *Photo-secession* nos EUA, com seus principais membros Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn e, especialmente, Paul Strand, que aprofundou a idéia de *straight photography* (fotografia direta ou fotografia pura); a fotografia documental de Walker Evans, Dorothea Lange e os fotógrafos do *Farm Security Administration* (FSA); o grupo *f64*, nos EUA, com destaque para Edward Weston e Ansel Adams; na URSS, o fotógrafo construtivista Alexander Rodtchenko; e, na França, Eugene Atget, Brassai, Jacques-Henri Lartigue, André Kertész, Henri-Cartier Bresson; Robert Capa. Todos esses personagens, entre inúmeros outros, foram portadores de mudanças na forma de se pensar e praticar a fotografia, e também na forma de se pensar o papel da fotografia na sociedade, tornando-a, em muitos casos, um instrumento de interlocução do artista com a realidade social (ROSSI, *Ibidem*, p. 46-47)

Ou seja, o fato de Sander pensar seu ofício além do objetivo comercial, elaborando um projeto extremamente ambicioso por sua magnitude, assegura a ele um lugar definitivo no rol dos grandes nomes da fotografia; no que se refere ao documental, também a concepção de um fazer sem intervenções, voltado para a realidade, abandonando o ambiente teatralizado do estúdio, garante que seja visto como um caso especial, pioneiro de abordagem dos aspectos sociais.

Durante a década de 1930 segue produzindo e também expõe suas ideias sobre a fotografia e seu trabalho numa série de conferências para a rádio de Colônia. O governo nazista proíbe seu livro *ÖRostos de uma época* (1929) e as fotografias são destruídas⁵⁵. Isso atrapalhou sua produção e depois de uma curta viagem à Itália (onde fotografou a rotina do povo da Sardenha), retorna a Colônia, encontrando uma Alemanha convulsionada pela Segunda Guerra Mundial. A região onde mora sofre bombardeios e muitos de seus negativos são destruídos num incêndio. Mesmo com as dificuldades, não parou de trabalhar⁵⁶ e dedicou-se a organizar seu material fotográfico.

Entre 1946 e 1952 compilou sob o título *ÖColônia tal como era* (no original *ÖKöln wie es war*), várias imagens da cidade realizadas no período de 1920-1939. O material é comercializado localmente. Durante o Terceiro Reich, Sander diminui a produção de retratos, mas permanece se dedicando ao registro de paisagens, gênero que integra sua ideia original para *ÖHomens do século XX*, e parte desse material é publicado. Porém esses esforços não garantem uma reputação e o fotógrafo *Öse encontra à margem do mundo fotográfico oficial, ausente de*

⁵⁵ A atitude do governo alemão provavelmente foi motivada por Sander dar apoio a um de seus filhos, que era membro do partido comunista. Brückle (2013) compreende que a ênfase dada ao tratamento cientificista da obra no prefácio escrito por Alfred Döblin, tornou o livro impossível de ser ignorado pelos nazistas.

⁵⁶ Conforme atesta o trecho de uma carta sua, de 1954: *ÖComo me sobraram negativos, pude fazer algo novo, continuar meu trabalho e tomar partido de minhas experiências, de maneira que tenho a esperança de poder acabar minha obra, sempre que minha força de trabalho permaneça intacta e os meios me permitam. Cf Lange, 2008. Tradução nossa.*

grandes exposições e revistas (LUGON, *Ibidem*, p. 120). Sua obra aparece tardiamente e de maneira esparsa, a exemplo da exposição *The Family of Man* (1955)⁵⁷ (EUA) na qual são incluídos três de seus retratos, e já nos anos 1960, quando se publica o livro *Espelho dos alemães* (no original *Deutschenspiegel*). Mas seu nome só será consagrado de fato, já na década de 70, quando surgem novos representantes do estilo documental na fotografia alemã, e uma exposição coloca-os lado a lado, em 1980 (LUGON, *Ibidem*, p. 121). Seu ambicioso projeto, *Homens do século XX*, não foi concluído em vida. Apenas em 1980 sai uma primeira versão, sob a orientação de seu filho, e em 2002, uma nova edição é produzida pelo órgão que detém o arquivo do fotógrafo, seguindo um padrão de organização deixado pelo próprio Sander (ROSSI, *Ibidem*, p.86).

O curioso dessa trajetória é: o trabalho de um fotógrafo experiente só ganha publicidade tardiamente, com o lançamento de *Rostos de uma época*. Isso ocorre quando August Sander já tinha mais de 50 anos. Apesar da venda ruim, artistas e teóricos valorizam a publicação, saudando-a como início de uma ousada empreitada visual; entre eles Walter Benjamin (1931) que celebra sua capacidade de colocar em primeiro plano a coletividade e lamenta que motivos financeiros impeçam a conclusão da obra. Seu temor se concretiza e ainda assim, o que se publicou depois de seu falecimento contabiliza mais de 600 fotografias. Comercialmente falando, o pouco êxito da primeira parte e a extensão do restante inviabilizaram o interesse das editoras. Mas isso também permitiu ao artista elaborar melhor as categorias, ampliá-las, organizar o acervo e pensar a obra em conjunto:

À medida que a relação intelectual e perceptual de Sander se aprofundava em relação a seu objeto (...) a obra crescia em complexidade: ao longo do tempo, ele foi se familiarizando com tal noção e, igualmente, foi aguçando sua percepção para encontrar novos tipos. Muitos porta-fólios foram criados ao longo dos anos até o final de sua vida. A inclusão de *Prisioneiros políticos* e *O nacional-socialista*, dentre outros, mostra o quanto Sander estava atento ao contexto sócio-político alemão, e evidencia também sua autonomia e seu domínio sobre o projeto como um todo. (ROSSI, *Ibidem*, p. 87-88)

Embora nosso acesso à obra completa não seja possível, seguindo as indicações da pesquisa de Rossi (*Ibidem*), que trabalhou com a edição de 2002 de *Homens do século XX*, os trabalhadores e trabalhadoras estão incluídos em pelo menos três dos sete grupos do livro: *O*

⁵⁷ Exposição do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) composta por mais de 500 fotografias de temas genéricos como o amor, a infância e a morte. Depois de ficar em cartaz para o público norte-americano entre janeiro e maio de 1955, a mostra ainda passou por trinta e sete países de seis continentes, num período de oito anos. Traduzido das informações disponíveis em: <http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955>. Acesso em 15/05/15.

artesão, a mulher e a grande cidade. A escolha das fotografias será feita então, de acordo com as indicações das próprias imagens no que se assemelhem ao conceito de trabalhador marxista, já esclarecido. O proletariado faz parte da estrutura de uma obra ampla, que pretendia apontar as principais esferas de uma determinada população, numa interpretação de contexto histórico. Embora haja registro de publicações com perfil aproximado⁵⁸, *Homens do século XX* corresponde ao enquadramento temporal escolhido no que diz respeito a características de uma representação oitocentista, não somente no plano formal (onde encontramos a proximidade com os retratos científicos e policiais) mas também em relação a paradigmas da Modernidade que vamos esclarecer a seguir.

2.2 Paradigmas modernos e a retórica de Sander

Homens do século XX, o livro inacabado de Sander, é um trabalho artístico, pontuado de características metodológicas e formais que o aproximam do século XIX; como explicado no capítulo anterior, a forma de seus retratos é a dos documentos fotográficos produzidos para catalogar os sujeitos desviantes de manicômios e prisões, um conjunto de imagens que obedece a uma padronização vigente no período oitocentista. Um olhar distanciado, de um enquadramento objetificador. Escolha relacionada com a ideia de uma captura e apresentação de personagens enquanto exemplos de grupos sociais, em detrimento da individualidade de cada pessoa. Homens e mulheres reconhecidos pelo gestual, vestimenta, objetos que carregam, fisionomia, ambiente circundante. O diferencial é utilizar essa construção fora dos circuitos estritos do Estado e da ciência do corpo. A capacidade de tomar essa construção como um modelo para um trabalho desenvolvido em bases mais autônomas, considerando que o fotógrafo buscou dissociar o projeto de sua experiência como retratista comercial. E ainda assim, condensar questões do arquivamento, da tipologia, da fisionomia. Isso nos faz entender que *Homens do século XX*, está situado num entre-lugar: onde de um lado temos o arcabouço da documentação institucional e do outro a vacilante construção de um campo para a fotografia artística.

Esse embate é típico da modernidade: a difícil demarcação de fronteiras entre ciência e arte quando se tem as próprias formas artísticas mediadas por tecnologias mecanizadas. Como produção de sentido moderno, a fotografia enfrenta o mesmo problema e seu discurso tenta ligar a separação filosófica e institucional entre ciência e práticas artísticas que caracteriza a sociedade burguesa desde o século dezoito (SEKULA, 1981). Não à toa, quando se divulga o daguerreótipo,

⁵⁸

Cf. Brückle (2013).

ele é apresentado na Academia de Ciências da França. Não à toa, o movimento pictorialista é um esforço para provar que a fotografia pode ser arte. Essas tensões caracterizam o trabalho de August Sander e por isso, ao discutir as características de suas imagens do proletariado, entenderemos o fotógrafo alemão como representante de uma estética oitocentista, pensando que a expressão pode unir a noção de estilo documental e alguns paradigmas da produção de sentido no século XIX que ecoam nesses retratos.

2.2.1 Arquivo: a captura do tempo como sintoma de uma época

Doane (2002) discute algumas características contextuais importantes do século XIX; ela explica que na Modernidade há um desejo de apreender, capturar, controlar a passagem do tempo. Um *archival impulse*, do qual o cinema e a fotografia são práticas sintomáticas. Influenciadas por questões como a aceleração do modo de vida nas cidades, a circulação de informação, e ritmo determinado pelas relações de produção e consumo, as questões do registro e do arquivamento vêm resguardar aspectos da vivência, incapazes de serem percebidos no curso do tempo, e que o sujeito moderno teme perder por causa disso:

O século 19 testemunhou um interesse em processos de arquivamento ó museus e zoológicos capazes de documentar o expansionismo colonial, bem como uma série de novas tecnologias arquivísticas ó a fotografia, a máquina de escrever, o fonógrafo, o cinema. (í) O arquivo como expansão e complemento da visão humana. (DOANE, 2002, p. 82)⁵⁹

Uma vez registrado, o tempo pode ser armazenado, tornando-se assim passado (DOANE, Ibidem, p. 23). Analogia semelhante é feita para a fotografia, cuja condição de tempo passado (BARTHES, 1984) se apresenta logo que a captura da imagem acontece, sendo esta a relação estabelecida entre a imagem e o observador (que a contempla no presente). Nesse sentido, o momento do registro fotográfico seria uma vitória da ciência para capturar, dominar o real. Ao congelar um fragmento localizado no espaço e no tempo, a fotografia se torna um registro daquele contexto, que num escopo mais amplo, pode ser tomado inclusive como documento histórico (KOSSOY, 1989).

Outra observação interessante da autora é que o cinema entrega ao espectador um arquivo ãestranhamente imaterialö ó que existe no presente da projeção (DOANE, ibdem, p. 23). Pensando na fotografia, exatamente seu caráter de materialidade física (embora sujeita ao desgaste)

⁵⁹ Tradução de: *The nineteenth century witnessed an upsurge of interest in archival processes ó museums and zoos that could document the loot of colonial expansions as well as a series of new archival technologies ó photography, the typewriter, the phonograph, cinema. [í] The archive would expand and sumplement human visionö*

é que permite o resgate, a consulta de observadores no futuro, configurando sua possibilidade de tornar-se arquivo, respondendo às preocupações com o registro do cotidiano que para Doane caracterizam a Modernidade⁶⁰. O que está identificado como sintoma de uma época se confirma numa ampla documentação praticada em diferentes instituições, o que é constatado por John Tagg através de diversos dados históricos:

Nos anos 1860, a Ragged and Industrial School de Stockport encarregou um fotógrafo local da elaboração de um álbum de fotos de cada um dos **professores e alunos da escola**. Um arquivo similar tinha sido criado na Greenwich Hospital School. Na década seguinte, nos anos 1870, produziu-se uma grande expansão do uso da documentação fotográfica. As principais **prisões**, por exemplo as de Wansworth e Millbank e a penitenciária de Pentonville, criaram seus próprios estúdios fotográficos, para os quais contrataram fotógrafos fixos. As autoridades locais encomendaram investigações fotográficas sobre **as condições de moradia e vida** nas zonas operárias, e se criaram sociedades privadas, como a Society for Photographing Relics of Old London (Sociedade para a Fotografia de Relíquias da Antiga Londres). **Os internatos infantis e os abrigos para crianças desamparadas** seguiram também o mesmo padrão de desenvolvimento, recorrendo inicialmente a retratistas locais, para mais adiante incorporar fotógrafos a seu próprio quadro de funcionários. (...) ⁶¹ (TAGG, Ibidem, p. 108)

Diante dessas informações, compreendemos que o papel do arquivo fotográfico é central para as ciências oitocentistas influenciando decisivamente os métodos de estudo, a coleta e armazenamento de informações. Pensando no livro *Homens do século XX*, compreendemos que este se propõe exatamente a ser uma documentação que ficasse de legado para as gerações posteriores⁶², oferecendo pistas sobre os indivíduos naquele momento. Uma imagem coletiva de um tempo específico. Desse ponto de vista, podemos tomá-lo como um grande projeto arquivístico. Assim também o considera Grigoriadou (2011), que comenta:

⁶⁰ Ressalte-se que aqui estamos analisando a questão do arquivo vinculada ao trabalho de Sander, no começo do século XX e sua concepção de como a fotografia pode ser o registro com uma certa durabilidade e importância. Dessa forma, quando falamos de materialidade, temos em mente a fotografia analógica, impressa em suporte de papel, e contida num livro, pois essa era a realidade do projeto *Homens do século XX*. É claro que no âmbito da fotografia digital também se podem montar arquivos, armazenados em nuvem ou em computadores pessoais, mas além de uma distinção física básica, o próprio estatuto ou destinação das imagens difere nesses casos.

⁶¹ Tradução de: *En los años 1860, la Ragged and Industrial School de Stockport encargó a un fotógrafo local la elaboración de un álbum de fotos de cada uno de los profesores y niños de la escuela. Un archivo similar se había creado en la Greenwich Hospital School. En la siguiente década, los años 1870, se produjo una gran expansión del uso de la documentación fotográfica. Las principales cárceles, por ejemplo las prisiones de Wandsworth y Millbank y la penitenciaría de Pentonville, crearon sus propios talleres fotográficos, para los cuales contrataron a fotógrafos fijos. Las autoridades locales encargaron investigaciones fotográficas sobre las condiciones de vivienda y de vida en las zonas obreras, y se crearon sociedades privadas, como la Society for Photographing Relics of Old London [Sociedad para la fotografía de reliquias del antiguo Londres]. Los hogares infantiles y las residencias para niños desamparados siguieron también el mismo patrón de desarrollo, recurriendo inicialmente a fotógrafos retratistas locales para más adelante incorporar fotógrafos a su propia plantilla de personal.* [í]

⁶² Num texto sobre seu projeto, o fotógrafo alemão teria falado sobre a possibilidade trazida pela fotografia de transmitir aos contemporâneos e às gerações futuras a verdade de uma época. Cf. Rossi, Ibidem, p. 82.

Este ritmo repetitivo de acumulação é o que lhe serve como modelo de arquivo para construir e organizar a história fisionômica de seu tempo que pretende salvar, neste caso sob a forma de um catálogo fotográfico. Sua intenção de construir um sistema de organização, de fixar e recuperar a História, a imagem que muda no entorno, implica o desejo de transmitir numa série de imagens sucessivas, a verdade de sua época comunicá-la às gerações posteriores⁶³. (GRIGORIADOU, 2011. p. 306)

A produção contínua e dentro de um padrão formal de determinadas imagens, e ainda sua organização paralela, ou seja, enquanto a obra se constrói, aproximam também os projetos fotográficos do ato de colecionar. Olivier Lugon (Ibidem, p. 281) aponta as referências de Walker Evans ao seu trabalho como o desenvolvimento de coleções⁶⁴, e indica que o fotógrafo enquanto colecionador acumula e exhibe aquilo que lhe interessa, sempre relacionando os elementos do conjunto, concluindo que as coleções numerosas são uma característica dos projetos documentais no período entre guerras. Sobre August Sander particularmente, explica:

Quando Sander fotografa os habitantes e as paisagens da região rural, é já com a ideia de ampliar esse retrato não só para a Alemanha inteira mas a uma visão de conjunto dos habitantes da Terra, do mesmo modo que os observatórios astronômicos e seus mapas celestes tentam dar uma visão de conjunto do universo⁶⁵ (LUGON, Ibidem, p. 281)

2.2.2 Fotografia como instrumento que transmite a verdade

Já falamos brevemente sobre o contexto capitalista do século XIX e a importância da tecnologia como elemento fundamental de um discurso de progresso e desenvolvimento. Quando se fala da fotografia, é preciso estar ciente de que como advento ela é resultado de experiências que envolvem disciplinas como a ótica, a química de sais sensíveis à luz, o desenho de lentes e a

⁶³ Tradução de: *Este ritmo repetitivo de acumulación es el que le sirve como modelo de archivo para construir y organizar la historia fisiognómica de su tiempo que pretende salvar, en este caso bajo la forma de un catálogo fotográfico. Su intento de construir un sistema de organización, de fijar y recuperar la historia, la imagen cambiante de su entorno, implica el deseo de transmitir en una serie de imágenes sucesivas, la verdad de su época, comunicarla a generaciones posteriores.*

⁶⁴ Em especial nos seguintes trabalhos: *American Photographs* (1938), *Escarpa de fotos a um penique* (1936), sendo que em relação a este último, Evans se refere a ele como uma *found collection*, como imagens encontradas juntas, num álbum ou artefato semelhante. O autor ainda aponta que Evans considerava o fotógrafo um *coleccionista insensato*. Cf Lugon, Ibidem, p. 279.

⁶⁵ Tradução de: *Cuando Sander fotografía a los habitantes e los paisajes de la región renana, es ya con la idea de ampliar este retrato no sólo a Alemania entera sino a una visión de conjunto de los habitantes de la Tierra del mismo modo que los observatorios astronómicos y sus mapas celestes intentan dar una vista de conjunto del universo.*

engenharia de precisão de instrumentos (TAGG, *Ibidem*, p. 58), realizadas por pesquisadores diferentes⁶⁶ mas interessados num mesmo fim: fixar uma imagem com o auxílio da luz. Surgida do acúmulo de saberes científicos, é também no colo da ciência que a fotografia vai se aninhar para ganhar reconhecimento.

A ideia de molde direto e natural da realidade logo foi aceita, tornando-se senso comum, e não foi difícil aceitá-la como linguagem essencial para reproduzir a vida cotidiana. Tal maneira de pensar é encontrada nas concepções de August Sander. Sekula (*Ibidem*) confirma a tendência do pensamento racionalista moderno para valorizar o conhecimento gerado pela tecnologia mecanizada, e compara os discursos sobre o daguerreótipo⁶⁷ ao pensamento desenvolvido por Sander numa conferência que concedeu a uma emissora de rádio, cujo título é *Photography as a universal language* (1931)⁶⁸: *Hoje com a fotografia podemos comunicar nossos pensamentos, concepções, e realidades, a todas as pessoas da Terra; se adicionarmos a data do ano, teremos o poder de fixar a História do mundo* (í)⁶⁹ (SANDER apud SEKULA, *Ibidem*, p. 17).

Fora a ênfase no potencial comunicativo da imagem fotográfica, o trabalho do alemão carrega o embate ciência x arte que conforme dissemos, caracteriza os anos 1800. Em outro trecho da mesma conferência citada, Sander afirma que nenhuma linguagem é tão compreensível quanto a fotográfica, aplicando-se tanto à cultura quanto ao mercado, dando a entender que arte e mercado são espaços diferentes (e por isso valorados socialmente de maneira distinta), mas igualmente habitados pela técnica fotográfica. Ou seja, reconhece uma fronteira separando os campos de uma fotografia utilitária e outra artística, que ao iniciar seu grande projeto procura demarcar. Por outro lado, as referências da fotografia policial e/ou científica transparecem nas suas imagens, e nem por isso deixam de compor uma obra autoral.

O dilema entre ciência e arte de fato está quase sempre presente na discussão sobre o *status* artístico da fotografia, tendo em vista uma relação inevitável em que o sujeito lida com uma máquina. Isso está também na base das comparações entre pintura e fotografia, onde a primeira

⁶⁶ Embora se costume apontar Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) como patrono da fotografia, nomes como Hippolyte Bayard (1801-1887), Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Hercule Florence (1804-1879), são nomes relevantes da história da fotografia pois conseguiram fixar imagens usando a luz, utilizando materiais e suportes distintos em períodos muito próximos. Daguerre conseguiu se destacar porque foi pioneiro em patentear seu invento e também à acolhida que teve exatamente no campo científico, o que por sua vez impulsionou o sucesso comercial do daguerreótipo.

⁶⁷ Cf Sekula, 1981, p. 17.

⁶⁸ August Sander concedeu a uma rádio alemã, em 1931, uma série de seis conferências, chamada *Essência e evolução da fotografia*. A conferência citada aqui é a quinta.

⁶⁹ Tradução de: *Today with photography we can communicate our thoughts, conceptions, and realities, to all people on the earth; if we add the date of the year we have the power to fix the history of the world [...]*

seria mais guiada pela criatividade e a segunda, estaria sempre subordinada à especificidade do meio. Mesmo no campo documental - conforme já abordado - discutiu-se a questão de refletir o real sem intervenção, como se a presença de alguém por trás da câmera pudesse ser apagada.

O mérito de *Homens do século XX* é exatamente colocar como subtexto essa discussão, trazendo em sua própria concepção essa dicotomia, demonstrando que conciliar paradigmas tecnológicos e códigos estéticos é na verdade a condição das artes mecânicas surgidas na Modernidade. A fotografia e o cinema são produtos do pensamento científico, mas o que os define enquanto arte são os atores que protagonizam sua criação (bem como suas intenções) e o fato de serem validados (ou não) nas instâncias legitimadoras do campo artístico (academia, mercado de arte, grupos de artistas, críticos, instituições como museus e galerias). Dito isso, não há qualquer problema em unir conceitos e referências tomados das ciências e empregá-los num projeto de arte, contanto que as escolhas feitas estejam a serviço das ideias que se deseja transmitir, e esse é o caminho escolhido por Sander. Ele usa as regras do retrato consagrado no campo científico, pois esse formato lhe pareceu o mais correto para a classificação de tipo social que ele queria dar a seus personagens, sem com isso abandonar o cuidado formal aprendido no estúdio. Sem descuidar do apuro visual. A proximidade com outros artistas, assim como o trânsito entre os círculos culturais que sua obra teve (debatida pela crítica, valorizada por teóricos, publicação), asseguram a ele um lugar definitivo na história da fotografia artística.

2.3 Fisionomia e tipologia: leitura de corpos

Há duas questões presentes na obra de Sander que podem ser enxergadas num paralelo com paradigmas do século XIX. A fisionomia e a classificação tipológica. Nossa ideia é entender como elas são ressignificadas nas imagens de *Homens do século XX*, e mais ainda como ajudam a construir a representação dos trabalhadores dentro da proposta de uma estética oitocentista.

Nos anos de 1930, o lançamento de algumas obras fotográficas sobre o povo alemão indica o interesse teórico pela fisionomia e como ela podia ser aproveitada na maneira de representar as pessoas naquela época (BRÜCKLE, *Ibidem*). Além de *Rostos de uma época* de August Sander, publicado em 1929, saíram os livros *Everyday Heads* (*Köpfe des Alltags*, 1931) de Helmar Lerski (1871-1956), *German People* (*Deutsche Menschen*, 1931) de Erich Retzlaff (1899-1993) e *Face of the German People* (*Das deutsche Volksgesicht*, 1932), de Erna Lendvai-Dirksen (1883- 1962). Os comentários a respeito dessas obras utilizavam a fisionomia para destacar a tentativa dos fotógrafos de exaltar através do estudo do rosto (e de suas expressões e

marcas), uma essência do povo alemão.

Geralmente tendendo para uma abordagem científica, as análises às vezes negligenciavam aspectos formais das obras, onde o livro de Sander se afasta dos outros. Enquanto seus contemporâneos - a exemplo de Retzlaff - estavam interessados em imagens onde a face domina todo o enquadramento e a expressão é valorizada, Sander queria uma fisionomia em que as marcas do rosto são lidas como resultado da trajetória, posição social e profissão do sujeito (ROSSI, *Ibidem*, p. 29). Assim ele evitava uma interpretação mais subjetiva, presente em *Blast Furnace Worker* (1930) (figura 7), onde uma abordagem dramática é atingida pelo *close*, pelo suor no rosto, olhar determinado do homem (BRÜCKLE, *Ibidem*, p. 11).

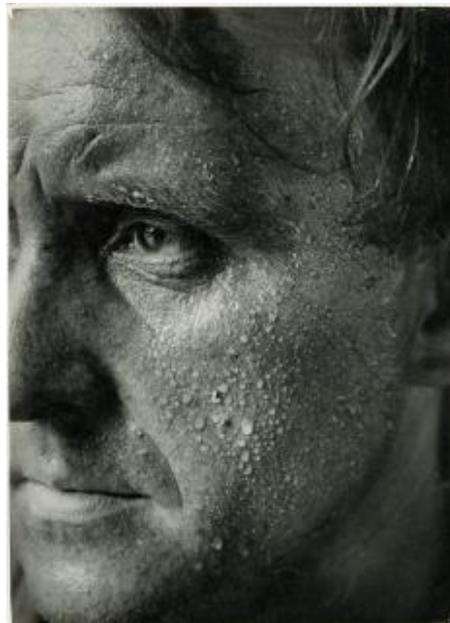


Fig.7 - *Blast Furnace Worker* (Erich Retzlaff, 1930)

A citação a Retzlaff aqui não é gratuita. Seu trabalho demonstra atenção especial aos trabalhadores sob o impacto da industrialização, e numa perspectiva explicitamente política, aponta uma visão negativa das relações de produção capitalistas. Assim como Lerski que também retratou nas pessoas os reflexos de um progresso econômico desigual. Para Brückle (*ibidem*, p. 12) o modo como Lerski controlava a luz dava aos modelos monumentalidade e aos ângulos oblíquos

reforçam o tom eloquente, algo próximo da estética do cinema russo⁷⁰ dos anos 1920 (figura 8).



Fig.8 - *Old Working Woman from Germany* (Helmar Lerski, 1928⁶³¹)

Essas referências demonstram que havia visões a respeito do proletariado mais afinadas com expressões artísticas da época, mas que Sander, fez a opção por uma representação mais neutra, interessada nos aspectos inscritos na superfície dos corpos (em vez de forçar uma expressividade), ou seja, abrangendo mais do que o rosto, daí o retrato de corpo inteiro que aponta para o resgate da forma oitocentista (figura 9)⁷¹.

⁷⁰ O cinema russo do começo do século XX foi bastante influenciado pela revolução de 1917 e era entendido pelos cineastas como ferramenta de politização da sociedade. Para tanto se investiu numa imagem de herói coletivo, em que o povo (muitas vezes trabalhadores do campo ou da cidade) protagonizava filmes como a *Greve* e *O Encouraçado Potemkin* ambos de 1925, dirigidos por Serguei Eisenstein. Para mais informações sobre o cinema soviético conferir Stam, Robert. *Os teóricos soviéticos da montagem*. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

⁷¹ Rossi (Ibidem, p. 76-81) também compara imagens de Helmar Lerski e Erna Lendvai-Dirksen às de August Sander, abordando rapidamente as diferenças formais entre elas.



Fig.9 ó Pedreiro (August Sander, 1925)

Fora isso, ele não parece buscar emoção nos rostos de seus personagens, que geralmente olham diretamente a câmara com uma expressão quase congelada, dura - mais uma referência do retrato fracamente posado (e dirigido). Sander quer contar a história de quem posa para ele, de uma maneira bem direta, sem provocar efeitos de dramaticidade. Aliás, para mostrar um sociedade em sua complexidade de indivíduos - ricos, pobres, doentes, homens, mulheres e crianças - submete praticamente todos ao mesmo enquadramento.

De acordo com Lugon (Ibidem, p. 203), Sander criou uma divisão entre signos òorgânicosö e òinorgânicosö para se referir respectivamente ao corpo e elementos externos a ele (como a roupa⁷²), demonstrando a importância da linguagem corporal em seu trabalho. O autor explica ainda que a fisionomia surge no século XVIII, sendo bastante utilizada como arcabouço teórico no século XIX, e retomada nos 1920, tendo basicamente duas correntes. A primeira baseada em características físicas como o tamanho do crânio, tinha uma orientação mais biológica e racial. A outra considerava as marcas adquiridas pela pessoa com o passar dos anos. Rugas, linhas, manchas nos rostos que mostravam a trajetória de vida de alguém.

⁷² Berger (2003) discute paradoxos entre a vestimenta e a classe social dos retratados em imagens de August Sander. Também Silva Junior (2014) faz uma reflexão sobre o vestir em Sander a partir do conceito de obra aberta (Eco, 1989), propondo uma leitura de òHomens do século XXö como exemplar da moda de uma época.

Todo o projeto de Sander se baseia nesta fisionomia da marca, (...), porque retoma um termo ao qual era apegado: "Através da expressão de um rosto, podemos determinar imediatamente que trabalho realiza ou não realiza (o indivíduo), em seus traços lemos se sente pena ou alegria, pois a vida deixa seus vestígios neles"⁷³. (LUGON, Ibidem, p. 204)

A ideia de vestígios do tempo deixado na superfície dos corpos, e a fotografia usada para o estudo desse corpo, também aproximam Sander do método de identificação de Alphonse Bertillon⁷⁴, que basicamente consistia em catalogar fotos de elementos diversos do rosto (nariz, testa, boca) e do corpo (mãos), para comparar essas imagens e identificar pessoas. Alguns estudos de Sander (figura 10) dão atenção específica às características físicas, enquadramento muito próximo ao da fotografia criminal, conforme sinalizado no quadro fisionômico de Bertillon (figura 11). Essas imagens indicam que a identificação proposta por Sander tomava como parâmetro as mesmas referências de uma fotografia policial.



Fig.10 - Estudos - Homem - colagem (August Sander, 1935)

⁷³ Tradução de: "Todo el proyecto de Sander se basa en esta fisiognomía de la huella, o de la òimpronta, por retomar un término al que era aficionado: "A través de la expresión de un rostro, podemos determinar inmediatamente qué trabajo realiza o no realiza (el individuo), en sus rasgos lemos si siente pena o alegría, pues la vida deja sus huellas en ellos infaliblemente".

⁷⁴ Alphonse Bertillon (1853-1914) foi um criminologista francês que criou um sistema que combinava medição de características físicas, fotografia e arquivamento, que pôde ser utilizado pela polícia para identificar criminosos reincidentes. Tradução do original disponível em: <<http://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/galleries/biographies/bertillon.html>>. Acesso em 16/02/15.

Ou seja, a imagem *Estudos ó homem ó colagem* sugere uma preocupação em evidenciar a partir dos traços físicos a que grupo social pertence a pessoa. No caso, mais especificamente da metodologia adotada, qual tipo social o representa. Comparando *Estudos - Homem - Avó e criança* e *Estudos - Homem - Mãos de um pintor*: na primeira foto (figura 12) a pele cheia de rugas da mulher acentua a diferença de idade entre ela e a criança. Pela data da imagem, pode ser uma mulher do campo, pois nesse período Sander ainda fotografava bastante a população rural.

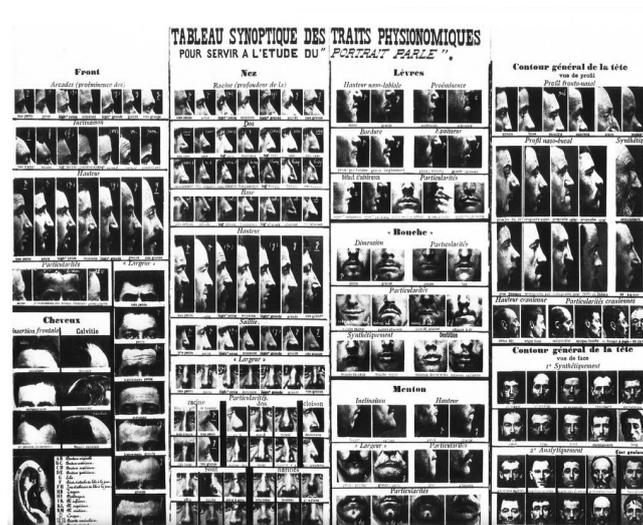


Fig.11 - Bertillon poster of physical features (1893)

Nesse caso, é uma mulher que também leva em seu corpo vestígios do trabalho doméstico, acumulado com os anos. Ela representando uma vida já perto de encerrar seu ciclo, enquanto o bebê apenas inicia sua jornada, e suas *õ*marcas do tempo, nem apareceram ainda. Já pelas mãos do pintor Jankel Adler (figura 13), podemos dizer que ele leva uma vida de conforto, sem dificuldades financeiras, e que como homem culto, lida com pincéis, tintas, livros. As unhas levemente crescidas confirmam que essas mãos não pertencem a alguém cuja profissão exige um esforço pesado, braçal, exaustivo. Essas mãos são de um homem que veste terno, onde repousam com elegância. Uma delas inclusive ostenta um belo anel. Definitivamente não são mãos de alguém *õ*do campo.



Fig.12 - Estudos - Homem - Avó e criança (August Sander, 1919)



Fig.13 - Estudos - Homem - Mãos de um pintor (August Sander, 1925)

A partir dessas observações é possível indicar que a fisionomia - bem como o paralelo com o estudo do corpo proposto por Bertillon - podem ser comparados com o trabalho de August Sander, pois ele parece compreender a população alemã a partir da aparência. Das marcas em seus corpos de suas trajetórias como pessoas de classes, profissões, diferentes, que habitam espaços distintos (campo x cidade), e têm poder aquisitivo opostos.

Essas questões deixam transparecer ainda, a percepção de uma Alemanha em transição acelerada para um capitalismo industrial, onde boa parte dos indivíduos são afetados por uma ordem econômica que modifica as relações sociais ó como é o caso dos camponeses no grupo ãO camponêsö - ou está já inserido nessa ordem, como parte integrante dela. É o caso dos trabalhadores no grupo ãO artesãoö, por exemplo. Rossi (Ibidem, p. 94) observa a polarização ãpatrões x empregadosö especificamente nesse grupo, onde estão tipos como artesãos, industriais e operários, indicando até que as palavras ãoperárioö e ãproletárioö são usadas para definir retratos

como *„Mãe proletária“* (1927) (figura 14), o que enfatizaria um viés mais político das imagens e do grupo a que pertencem no conjunto da obra. É curioso que nesse retrato especificamente, a definição de proletária indique a condição de trabalhadora, porém seja mais forte uma afirmação do estereótipo feminino como figura materna, daí o retrato ser construído num ambiente privado, provavelmente a porta de uma casa ó espaço *„destinado“* às mulheres - e não no local de trabalho, talvez uma fábrica. Além disso, a mulher aparece sorrindo, algo pouco frequente nas imagens de Sander, onde as expressões sérias dominam boa parte dos retratos (inclusive os de trabalhadores), e segurando um bebê, o que contribui para reforçar uma ideia positiva que é geralmente atribuída à maternidade⁷⁵.



Fig. 14 *„Mãe proletária“* (August Sander, 1927)

Ao contrário de boa parte das imagens de trabalhadores em Sander, a mulher da foto em questão não se identifica com a ideia de *„força de trabalho“*, com os elementos da imagem indicando sua ocupação. Por outro lado, essa é a representação que encontramos em *„Lavadeira“* (1930) (figura 15). Nessa imagem, vemos uma mulher numa condição laboral precária. As bacias no chão, e as roupas empilhadas no lado direito da imagem indicam seu ganha-pão. Um trabalho extremamente cansativo e associado às mulheres, como desdobramento de uma das *„funções“* da dona de casa.

⁷⁵ Para Rossi (Ibidem) as fotografias do grupo *„A mulher“* revelam uma visão conservadora de August Sander sobre o papel da mulher na sociedade alemã. Para mais detalhes sobre essa questão, ver Rossi, p. 96.



Fig. 15 ó Lavadeira (August Sander, 1930)

À margem da condição de assalariada (empregada em alguma indústria ou fábrica), na organização da sociedade capitalista, restou para ela o subemprego, a desvalorização, a informalidade de um trabalho exercido na rua. Essa representação do trabalhador/trabalhadora no local onde desenvolve sua atividade e junto às ferramentas e/ou utensílios relativos ao ofício é a forma mais comum utilizada por Sander, embora não seja a única. Sua visão de mundo espelha a concepção do proletariado como ãparte da engrenagem capitalistaö, em sua complexidade, desigualdade e contradições⁷⁶. Em sua produção, encontramos inclusive a fotografia ãDesempregadoö (1928), ou seja, alguém que se encontra à margem até do trabalho informal, o que deixa claro que Sander buscava um panorama das várias condições de indivíduos no modelo de sociedade em que vivia. A fotografia, incluída no grupo ãA grande cidadeö (ROSSI, Ibidem, p.98) se junta a outras de pessoas igualmente marginalizadas como imigrantes, vendedores ambulantes, artistas de rua, o que dá a entender o esforço em mostrar que fazem parte de num contexto gerado diretamente pelo crescimento econômico que transforma centros urbanos em núcleos de

⁷⁶ Segundo Rossi (Ibidem) a fotografia ãEstivadoresö (1929) enfatiza a questão do proletariado, ao mostrar um grupo de homens de pé, parados, dando a ideia de ãbraços cruzados, máquinas paradasö. Ele também aponta, a presença de imagens de banqueiros, industriais, em oposição clara aos trabalhadores em ãHomens do século XXö.

concentração de pessoas. Como penúltimo grupo de Homens do século XX, é na grande cidade que encontramos a mistura de toda sorte de pessoas, vivendo ou sobrevivendo.

2.4 Proletariado: corpos a serviço de uma ordem capitalista numa estética oitocentista

De certa forma, compreender os trabalhadores como força motriz de um sistema de produção, é algo que remonta ao pensamento consolidado sobre o corpo, no período moderno. Crary (2012) explica que nesse momento, o desenvolvimento de campos da ciência (como a fisiologia) corresponde a um ideal de que o corpo humano precisava ser entendido em suas estruturas e funcionamento, para então ser codificado e posteriormente controlado, posto em condições de produtividade, e que essa compreensão seria atingida com o auxílio da tecnologia. O autor acrescenta ainda que para além do culto à tecnologia - e de acordo com Foucault -

o que está em jogo é como o sujeito humano se ajustou, por meio do conhecimento do corpo e de seus modos de funcionamento, a novos arranjos de poder: o corpo trabalhador, estudante, soldado, consumidor, paciente, criminoso. (CRARY, 2012, p. 143)

Ou seja, se toda uma sorte de aparato mecânico foi desenvolvida para entender a dinâmica do corpo humano, e depois esse conhecimento foi colocado a serviço da industrialização da época, não é estranho que a concepção de sociedade, dos grupos e dos papéis sociais siga essa orientação. Avançando nesse ponto de vista, é compreensível que o planejamento de Sander para catalogar seus contemporâneos passe por recortes estritamente profissionais.

Um último tópico, referente à metodologia da obra, tem uma ligação decisiva com o fato de o proletariado ser facilmente identificado nas fotografias de Sander: a tipologia. Cada fotografia representa um tipo (e não uma pessoa individualmente) que pertence a um grupo de indivíduos, que por sua vez se integra no conjunto da sociedade. O conceito de tipo ideal de Max Weber, pode nos ajudar a compreender o raciocínio de Sander:

Tem antes o significado de um conceito limite puramente ideal, em relação ao qual se mede a realidade a fim de esclarecer o conteúdo empírico de alguns dos seus elementos importantes, e com o qual esta é comparada. (WEBER, 2003, p. 109)

Isso significa que o tipo ideal é uma ferramenta para estudo da realidade, e não precisa ter uma correspondência direta com esta. Ele serve para evidenciar aspectos importantes para o ponto de vista que o pesquisador defende. Assim, os critérios que identificam cada tipo nas

fotografias de Sander são definidos por ele mesmo. Vêm da sua percepção da realidade. Esses critérios organizaram as pessoas principalmente pela posição ou função que cada uma ocupa na organização social. Artista, político, empresário, trabalhador do campo, trabalhadora doméstica, e por aí vai. A julgar pela nomenclatura de tipos como o operário, os tipos de trabalhadores ó manuais e intelectuais, o trabalhador imigrante e as domésticas, e pensando em nosso *corpus*, é perceptível que a definição do tipo também se respalda numa leitura profissional.

Considerando os elementos mais evidentes das fotografias, como se diferenciam os tipos da obra de Sander? Submetidos na maioria das vezes ao mesmo tratamento formal, os representantes de cada tipo são reconhecidos basicamente pelo cenário/ambiente onde a imagem é tomada, por objetos ligados à função que exercem e pela roupa. Por exemplo, na fotografia o Mestre pedreiro (1926) (figura 16), o homem aparece segurando um instrumento usado para dar acabamento nas superfícies de alvenaria. Na mão esquerda, segura uma colher de pedreiro. A mancha na perna da calça sugere o manuseio do cimento usado na construção da estrutura de tijolos em que aparece apoiado. Esses elementos não nos deixam dúvidas sobre o que esse homem faz pra ganhar a vida.



Fig.16 o Mestre pedreiro (August Sander, 1926)

O mesmo ocorre com os Ferreiros (1926) (figura 17), em que dois homens parecem interromper o trabalho para posar diante da câmera de Sander. Igualmente são identificados através de suas ferramentas (martelos que cada um segura e objetos metálicos no centro da imagem). Na

busca pelo tipo que cada um representa, Sander evidencia o caráter de trabalhador apostando em tudo que visualmente pode demonstrar esses homens como força de trabalho, construindo uma representação que ressalta como eles participam ativamente do desenvolvimento de uma sociedade capitalista.



Fig.17 ó Ferreiros (August Sander, 1926)

2.5 Representação e retrato institucional oitocentista

Já falamos brevemente sobre algumas questões que norteiam a ideia de representação, e por extensão nossa pesquisa. Palavras como semelhança, referente, substituição. Para discutir a representação em Sander, temos dois eixos de orientação: a consciência de que estamos trabalhando com imagens inscritas no campo da verossimilhança, mas não restritas a esta; e ainda qual o referencial do fotógrafo para a construção de seus retratos. Neste último ponto, compreendemos que alguns pontos da retórica de Sander são: frontalidade, centralização, olhar dirigido à câmera. Conforme as indicações de John Tagg (Ibidem), um modelo bastante comum na fotografia do século XIX:

Nos anos 1880, a visão de frente tinha se convertido no formato aceito da foto instantânea amadora, porém também dos documentos fotográficos como os

antecedentes penais e as pesquisas sociais, nos quais esse código de inferioridade social demarcava o significado das representações dos objetos de supervisão ou reforma⁷⁷. (TAGG, *Ibidem*, p. 53)



Figuras 18 e 19 - Pacientes *do Surrey County Asylum*
(Dr Hugh Welch Diamond, 1855)

Os tais objetos de supervisão eram na verdade, os cidadãos desviantes daquele período: os loucos (figuras 18 e 19), os criminosos e suspeitos de delitos, as crianças delinquentes e até os trabalhadores, que muitas vezes moravam nos subúrbios em condições de higiene precárias.

A fotografia constituiu então, um importante instrumento de registro para identificação dessas pessoas, num sentido de vigilância. Como tal, eram produzidas sob uma série de regras que iam desde a posição do corpo em frente à câmera até a forma como a iluminação incidia no corpo do retratado⁷⁸. Uma padronização que priorizava o caráter informativo e utilitário da fotografia (não estético). Ressalte-se ainda que muitas dessas fotos foram feitas sem o consentimento de quem aparece nelas, à força mesmo. A respeito do material produzido em reformatórios e pela polícia, Tagg afirma:

é um retrato do produto do método disciplinador: o corpo feito objeto; dividido e estudado; preso numa estrutura celular de espaço cuja arquitetura é o índice de arquivo; domesticado e obrigado a entregar sua verdade; separado e individualizado; subjugado e convertido em escravo. Quando se acumulam, essas

⁷⁷ Tradução de: *«En los años 1880, la visión de frente se había convertido en el formato aceptado de la instantánea popular no profesional, pero también en documentos fotográficos como los antecedentes penales y las encuestas sociales, en los que este código de inferioridad social enmarcaba el significado de las representaciones de los objetos de supervisión o reforma.»*

⁷⁸ Diversas orientações e regras sobre o uso da fotografia de identificação podem ser encontradas no estudo de John Tagg (2005) que estamos utilizando como referência aqui. Para tais informações, ver especialmente o capítulo *«Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica»*, p. 89-133.

imagens vêm a ser uma nova representação da sociedade.⁷⁹ (TAGG, Ibidem, p. 101)

Se olharmos a imagem *õFaxineiraö* (figura 20) há uma correspondência entre a representação descrita acima e a fotografia em questão. A mulher é mostrada na frente de um fundo neutro, recebe uma iluminação uniforme que revela bem seu rosto, seu uniforme, sua vassoura. O enquadramento é tão fechado, *õchapadoö* quanto o das fotos de identificação a que Tagg se refere. Porém, a questão é que: quando fora do âmbito institucional, Sander transporta esse modelo para um projeto de contornos artísticos, e o formato é ressignificado. Ele não se aplica somente aos indivíduos marginalizados pois a maioria dos retratos obedecem a um mesmo padrão. Trabalhadores, donos de terra, comerciantes, freiras, esportistas são vistos sob um mesmo código formal. Considerando o *õpesoö* de que fala o título da obra de Tagg, sua reflexão nos ajuda a reconhecer a origem de uma maneira de compor vinda das fotografias científica e policial, apontando para um viés descritivo das imagens, e alertando para as questões políticas motivadoras dessa forma.



Fig.20 - Faxineira (August Sander, 1928)

⁷⁹ Tradução de: *õEs un retrato del producto del método disciplinario: el cuerpo hecho objeto: dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido en súbdito. Cuando se acumulan, esas imágenes vienen a ser una nueva representación de la sociedad.ö*

De volta a Sander, o intuito de descrever é o que se aproveita do formato, em benefício de uma clareza, de uma precisão da imagem como informação. Para Tagg, produzir imagens nesse esquema é algo redutor e tem um efeito negativo, pois retira dos sujeitos o controle sobre a comunicação que podem emitir, enquanto que para Sander, é exatamente a possibilidade de controlar a construção da fotografia - colocando todos os retratados sob as mesmas regras - que lhe permite torná-los iguais, situá-los num mesmo nível de interpretação. Olhar para eles como um conjunto de tipos.

Atentando para as informações do estudo de Tagg (Ibidem) sobre a representação no século XIX, percebemos que esta é fruto de um forte esquema de registro que estigmatizou por meio da fotografia uma boa parcela de indivíduos. Como imagem oficial produzida com intuídos científicos e objetivos definidos, o legado é tão marcante que depois de tanto tempo ainda fazemos fotos de documento seguindo os mesmos critérios. Contudo, a questão chave é que estamos lidando com um molde aproveitado de uma maneira diferente. August Sander se apropria de um retrato bastante calculado para construir uma visão de sociedade, e não só de alguns grupos. Um olhar que procura mais uma neutralidade do que um julgamento (SONTAG, Ibidem, p. 74). Assim não é possível enxergar suas imagens numa perspectiva tão crítica. Isso faz com que sua representação seja de uma outra ordem. Além disso, no deslocamento dessas regras visuais para o campo artístico é que se pode falar de um estilo documental do qual o fotógrafo alemão é partidário. São as marcas desse conceito em suas fotografias que vamos abordar a seguir.

2.6 August Sander e o estilo documental

Dentro do conceito proposto por Olivier Lugon, sobre o qual já falamos rapidamente, o estilo documental significa exatamente adotar características que sugerem na imagem uma postura objetiva na abordagem da realidade, uma condição importante na fotografia documental. Basicamente essas características são a clareza, a serialização das imagens, a frontalidade, entre outras.

A primeira delas - a clareza - reforça o discurso documental em favor da capacidade de revelar os detalhes, dando ênfase a uma certa sinceridade, uma pureza (LUGON, Ibidem, p.126) do fotógrafo, que consegue mostrar um paisagem ou objeto com nitidez. No caso de August Sander, além do uso de papéis fotográficos brilhantes (LUGON, Ibidem, p 130-131) e da iluminação homogênea, ele começa a partir de 1926 a incluir um fundo neutro atrás dos modelos (figura 20). Mais do que adotar um padrão estético, a ideia é diminuir as sombras, evitando que haja áreas escondidas na foto. Toda a imagem deve estar bem iluminada: o chapéu e a bengala de um

jovem camponês, a cicatriz no rosto, as manchas e as rugas na pele, as mãos, toda a imagem está disponível em igual medida (í)⁸⁰ (LUGON, Ibidem, p.137).

Mais um aspecto técnico que contribui para a claridade das fotografias de Sander é que ele usava câmeras de grande formato. Como profissional que herdou práticas do século XIX, Sander não se interessava pelas máquinas menores, já comercializadas no início dos anos 1920⁸¹, e considerava as câmeras maiores essenciais (LUGON, Ibidem, 133). Além de estar familiarizado com esse modelo de equipamento - dado a experiência de estúdio - para ele esse tipo de material permitia usar negativos de boa definição, e também era mais adequado pra fotografias planejadas, posadas como ele fazia⁸².

Cada um dessas informações técnicas convergem para assegurar a riqueza de detalhes em toda (ou na maior parte) das regiões da fotografia. Mas de que forma a nitidez se relaciona com a fotografia documental? Como marca de um fazer que busca revelar os aspectos da realidade de maneira õfielö; como dogma da fotografia enquanto espelho do real, questão bastante presente no fotodocumentarismo. Lugon associa a ideia do detalhamento da imagem à precisão da fotografia policial em Sander, destacando que a imagem traz vários índices, informações que é preciso decifrar (LUGON, Ibidem, p. 139). O autor também fala do apagamento do sujeito (fotógrafo) como marca do estilo documental, que remete às ideias de não-intervenção e ao suposto poder reflexivo da câmera (figura 21). Na verdade, essa noção de uma imagem onde a participação do autor é mínima, é alcançada através de escolhas bastante precisas òa impessoalidade da arte de Sander é em boa parte efeito de estilo, sabiamente construído através de um conjunto de signos: redução das expressões fortes no modelo, uniformização das tomadas, frontalidade sistemática⁸³ö. (LUGON, Ibidem, p. 149)

⁸⁰ Tradução de: òEl sombrero o el bastón de un joven campesino, la cicatriz de una cuchillada en un rostro, las manchas y los granos en la piel, las manos de un modelo, todo en la imagen está disponible en igual medida [...]ö

⁸¹ Entre elas a *Leica* (1925) e a *Ermanox* (1924), câmeras clássicas, usadas por fotojornalistas importantes como Henri Cartier-Bresson.

⁸² Segundo indica Rossi (Ibidem, p. 20) o tempo de exposição das imagens de Sander variavam entre 2 e 8 segundos. Ou seja, esse era o tempo que o modelo precisava ficar em frente à câmera imóvel, pra que a fotografia não ficasse borrada.

⁸³ Tradução de: òla impersonalidad del arte de Sander es en buena parte un efecto de estilo, sabiamente construido a través de un has de signos: fechazo de las expresiones fuertes en el modelo, uniformización de las tomas, frontalidad sistemáticaö



Fig.21 - Mestre confeitoiro (August Sander, 1928)

Pensando nos debates sobre o autor no fotodocumentarismo (LEDO, *Ibidem*) parece no mínimo ingênuo aceitar uma neutralidade do fotógrafo. Porém no contexto de um trabalho que toma como referência fotografias de um perfil repetitivo (conforme nos disse Lugon), a padronização deixa pouca margem para que percebamos: é exatamente a opção pelos elementos que formatam os retratos de maneira igual que assinala a posição de Sander. O apagamento de sua presença é aparente. Além disso, a eleição de um entre outros modos pelos quais operava a fotografia de sua época⁸⁴, também indica uma escolha criativa. A questão é entender que para o estilo documental essa impessoalidade funciona como um valor.

Da mesma maneira podemos pensar a frontalidade. A preferência pelo enquadramento de frente também faz parte de uma estratégia de apagamento do fotógrafo, em que a composição já estaria dada previamente pela forma do motivo (LUGON, *Ibidem*, p. 181), por uma organização anterior, principalmente nas fotografias de objetos e de arquitetura. Em relação ao retrato, e especialmente os de Sander, o modelo segue os documentos do século XIX como já dissemos.

A serialização consiste na repetição do mesmo perfil de imagem ao longo da obra, ou

⁸⁴ Como discutimos antes, os movimentos da Nova Objetividade e Nova Visão também integram as possibilidades do campo da fotografia que se preocupa em retratar o real.

seja, as fotografias dispostas uma após a outra, numa sequência. Como metáfora da repetição da forma, essa característica não está associada somente ao documental, mas também às discussões sobre estética na fotografia dos anos 1920 (LUGON, *Ibidem*, p. 241-245). A estrutura de uma série fotográfica permite uma representação de contexto mais abrangente, dando ao conjunto de imagens um caráter narrativo, próximo da reportagem e do fotojornalismo (LUGON, *Ibidem*, p.249). E para os trabalhadores de Sander o que temos são fotografias únicas que se referem não a um homem ou mulher individualmente, mas aos tipos que simbolizam. Não são mostrados diferentes pontos de vista de um mesmo personagem. O que está em jogo como serialização é a organização das várias fotografias. É o conjunto como série. Ou seja, a estrutura não tenta reconstituir uma duração ou contexto ausentes e multiplicar os instantes captados [...] ela possui uma força de composição (LUGON, *Ibidem*, p. 250).



Fig. 22 - Lustrador (August Sander, 1930)

Isso implica que para o estilo documental a série funciona de maneira diferente da ideia de série no documental pós-1930, onde geralmente se procura uma reconstituição espaço-temporal dos acontecimentos. Onde é possível acompanhar um mesmo personagem em distintos locais, em diferentes momentos de um dia, por exemplo. Para nossa pesquisa esse é um ponto importante porque a representação dos trabalhadores no *corpus* escolhido tem diferenças sensíveis. Enquanto August Sander nos mostra na maioria das vezes um componente do proletariado por vez

(figura 22), um retrato isolado no momento de sua pose e só⁸⁵, Sebastião Salgado apresenta trajetórias das pessoas em linhas de produção, ou até mais de uma fotografia de uma situação, tomada de ângulos distintos. E a fotografia contemporânea usa a série para seguir os momentos de um dia de trabalho, ou a rotina de um/a trabalhador/a. Essas questões serão melhor discutidas nos capítulos seguintes, mas se faz necessário demarcar tais diferenças, já que o conceito de Olivier Lugon entende a série mais ligada a uma acumulação que favorece o conjunto, algo que pode ser associado à obra como um projeto, e ainda à formação de um grande arquivo.

(í) O **projeto**⁸⁶ visão global que transcende a contingência de cada tomada, reduz a dimensão de acaso que minava a legitimidade da arte fotográfica para aproximá-la da iniciativa concentrada do pintor, do escritor ou do cineasta. Em sua quinta conferência de 1931, Sander dá ao projeto um critério qualitativo, sugerindo que a qualidade artísticas das imagens depende não tanto de um valor estético intrínseco mas da presença e da força de um programa que as englobe e lhes dê sentido (...)⁸⁷ (LUGON, Ibidem, p. 253)

A partir do trecho acima, percebemos que pensar a obra como um todo permite um controle da realização que de fato nos parece central no fazer do alemão August Sander. Também se pode notar a preocupação com um planejamento anterior norteando a produção das fotografias, feitas para se encaixarem numa estrutura já estabelecida (característica do fotodocumentarismo). Diante disso, entende-se que cada trabalhador ajuda a compor um tipo. Cada tipo se junta aos demais, que por sua vez se organizam em grupos, que num total de sete formam todo o livro. Tal postura também mantém nas mãos do fotógrafo a responsabilidade pela concepção geral da obra, ficando a cargo dele o processo de edição das imagens⁸⁸.

Por tudo que já foi demonstrado aqui sobre a metodologia de August Sander, é possível afirmar que seu objetivo era um projeto de grande envergadura, com características de acumulação e arquivamento das fotografias de instituições do século XIX, onde a serialização (como marca do estilo documental) indica essas tendências na própria estrutura elaborada pelo fotógrafo para seu livro. O modelo de retrato padronizado também contribui nesse sentido, pois nele está a repetição formal que reforça a ideia de série, de sequência.

⁸⁵ Encontramos em nossa pesquisa apenas três fotos de grupo de trabalhadores: *Trabalhadores estrangeiros (1941-1945)*, *Agricultores (1930)* e *Estivadores (1929)*, esta abordada na dissertação de Rossi já citada aqui.

⁸⁶ Grifo do autor.

⁸⁷ Tradução de: *El proyecto, visión global que trasciende la contingencia de cada toma, reduce la parte de azar que minaba la legitimidad del arte fotográfico pra aproximarlo a la iniciativa concertada del pintor, el escritor o el cineasta. En su quinta conferencia de 1931, Sander convierte el proyecto en un criterio cualitativo, sugiriendo que la calidad artística de las imágenes depende no tanto de un valor estético intrínseco como de la presencia y de la fuerza de un programa que los engloba y les da sentido.* (Grifo do autor)

⁸⁸ Conforme Olivier Lugon, August Sander paralelamente à produção das imagens organizava o material e fazia listas de novas fotos que precisava tirar. Cf. Lugon, Ibidem, p. 281.

2.7 Representação documental de Sander

Conforme adiantamos, o termo documento é utilizado antes de documental para a fotografia, e podemos dizer que o Homem do século XX sofre influência dos retratos que têm originalmente essa função - inclusive na metodologia de organização - parecendo um grande arquivo dos mais diversos tipos de indivíduos da Alemanha.

As conexões feitas aqui com questões como o arquivo e a fisionomia (tratada em paralelo com as tabelas de referência de Bertillon), aproximam o emprego da fotografia nos primeiros anos de seu surgimento e as ideias de Sander sobre as características dos homens e mulheres que compõem a Alemanha que lhe foi contemporânea, e como ele enxergou ser possível mostrar essa composição extensa e diversa através das imagens que produziu ao longo de sua vida profissional. Por meio de sua ligação com os Progressistas de Colônia - interessados numa arte mais coletiva - encontrou na tipologia uma saída para construir uma representação elegante e direta. Como dizia uma fotografia exata. Classificando as pessoas em tipos - definidos basicamente pela posição social - Sander imprimiu a seu trabalho o distanciamento necessário na abordagem da realidade que o fotodocumentarismo tem como norte, e embora sua obra não possa ser chamada de científica, vimos que ele tinha uma concepção da fotografia como linguagem universal, e acreditava no potencial das imagens para transmitir um pouco da história de seu tempo, de uma maneira objetiva. Do mesmo jeito que pensava a ciência oitocentista.

E ainda precisamos considerar que quando visto sob um viés artístico, o que eram normas de produção nas fotografias científica e policial se transforma em características do conceito de estilo documental. A partir disso, o proletariado de August Sander é enquadrado e fotografado segundo orientações de um profissional escolado na tradição do retrato posado. Ele indica os ofícios pelos instrumentos e pelo local de trabalho, e ainda pela roupa. Não há movimento, seus personagens parecem congelados, um efeito sugerido exatamente pela pose⁸⁹ rígida. As imagens são praticamente iguais ponto de vista estético (pessoas no centro, olhando para a câmera, luz uniforme). Assim como os retratos de documento.

⁸⁹ O pesquisador Maurício Lissovsky (2008) propõe compreender de que maneira o tempo se inscreve na fotografia instantânea. Partindo da ideia geral de que o instante é um corte brusco, uma suspensão no tempo (capturada pela fotografia), propõe entendê-lo como um refluir do tempo na imagem, algo que se manifesta exatamente na ausência. O argumento toma como referências Bergson e Deleuze (entre outros), para analisar como a questão se apresenta em imagens de August Sander, Diane Arbus, Cartier-Bresson e Sebastião Salgado. A respeito da pose nas fotografias de August Sander, o autor entende que quando o instante atinge a plenitude ele se acomoda na imagem (p. 73) e temos aí uma inscrição do tempo, e a pose é uma manifestação dessa inscrição temporal. Entendemos que os retratos de Sander, construídos numa duração específica e longa para a fotografia moderna faz dele um partidário de uma inscrição temporal mais ampla, que decorre tanto de aspectos técnicos e quanto do modelo de fotografia que adota (científica e policial). Uma fotografia predominantemente posada. Para mais cf Lissovsky, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

O que vemos ao comparar seu trabalho aos dos outros fotógrafos de nosso *corpus* é um proletariado estático, que recebe inclusive o mesmo tratamento formal dado a vários outros personagens de *Homens do século XX*. É uma representação bastante enxuta. Além da influência da fotografia oitocentista junte-se o cuidado e esmero do autor que tinha uma história de retratos elaborados em estúdio, o que também pesou nessa representação.

Na contramão de movimentos da fotografia moderna, e até de outros autores que também fotografaram trabalhadores, Sander parece antiquado. Porém as ideias que permeiam o seu pensamento como artista e também a sua visão da sociedade indicam uma correspondência com algumas referências do século XIX, que tornam seu trabalho único em relação aos demais fotógrafos de nosso *corpus*, que guardam mais conexão com o fotodocumentarismo praticado pela FSA e com o fotojornalismo, conforme veremos a seguir.

3. SEBASTIÃO SALGADO E O DOCUMENTARISMO SOCIAL

No instante em que você tira uma foto, não há tempo para pensar em composição, diagonal, na luz, na dinâmica. Isso é intrínseco. Por isso muita gente usa câmara, mas poucos são fotógrafos. Luz, composição, são as constantes. Depois vêm as variáveis: a ideologia e o conjunto de coisas que você viveu, sua ética, suas escolhas. Nenhuma fotografia é objetiva. Ao contrário, é subjetiva.

(Sebastião Salgado, 2013)

3.1 Economia, ideologia e a fotografia quase por acidente

3.1.1 De como em Minas brotou um menino de ouro

O brasileiro Sebastião Salgado é nascido em Conceição do Capim, distrito de Aimorés, interior de Minas Gerais. Vem de uma família de fazendeiros e teve educação formal ainda em Aimorés. Em 1960 mudou-se para Vitória (Espírito Santo), onde terminou o ensino médio e formou-se em economia, área em que possui também mestrado⁹⁰. Na época da faculdade conheceu sua mulher - a arquiteta Lélia Wanick Salgado. No final da década de 1960, o casal se muda para Paris, por causa do regime militar no Brasil. Salgado e Lélia participavam do movimento estudantil de esquerda e temendo perseguição, optaram por deixar o país, oferecendo apoio a militantes brasileiros (alguns que haviam sido torturados) em território francês.

Salgado conta que conhecia Paris como a linha da mão⁹¹, pois ainda jovem havia estudado a língua francesa durante sete anos, lido vários clássicos da literatura e ainda trabalhado na Aliança Francesa, o que dá pistas sobre uma educação formal sólida, proporcionada por uma família de bom poder aquisitivo. Ao chegar à capital francesa, relata que ele e a mulher não tinham bolsa de estudos, o que os obrigou a trabalhar para se sustentar. Além disso, as chances de retorno ao Brasil eram pequenas, considerando o endurecimento do regime pós-64. Em 1971, vai pra Londres trabalhar na Organização Internacional do Café e visitando países africanos, já produz imagens fotográficas. Porém seu contato com a fotografia se deu um pouco antes, de maneira mais informal com uma câmera comprada por sua mulher. Segundo ele, registrar em imagens as experiências de vida em diferentes culturas se tornou mais interessante do que a avaliação do potencial comercial

⁹⁰ Salgado afirma ter cursado o doutorado, mas não preparou a tese e, portanto, não se considera doutor em Economia.

⁹¹ Depoimento para o documentário *Revelando Sebastião Salgado* (2012).

dos locais que visitava: “Quando eu voltava pra Londres, as fotografias me davam dez vezes mais prazer que os relatórios econômicos que eu tinha que fazer. E nesse momento eu tomei a decisão de virar fotógrafo”⁹². No começo, como tantos outros, produzia a partir da demanda de mercado

Eu fui *freelancer* nessa época, porque existia um grande número de revistas na França. Eu me apresentava, lia o sumário da revista, via o que eles precisavam e a gente ia fotografar. E assim foi aos poucos eu fui viajando (...) e aos poucos eu fui ficando conhecido, e finalmente eu comecei a passar para as revistas maiores *Paris Match*, *Newsweek* (...) ⁹³

Na trajetória pela imprensa, integrou a equipe das agências *Sygma*, *Gamma*⁹⁴ e *Magnum* - nesta última ficou durante 15 anos - e construiu uma reputação tanto junto a publicações importantes quanto através de colaborações com organizações como Unicef e Médico sem Fronteiras. Em 1994, fundou a Amazonas Images⁹⁵, agência da qual é o único fotógrafo.

Nesse percurso também conquistou espaço e reconhecimento junto ao circuito artístico, e o lançamento de seus livros envolve toda uma cadeia de produção com exposições, palestras, edições especiais para colecionadores. Seus projetos documentais se concentram mais a partir dos anos 1980, quando desenvolveu entre outros, “Terra” (1997) e “Êxodo” (2000).

Salgado e a mulher, Lélia, são também responsáveis pela Fundação Terra, um projeto de recuperação da Mata Atlântica, implantado na área que pertencia à família dele em Minas Gerais; algo que segundo o casal tem relação com a produção de “Gênesis” (2013), seu livro mais recente - onde o elemento humano é que marca a maior parte de sua obra - sai de cena para dar lugar à natureza. A mudança de assunto foi justificada com base no discurso ambientalista de que mesmo com a degradação gerada pelo consumo, ainda há lugares intocados, passíveis de preservação, onde estaria a chave para uma vida mais justa, digna e saudável. Uma visão um tanto ingênua e romantizada da natureza, para não dizer eurocêntrica.

O fato é que uma sólida experiência em coberturas pelo mundo afora e o reconhecimento traduzido em vendas de livros e exposições tornaram Sebastião Salgado um dos grandes personagens do mundo da fotografia, talvez o brasileiro mais conhecido no ramo por suas imagens impactantes, que beiram a perfeição do ponto de vista técnico. Seu nome é sinônimo de temas sensíveis, extremo profissionalismo e divide opiniões sobre a sinceridade das preocupações sociais que seu discurso carrega. Para as reflexões buscadas aqui, em relação ao campo documental e análise de seu livro “Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial (1993)”, é importante

⁹² Depoimento de Sebastião Salgado para o documentário “Revelando Sebastião Salgado” (2012).

⁹³ Depoimento para o documentário “Revelando Sebastião Salgado” (2012).

⁹⁴ “A agência *Gamma* foi a minha verdadeira escola de fotojornalismo”. Sebastião Salgado em palestra na UFRGS.

⁹⁵ <http://www.amazonasimages.com/>.

abordar também o viés ideológico que perpassa sua própria história de vida, pois ele tem influência na maneira como foi concebido o projeto sobre o qual nos debruçaremos.

3.1.2 Sobre ideologia e questões éticas

Já apontamos que Salgado e sua esposa deixaram o Brasil na época do regime militar por ligações com movimentos de esquerda. Além disso, é importante a formação acadêmica dele em economia, bem como em teoria marxista:

Olhando pra trás na minha vida... É claro, o tipo de estudo que eu fiz. Em Paris nós fizemos estudos aprofundados de marxismo. A economia marxista era muito importante pra gente e ainda é até hoje... curso de geopolítica (...) então eu tive uma formação social. Eu vinha de um país com problemas sociais, com problemas políticos (...) eu vinha de uma militância (...) (SALGADO)⁹⁶

A maneira como enxerga sua função - de denunciar questões estruturais com as quais se deparou por força de sua ideologia e profissão - estão na base dos projetos que desenvolveu. Isso também está de acordo com o fotodocumentarismo de compromisso social que é o (...) dar ao leitor um testemunho, mostrar a quem não está lá como é ou o que sucedeu e como sucedeu (...) uma intenção denunciante e reformadora (SOUSA, *Ibidem*, p. 46).

Seu discurso está voltado para uma suposta missão de trazer à tona as injustiças da qual é testemunha, o que se reflete no conteúdo de sua obra. Retratou a pobreza, o genocídio, a doença, o mundo do trabalho em transição. Assuntos diretamente relacionados a questões básicas também para o pensamento marxista: relações de classe, de produção, desigualdade social, economia. A respeito de posições políticas indicou:

Sou de esquerda, mas não pertencço a nenhum partido. (...) O comportamento de esquerda é um comportamento de vida. Uma preocupação com os outros, com a sociedade, com a ecologia. É romper o ciclo do individualismo. Nesse mundo da globalização, do liberalismo econômico, estamos indo em direção a um individualismo profundo. (SALGADO, 2011)⁹⁷

É evidente que a bagagem teórica e as convicções políticas de Salgado influem na escolha e abordagem dos assuntos que sua fotografia problematiza, mas ele também se inscreve na cartilha temática do próprio documental, como nos indica Ledo (*Ibidem*):

⁹⁶ Palestra na UFRGS.

⁹⁷ Cultura: Entrevista com Sebastião Salgado o Caçador de luz. Disponível em: <http://focusfoto.com.br/cultura-entrevista-com-sebastiao-salgado-cacador-de-luz/>. Acesso em 20/02/15.

A temática mais representativa das primeiras reportagens, aparece em Riis, aparece em Hine, é a questão social e seu impacto - o nunca visto ó se apoia em sua credibilidade. Talvez nos cansemos de ver fotos de crianças no trabalho - disse Hine em uma de suas muitas conferências - porém proponho que cansemos todo o país com esse assunto de tal maneira que chegue o momento de levar ações adiante, que estas fotos sejam somente uma recordação do passado⁹⁸. (LEDO, Ibidem, p.76)

As informações da autora dão conta de que a vontade de mudança faz parte da maneira como os fotodocumentaristas enxergam seu papel na sociedade. Salgado, falando do livro sobre os sem-terra, confirma essa ideia explicando que queria dar àquelas pessoas oportunidade de mostrarem os motivos de sua luta, expondo determinados problemas para aquela pessoa que os desconhecia, arrematando que seu intuito é trazer o problema para a casa dela e provocar um debate (SALGADO, 2011)⁹⁹.

Essas questões guardam relação com outra bastante pertinente ao documentarismo: o distanciamento. Já abordamos esse ponto, explicando que ele orienta o fotógrafo a buscar realidades distintas da sua, que o sensibilizam - e conseqüentemente a opinião pública. O ponto de vista de Salgado em relação às pessoas que fotografa coincide com a avaliação de Tagg (ibidem, p. 20) que nos fala sobre como no escopo da representação, o discurso sobre os desvalidos é sempre construído por outros. Esse ponto é especialmente importante para nosso objeto de estudo, pois a perspectiva dos trabalhadores que se constrói no livro de Salgado é um pouco diferente da maioria das imagens pelas quais ele se tornou conhecido. O conjunto do projeto alcança uma abordagem mais positiva, conforme veremos a seguir.

3.1.3 Breves apontamentos estéticos

A história de como entrou no mundo da fotografia já foi contada por Salgado em entrevistas, biografias, e diversas aparições públicas, mas chama atenção o fato de que ele associa escolhas temáticas e estéticas de sua produção muito mais às questões pessoais (sua trajetória de vida), poucas vezes admitindo influências. Por exemplo, é comum relatar que o apego à contraluz

⁹⁸ Tradução de: *“La temática más representativa del reportaje primigenio, lo vimos con Riis, lo veremos con Hine, es la cuestión social y su impacto, lo nunca visto, se apoya en su credibilidad. Quizá empezamos a cansarnos de ver fotos de niños en el trabajo, le dice Hine a los asistentes a una de sus muchas conferencias, pero os propongo que cansemos a todo el país con este asunto de manera que cuando llegue el momento de llevar acciones adelante, estas fotos sean solamente un recuerdo del pasado.”*

⁹⁹ Cultura: Entrevista com Sebastião Salgado ó Caçador de luz. Disponível em: <http://focusfoto.com.br/cultura-entrevista-com-sebastiao-salgado-cacador-de-luz/>. Acesso 20/02/15

vem de uma infância onde geralmente tinha que ficar na sombra, pois sendo uma criança branca e de pele muito clara, precisava evitar o sol, olhando as coisas quase sempre em contraluz. Essa memória da infância em contraluz minimiza a importância de uma bagagem artística baseada no apreço pelo estilo de pintores holandeses, cultivado exatamente nessa fase anterior ao deslançar como fotógrafo. Numa rara exceção, apontou:

Em Londres a gente passava nosso fim de semana visitando exposições...muita exposição de pintura. Eu gostava demais, gosto ainda hoje dos pintores tradicionais holandeses...eu gostava muito da escola holandesa de pintura, das luzes da escola holandesa...e na realidade se a gente olha bem os pintores da escola holandesa eles têm um contorno de luz fabuloso. Um efeito de luz de trás muito interessante. E eu tenho impressão de que me influenciou muito na maneira de desenvolver a luz. É uma luz que coincidia muito com a luz que eu vi quando era criança, lá no Vale do Rio Doce. Não é... nós tínhamos luz forte, e eu por ser muito branquinho, tinha que sair de chapéu (...) então a gente tava sempre meio na sombra, então tudo que a gente olhava era da sombra pra luz. Então eu acho que isso desenvolveu uma parte da minha fotografia que é interessante: esse domínio da luz, contra a luz. Quase toda a minha fotografia é feita contra a luz (í) (SALGADO, 2012)¹⁰⁰

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade¹⁰¹ considera que foi ainda em Aimorés que se deu o contato com uma iconografia cristã e o fotojornalismo do começo do século 20, e que haveria uma herança barroca em seu trabalho, da época em que ainda menino ficava na porta das igrejas católicas do lugar. De fato, a eloquência e dramaticidade presentes nas imagens de Salgado remetem ao universo barroco. No que se refere à influência da escola holandesa, é notória sua preocupação em trabalhar a iluminação (direcional, retilínea, em várias ocasiões contraluz) e o jogo entre claro/escuro. A dramaticidade não está só nos temas (fome, genocídio, pobreza), mas também na forma, no tratamento extremamente calculado, planejado de suas imagens que buscam convencer quem as olha da gravidade das situações retratadas. Conforme explica Rouillé (2009) acerca da fotografia humanista (onde localiza Salgado) há elementos formais que sugerem a contextualização dos temas num conjunto cenográfico, até teatral:

A profundidade do campo e a sobreposição dos planos situavam os atores humanistas em seu contexto social e humano, e, na imagem, incluíam um horizonte de esperança e um delineamento de futuro (í) A cenografia, a profundidade, os claros-escuros e a heroização dos personagens associavam a fotografia humanista ao teatro (ROUILLÉ, 2009, p.147)

As observações do autor estão realmente presentes no tratamento dado pelo brasileiro aos personagens. O cuidado de composição é minucioso, a construção é bela, e os personagens são mostrados com reverência. A contextualização é crucial, pois é demonstrada na sequência de

¹⁰⁰ Depoimento para o documentário *Revelando Sebastião Salgado* (2012).

¹⁰¹ Cf Pires, Francisco Quinteiro. **Sebastião Salgado, um homem de contradições**, Revista Zum, 26/05/15. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>. Acesso em 28/06/15.

imagens, no formato de reportagem fotográfica.

Tais aspectos preliminares podem ser considerados de maneira geral nas fotografias de Sebastião Salgado, e confirmados naquelas que integram ao livro *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*, porém outras questões de ordem estética, afinadas com as linhas de concepção teóricas esquematizadas pelo autor especificamente para esse trabalho serão discutidas logo mais, durante a análise das imagens. Além disso, a ligação da obra de Salgado com paradigmas do campo documental pós-1930, que podem ser reconhecidos na forma, na linguagem usada por ele.

3.2 Aproximações com o fotojornalismo e a imagem como sensibilização

Considerando o levantamento prévio a respeito do campo da fotografia documental, disputas teóricas e procedimentos adotados, podemos enxergar que Sebastião Salgado apresenta características encontradas na produção da FSA de meados de 1940¹⁰², momento em que há uma mudança na orientação dada aos fotógrafos, que se concentram em imagens de um perfil mais sensibilizador:

(í) a necessidade, para o fotógrafo, de transmitir através de sua fotografia ãa emoçãoõ sentida diante do sujeito. Insiste, por último na importância adquirida pelo tratamento editorial das imagens, defendido especialmente sob o modelo de reportagem, a integração de texto e imagem (...) ¹⁰³ (LUGON, *Ibidem*, p. 104)

Essa forma de atuação, com uma preparação cuidadosa antes da realização das imagens (pesquisa), priorizando o contato e aceitação dos fotografados, colocando na linha de frente da criação a trajetória pessoal do autor (dando vazão à emoção), o papel da edição e a forma narrativa de organização são marcas do trabalho do fotógrafo brasileiro. E embora haja motivos políticos guiando a reorientação à equipe da FSA (já indicados no início de nossa argumentação) é preciso lembrar a aproximação entre o tom das imagens desse momento e o jornalismo (LUGON, *Ibidem*, p. 105), pois é nesse campo que Salgado inicia sua carreira.

Pessoalmente, o mineiro atribui a sua passagem pelas agências a maneira como se porta durante as jornadas fotográficas:

¹⁰² Rouillé (*Ibidem*, p.146) também assinala o perfil da fotografia desse período: ãA partir dos anos 1930, a grande tradição da reportagem mostrou-se resolutamente humanista.

¹⁰³ Tradução de: ã(...) la necesidad, para el fotógrafo, de transmitir a través de su fotografía ãla emociónõ sentida frente al sujeto. Insiste, por último, en la importancia capital adquirida por el tratamiento editorial de las imágenes, defendiendo especialmente, sobre el modelo del reportaje, la integración de texto e imagen (...)ö

(...) Então a Magnum foi importante. Não foi importante na minha maneira de ver, nem na minha fotografia (ela mesma). Foi importante na organização da minha fotografia, de como eu me preparar pra ir, de como eu editar, num é (í) de como eu me concentrar no meu trabalho. (...) Então quando eu cheguei na Magnum eu já tinha a minha maneira de fotografar, eu já tinha o meu estilo (í).ö¹⁰⁴

Tais afirmações estão de acordo com alguns pontos da rotina da FSA já apontada, porém não levam em conta que a *Magnum*, foi também uma tentativa dos fotógrafos de se posicionarem como autores, buscando a dianteira editorial de suas produções. Uma forma de lidar com o dirigismo nas redações. Mesmo que as imagens fossem publicadas em jornais ou revistas de grande circulação, a ideia era que partisse deles a construção da pauta a ser cumprida. Inclusive no formato de fotorreportagens extensas, mais aprofundadas. Na forma como se expressa Salgado em relação à agência, seu aprendizado evidencia mais o lado utilitário, pragmático, e menos o conceitual (e ideológico) desse processo. Consideramos realmente difícil crer que essa vivência não tenha sido também crucial para que mais tarde, ele encampasse projetos mais densos, passando a se ver como autor. Além disso, foi nesse período que tornou seu nome conhecido e ganhou respeito e capacidade financeira para apostar em seus próprios projetos (ou buscar quem os apoiasse)¹⁰⁵.

A questão central é: temos o caso de um fotógrafo que compartilha com a FSA de início dos anos 40, o direcionamento, o modelo de fotorreportagem, o cuidado pré e pós-fotografar e o tom sentimental. Some-se a crença em seu papel como agente transformador da sociedade ó contido no conceito de documentarismo de compromisso social (SOUSA, 1998). Preconizando o questionamento, a busca de soluções para os problemas coletivos, a mudança nas estruturas sociais marcadas pela desigualdade. Sousa (Ibidem) também faz essa ligação:

Pode dizer-se que, por exemplo, na *Life* o trabalho de projecto foi influenciado pelas rotinas praticadas no *Farm Security Administration* e que importantes projectos fotodocumentais da actualidade, como os de Salgado, ainda vão beber ao estilo, à abordagem e à forma de trabalhoö (SOUSA, Ibidem, p. 100).

Nesse ponto, é preciso fazer uma pequena diferenciação entre fotojornalismo e documentarismo. Nos termos propostos por Ledo (Ibidem), no primeiro, as imagens são produzidas para veiculação na mídia, estando ajustado às práticas e códigos da rotina noticiosa, enquanto o segundo toma como norte os fatos expostos na imprensa, escoando imagens em outras vias (projetos, exposições, livros). O documentarismo gozaria também de uma liberdade maior em

¹⁰⁴ Entrevista para a websérie ãNo Olhar tvö. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MDWiqU_bXfQ. Acesso em 22/12/15.

¹⁰⁵ Além do registro que fez do atentado contra o presidente norte-americano Ronald Regan, cujas imagens foram vendidas para diversos veículos de imprensa - fez coberturas para grandes veículos internacionais, e colaborou com organizações importantes como Médicos sem Fronteiras e Unicef, por exemplo. O livro ãOutras Américasö começou com registros no Chile e Paraguai, num trabalho para a Anistia Internacional que se estendeu por outros sete países. A publicação é de 1999.

relação às possibilidades de criação, seu tempo seria mais flexível, e o resultado final estaria sob controle do fotógrafo e não a serviço de uma empresa. Há quem aponte a separação entre os campos em termos de tempo de realização dos projetos - maior nos documentais e mais curto, ajustado ao *dead line* na imprensa (LOMBARDI, 2007), (ROSLER, 2007). Mas na prática, nem sempre as separações estão tão claras. Há sobreposições, imbricações de procedimentos. No caso de Sebastião

Salgado especificamente, entendemos, que ele tem um histórico como fotojornalista, que é a base de sua carreira, e depois começa a desenvolver projetos com características documentais, do ponto de vista da forma de produção e circulação de seu trabalho. Muitas de suas imagens mais famosas estamparam capas de jornais e revistas internacionais, mas seu primeiro livro, que contou com um planejamento, uma linha editorial e temática claramente definida foi *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* (1993). Mesmo que algumas séries tenham sido publicadas na imprensa¹⁰⁶ é com a elaboração dessa obra que ele parece operar a transição do fotojornalismo para o fotodocumentarismo, no sentido de uma atuação mais independente, autônoma. Também o tempo que dedicou especificamente a elaborar o livro é mais um fator que inscreve o material no campo documental. No entendimento de Ledo (Ibidem) do qual compartilhamos, há diversos pontos de contato entre as duas práticas fotográficas, e Salgado é um exemplo de alguém que articula esses pontos de contato. Não que tenha abandonado de vez a colaboração com a imprensa, mas que não depende exclusivamente delas para se sustentar, como indicou: *“Eu tenho outra vantagem imensa, eu não sou empregado de nenhuma pessoa, tudo o que eu faço é em função de mim mesmo (...)”*(SALGADO)¹⁰⁷.

É bom lembrar que a noção de controle sobre a obra norteou exatamente o fotojornalismo fundador das agências. No caso do brasileiro, a preparação de um projeto é cuidadosa, bem organizada. O controle em cima do material é partilhado com a esposa Lélia, editora dos livros e responsável pela concepção dos *layouts*¹⁰⁸. Com o tempo dedicado aos projetos, o volume da produção também é grande. Durante a realização de *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*, só a série sobre os homens que apagavam incêndios em poços de petróleo no Kuwait, já dá uma ideia de como foi o processo: 200 negativos, pouco mais de 7 mil fotos. Em média 6 fotos de cada negativo foram impressas, e desse total, 47 foram enviadas a uma revista.

¹⁰⁶ Doze publicações estrangeiras reproduziram as fotografias sobre os mineiros, pescadores, cortadores de cana, entre outras séries do livro. Ver <http://www.amazonasimages.com>.

¹⁰⁷ Entrevista para a websérie *“No Olhar tv”*

¹⁰⁸ *“A Lélia é minha parceira de vida, ela não é só minha esposa, a mãe dos meus filhos...não é só a pessoa que desenha meus livros, não é só a curadora das exposições. Nos somos sócios em tudo na vida”*. Sebastião Salgado em entrevista para a websérie *“No Olhar Tv”*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MDWiqU_bXfQ. Acesso em: 01/01/16. A participação da esposa no trabalho de Sebastião Salgado é central. Lélia é além de editora e designer dos livros, organizadora das exposições, escolhe também as imagens que entram no produto final, escolhe os espaços onde o trabalho é exibido.

Outros profissionais geralmente enviam o filme completo para os editores ou uma seleção com centenas de imagens¹⁰⁹. O breve exemplo ajuda a entender que mesmo após a triagem, a quantidade de fotografias nos livros permanece grande; a edição final do livro conta com 350, distribuídas em 29 séries.

Outra característica da fotografia documental importante identificada nos trabalhos de Sebastião Salgado é o formato em série. Ao falar sobre a dicotomia cor/preto e branco, ele deixa clara a importância da sequência para organização da sua maneira de pensar a fotografia:

Quando comecei a trabalhar eu não sabia realmente se era só preto e branco ou se era cor. É claro que o preto e branco era mais fácil, porque eu podia revelar, eu podia seguir todo o processo. Eu comecei efetivamente com preto e branco. () A cor, utilizada pela maioria das publicações era diapositivo, e o diapositivo é produto final. É complicado (...) uma outra característica terrível do diapositivo é que o filme já vinha montado, você fotografava, filme de 36 poses, ia montadinho nos quadrinhos e as fotos que não consideravam muito boas, não ficavam muito nítidas você jogava fora. Você guardava só as melhores. E você nessa brincadeira você perdia a sequência. Então você não tinha mais o histórico da sua fotografia. (SALGADO, 2012)¹¹⁰

Se pensarmos que as reportagens devem contar uma história, a sequência é crucial. Pelo depoimento, também percebemos que para o brasileiro, usar o preto e branco permite não somente um controle maior a partir de um material bruto¹¹¹, mas ainda reconstituir uma passagem temporal, construir uma narrativa que não seja prejudicada pela operação de montagem do conjunto. É central nesse processo, conseguir resgatar um pouco o "histórico" do percurso feito pelo olhar num espaço, a sucessão das ações. Ledo (Ibidem, p. 76) faz observações pertinentes a respeito da necessidade narrativa do campo documental. Para ela, expor as condições de tempo e espaço ó na sequência ó ajuda o leitor a ter uma dimensão dos vários pontos envolvidos no assunto tratado, e torna o efeito comunicativo mais eficaz. Ainda segundo a autora, capturando elementos de outras narrativas visuais como a tradição pictórica e as artes populares e religiosas (cuja simbologia dramática é familiar a nossos olhos), a fotorreportagem alcançou o modelo de relato, tornando-se um importante paradigma de comunicação. Afirmações válidas para o *corpus* tratado aqui, pois as séries que compõem "Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial" relatam processos.

¹⁰⁹ Tradução de: "Salgado shoots an average of 10 to 12 rolls a day. In the Kuwaiti oilfields, he shot 200 rolls, or a little more than 7,000 pictures, of which he printed an average of six from each roll, in small work prints. From these he selected 47 to send to this magazine. (Usually, photographers send either all their film of a shoot to their editors or their selection of hundreds of prints.)". Wald, Matthew L., **Sebastião Salgado: The Eye of The Photojournalist**, The New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1991/06/09/magazine/sebastiao-salgado-the-eye-of-the-photojournalist.html?pagewanted=all>. Acesso em: 02/01/16.

¹¹⁰ Depoimento para o documentário "Revelando Sebastião Salgado" (2012).

¹¹¹ "Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial" foi todo fotografado em negativo. O digital é usado pela primeira vez na obra do fotógrafo em "Gênesis" (2013).

Processos com etapas de montagem, colheita, construção e/ou desmonte de estruturas, em diferentes atividades de setores produtivos. Imagens que possam nos levar a compreender minimamente como se produz um carro, como funciona um garimpo, linhas de produção num cenário capitalista¹¹².

E processos se dão no tempo. Em Salgado o tempo de produção, como indicamos, é extenso. Lissovsky (2008), que analisa a maneira como o tempo é articulado a partir do instante fotográfico entende que Salgado (em comparação com Cartier-Bresson) não se interessa por um instante que condensa ações, algo representativo numa unidade. Ele procura o registro de um fenômeno, e o tempo dedicado a um tema se traduz numa espera, que ele chama de *o* amadurecimento do instante (LISSOVSKY, 2008, p. 78). Apesar da abordagem filosófica do autor, que pouco dialoga com as referências utilizadas ao longo deste trabalho, a questão do tempo e de como sua relação na imagem pode ser compreendida como duração é importante para os projetos documentais. O tempo tem papel fundamental e o que vai caracterizado como amadurecimento do instante produz diferentes pontos de vista, indica sucessão de ações, etapas. Produz as séries.

3.3 O corpo trabalhador em evidência ou o marxismo como estética

Conforme já adiantamos, o livro *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* foi pensado a partir de uma visão marxista do trabalho em fins do século XX. A concepção do projeto surge em 1986, numa visita ao garimpo de Serra Pelada, cuja reportagem foi a primeira das séries que estão no livro:

Com a Lélia nós tomamos a decisão de que eu ia fazer um trabalho baseado na teoria do Marx sobre o trabalho produtivo. O que me motivava extremamente, pelo fato de eu ter sido economista sobre o fim da primeira grande revolução industrial focada no trabalho produtivo. Um retrato do mundo do trabalho antes que ele se exterminasse completamente. Onde ele passasse a ser outra coisa. Eu fiz um conceito de um projeto. Um projeto de vários anos, e foi o primeiro projeto ao longo de vários anos que eu fiz. Então durante cinco anos eu ia buscar na Índia, eu ia buscar na China, eu ia buscar na Rússia parte do setor produtivo que me interessava. Foi na verdade o primeiro grande trabalho exclusivo em branco e preto que eu fiz. (SALGADO, 2012)¹¹³

O recorte das funções escolhidas para o projeto segue a linha de raciocínio de um trabalhador em transição de atividades estritamente manuais ó como a fabricação de charutos em Cuba, corte da cana-de-açúcar e cultivo de cacau no Brasil, pesca na Itália ó até setores onde o

¹¹² Lombardi (2007, p. 40) indica a partir de Schaeffer (1996) que a sequência fotográfica colabora para entendermos o desenrolar de um acontecimento, ressaltando-a como marca do documental.

¹¹³ Depoimento para o documentário *Revelando Sebastião Salgado* (2012).

papel da mecanização é importante (automóveis, indústria de alimentos), mas tem sempre no elemento humano a ênfase¹¹⁴. A maioria das fotos evidencia esforço, dificuldade, das etapas processuais de cada ramo produtivo, como parte de um momento histórico amplo e interligado, partindo do indivíduo. Salgado adotou uma perspectiva histórica, dando a ideia de fechamento de um ciclo.

Estas imagens, estas fotografias, são o registro de uma era - uma espécie de delicada arqueologia de um tempo que a história conhece pelo nome de Revolução Industrial. Um tempo no qual o eixo central do mundo estava naquilo que estas imagens registram: o trabalhador; a mão do homem (SALGADO & NEPOMUCENO, 1993, p. 7)

O projeto se sustenta no argumento de ode ao trabalhador, e para isso, a plástica elaborada - característica de tudo que Salgado faz - contribui bastante. Para ele a fotografia é a verdadeira linguagem universal (...) e pra que essa linguagem tenha um poder de transmissão ela tem que ser bem escrita, bem apresentada, bem feita (SALGADO, 2012)¹¹⁵. Em várias fotos o contraluz (figura 23) ou a iluminação direta (quase como uma luz divina) são utilizados para destacar a figura de homens e mulheres como heróis. Esse efeito também é alcançado por meio do enquadramento em primeiro plano (figura 24), proximidade com a câmera¹¹⁶, algo que Salgado preza também como metodologia¹¹⁷. O discurso confirma: "Esses homens são heróis de nosso tempo, fazem um trabalho duro, difícil, o que é parte de seu orgulho, de suas vidas, de seu amor. É muito importante que essas imagens reflitam tudo isso (SALGADO, 1991)¹¹⁸."

¹¹⁴ O livro começa com atividades ligadas à terra (cana, chá, cacau), chega ao mar (pesca, navios) e retorna à terra como manufatura (produtos diversos como carros, bicicletas, motos), materiais para indústrias de base (chumbo, aço, carvão, minério de ferro, petróleo) e grandes obras (estradas, túneis, canais, barragens).

¹¹⁵ Depoimento para o documentário *Revelando Sebastião Salgado* (2012).

¹¹⁶ No projeto Salgado usou basicamente 3 lentes de 28, 35 e 60 mm. Não tinha teleobjetiva, então precisava se aproximar fisicamente dos retratados, o que é uma marca de sua fotografia.

¹¹⁷ É sabido que também a pesquisa e convivência prévia se convertem numa confiança que resvala na proximidade física entre Salgado e os personagens, e que aparece em muitas fotos. Costuma dizer que dessa forma, a imagem é construída também com base no que o fotografado oferece à câmera.

¹¹⁸ Tradução de: *These guys are heroes of our time, "They are doing hard, difficult work. That is part of their pride, part of their life, part of their love. It's very important the pictures can reflect all this."* Wald, Matthew L., **Sebastião Salgado: The Eye of The Photojournalist**, The New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1991/06/09/magazine/sebastiao-salgado-the-eye-of-the-photojournalist.html?pagewanted=all>. Acesso em 02/01/16.



Fig. 23 – Finalizando a instalação do sistema de circulação do ar. Estes túneis pequenos são cavados manualmente e juntam-se aos dois túneis principais para permitir a passagem livre do ar entre eles. Calais, França, 1990. Sem título, da série Eurotúnel, França e Inglaterra (Sebastião Salgado, 1993)

A organização do livro também corresponde à ênfase na colaboração entre texto e imagem; nos moldes da crença de que esse modelo é mais eficaz do ponto de vista da informação. Há parágrafos falando de cada série de fotografias (como uma introdução) num texto escrito em colaboração com Eric Nepomuceno. Já o índice e o encarte que acompanham a edição são mais descritivos, com legendas e informações correspondentes a cada foto, individualmente. As séries se organizam pelas funções/ocupações, local e data, formando um microcosmo de cada contexto. Há ainda a identificação da posição das imagens, quando há mais de uma ocupando a mesma página. Essa estrutura é encontrada no documental na fase tardia:

Todo seu programa consiste em inventar uma forma de leitura que integre perfeitamente texto e fotografias, sobre o modelo do cinema, onde comentário e imagem são percebidos juntos e se reforçam mutuamente¹¹⁹ (LUGON, *Ibidem*, p.

¹¹⁹ Tradução de: *“Todo su programa consiste en inventar una forma de lectura que integre perfectamente texto y fotografías, sobre el modelo del cine, donde comentario e imagen son percibidos juntos y se refuerzan mutuamente”*

112).



Fig. 24 - As tripulações dos navios de pesca reúnem-se de madrugada para o início da *mattanza*. Estiveram esperando vários dias pela chegada dos cardumes de atum. Quando as correntes marinhas se mostram favoráveis, os tripulantes saem nas suas embarcações. Trapani, Sicília, Itália, 1991. Sem título, da série Pesca do atum, Sicília/Itália (Sebastião Salgado, 1993)

Porém os dados se nos informam sobre a realidade do trabalho, não enfrentam as causas que permitissem talvez uma consciência mais crítica.¹²⁰ As séries fotográficas são constatações a respeito do trabalho, mais do que reflexões sobre os caminhos do percurso social que desemboca naquelas realidades. A divisão operada por Salgado é de um mundo dividido entre pobres e ricos e parte de uma observação de rearranjos ocorridos em função das necessidades econômicas:

Fazendo os Trabalhadores a gente começou a ver que essa transformação tinha sido provocada por uma enorme transformação no mundo, uma reorganização do sistema produtivo planetária, que começou a criar concentrações industriais. Por exemplo, a gente vê no Brasil, São Paulo passou a ser uma das grandes concentrações industriais de toda a América (...) (SALGADO, 2012)¹²¹

¹²⁰ Queiroga (2015) em artigo onde discute a autoria no campo documental comenta a respeito de possíveis fatores de dispersão ou que comprometam a leitura política (em favor da contemplação) das imagens de os Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial. Cf. Queiroga, Eduardo. Trabalhadores, fotografia documental e autoria. **Revista Internacional de la imagen**, Common Ground, Espanha, v.2, n.1, 2015. Disponível em: <http://ijxes.cgpublisher.com/product/pub.218/prod.20/m.2>. Acesso em 12/12/15.

¹²¹ Depoimento para o documentário os Revelando Sebastião Salgado (2012).

A intenção em demonstrar tais questões através da fotografia também assinala uma ligação com a própria noção marxista do papel que a arte pode desempenhar. Um papel político, onde subjaz uma noção estrutural, marcadamente econômica da realidade. Segundo Eagleton (1993) para o marxismo, estético e prático podem se encontrar na dimensão do sensível, e assim a arte é capaz de comunicar ao sujeito, na medida em que os objetos artísticos adquirem alguma função, um objetivo. Ao contrário de uma noção de contaminação do estético pelo funcional, Marx apostaria numa relação positiva entre eles:

É acima de tudo no conceito de valor de uso que Marx desconstrói a oposição entre o prático e o estético. (...) a *theoria*, a contemplação prazerosa das qualidades materiais de um objeto, é um processo ativo no interior de nossas relações funcionais com o objeto. Nós experimentamos a riqueza sensível das coisas ao trazê-las para o interior de nossos projetos significativos - e esta instância difere, por um lado, do instrumentalismo bruto do valor de troca, e de outro lado da especulação estética desinteressada (EAGLETON, 1993, p. 152).

Segundo as observações de Eagleton (1993), podemos ver os personagens de Salgado como corpos a serviço do capitalismo. Em algumas séries, são pequenas unidades em meio ao maquinário. Na condição da sobrevivência, da necessidade, o corpo se torna incapaz de desenvolver qualidades sensíveis, e o trabalho com suas exigências fixas, monotonamente repetitivas, encarceram o corpo dentro de suas fronteiras (EAGLETON, Ibidem, p.148-149). Essa interpretação permeia as fotografias de *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. O que temos no livro é a perspectiva de um corpo produtivo (EAGLETON, Ibidem, p.154), um corpo trabalhador. Essa noção implica dizer que o proletariado que Salgado constrói aparece inserido no contexto do trabalho que realiza, e procura dar conta tanto de uma compreensão conceitual mais funcional, quanto indicar que esse papel de força de trabalho, se mostra plasticamente nas imagens, através de elementos como o movimento e a textura, entre outros. As fotografias nos dão músculos, suor, cansaço, gente às vezes no limite de suas forças. O que a imagem apresenta é confirmado pelos textos dedicados a cada foto, conforme as figuras 25 e 26.



Fig. 25 - Este trabalhador da equipe da Safety Boss caiu inconsciente devido a uma repentina explosão de gás num poço. Três companheiros dele conseguiram salvá-lo. Campo petrolífero Greater Burhan, Kuwait, 1991. Sem título, da série Poços de petróleo, Kuwait (Sebastião Salgado, 1993).



Fig. 26 - Trabalhadores põem os trilhos sobre os quais correrá uma das duas perfuratrizes que abrirão caminho até a França. Folkstone, Inglaterra. Sem título, da série Eurotúnel, França e Inglaterra. (Sebastião Salgado, 1993)

3.4 Representação documental de Salgado

Baeza (2001) e Lombardi (2007) apontam uma mudança, reconfiguração do documental a partir da década de 1950. Exemplificada por nomes como Robert Frank (1924-)¹²² entre outros, essa reconfiguração adota uma forma mais despojada (valoriza o desfocado, aproveita como recurso a descentralização) e intenções menos políticas e por vezes pessoais, vão guiar uma nova geração de documentaristas. Um diálogo com imagens eletrônicas, a presença de ironia, e citações a outros universos visuais são algumas das marcas que esses fotógrafos apresentam. Como permanece em atividade, Salgado é um fotógrafo contemporâneo, porém ele não participa, nem esteticamente falando, nem tão pouco nas intenções que seu trabalho e discurso sustentam dessa renovação. O material que produziu e produz, participa de um contexto criativo e ético que entendemos ter mais afinidade com o conceito de documentarismo de compromisso social já citado. No início da argumentação sobre as influências de seu trabalho, alinhamos noções relativas ao fazer do período que Lombardi (Ibidem) chamou de modelo paradigmático dos anos 1930 (leia-se FSA), e também algumas marcas do fotojornalismo praticado nas agências, sobretudo a noção de autor. O que ocorre é que por força de imposições políticas a produção desse período da FSA já continha práticas que seriam consolidadas na fotografia da imprensa, e claro, também sofreriam mudanças no contexto dos anos seguintes. Situar Salgado como exemplo do documentarismo de compromisso social, implica também fazer esse olhar para trás. É como reconhecer num DNA, genes de gerações passadas. Ali estão algumas das raízes para o olhar humanista da fotografia dele.

Já do fotojornalismo posterior ó 1960, 1970 - vem a visão do próprio fazer fotográfico como missão, um dever moral, um comprometimento com a resolução de questões de seu tempo. Noção importante para profissionais que conscientes da força da imagem começaram também a carregar para a fotografia suas ideologias políticas. Ao contrário de Sander, para quem mesmo na função de artista, a estética era orientada para um apagamento de rastros de personalidade na imagem, em Sebastião Salgado ocorre o contrário. Ele faz parte de um conjunto de fotógrafos para os quais a presença como autor havia se tornado não só algo constatado, mas assumido. Referências visuais, experiências pessoais, posições políticas envolvidas na criação.

Integrado também numa tradição fotojornalística - onde imagens impactantes

¹²²

Fotógrafo suíço, que desenvolveu o livro *Os Americanos*, numa viagem pelos Estados Unidos. O projeto foi custeado por uma bolsa concedida a Frank pelo museu Guggenheim. Fez um retrato sombrio do estilo de vida americano, o lado B da terra das oportunidades: desemprego, imigrantes e negros pobres, um patriotismo falido. Para Ledo (Ibidem, p. 87) em suas fotos nem o céu é azul, nem as fotos são bonitas.

construindo narrativas diversas sobre guerra, pobreza e outros assuntos ó que amadureceu junto com a própria mídia noticiosa - está mais próximo, também formalmente de outros que compreendiam a imagem como informação que se constrói usando a emoção, e para isso, o domínio, controle e equilíbrio da técnica são valores, e a expressão dos personagens também. Salgado pensa extrair alguma força, verdade de seus personagens graças à expressividade¹²³.

Sua ãescolaõ tem professores como Eugene Smith¹²⁴, Robert Capa¹²⁵, cujas imagens ilustram o inconsciente coletivo quando pensamos em importantes acontecimentos históricos, e de certa forma até numa visualidade característica do século XX onde o preto e branco foi uma espécie de norma, a Leica é o equipamento õbrigatório¹²⁶, o humano é o elemento central nas temáticas, o trabalho de iluminação, e a captura do movimento uma conquista proporcionada pela tecnologia de câmeras mais leves e menores que podiam dispensar o tripé. Salgado intenciona nos projetos leituras históricas dos assuntos trabalhados, e o faz tendo como pano de fundo a iconografia fotográfica praticada por esses grandes mestres da cobertura jornalística. Por outro lado, algumas de suas fotos parecem verdadeiras pinturas dado o trabalho de composição, a organização de elementos no *frame*, o controle dos tons de preto, branco e da gama de cinzas. Acrescente-se às referências estéticas, os paradigmas da imagem como narrativa, a abordagem da realidade com fins de transformação, a relação com o reconhecimento da fotografia como arte do qual se beneficia, e mesmo a ideologia de esquerda, todas questões epistemológicas pertinentes ao século XX.

No que diz respeito à representação do proletariado Sebastião Salgado carrega as principais características de um documental mais emotivo, sensibilizador, que busca impactar através das imagens. Sua produção emerge a partir da década de 1970, e nos leva a compreender que sua ideologia reflete ainda uma crença de superação das diferenças, a partir de uma atitude política, que crê encampar com sua fotografia. Quando se propõe a fazer uma ãarqueologia do trabalho na era industrialõ, seu esforço pode ser traduzido nas palavras de Eagleton (Ibidem, p. 154), que afirma ser o estético marxista essencialmente político, pois õse o corte entre o desejo

¹²³ Com relação a esse aspecto, em diversas fotos do livro as pessoas apareçam sorrindo. Como por exemplo, a imagem de uma menina, na série sobre a produção de chá em Ruanda. Ver página 53 do livro ãTrabalhadores: uma arqueologia da era industrialõ.

¹²⁴ Amar (2011) considera Sebastião Salgado um herdeiro de Eugene Smith. Cf. Amar, Jean-Pierre. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2011. Eugene Smith (1918-1978) fotojornalista de grande rigor formal, é muito lembrado pela imagem ãTomoko Uemura no banhoõ (1971), parte de uma cobertura sobre a contaminação por mercúrio que atingiu a população de Minamata, no Japão. John Berger faz uma análise sobre imagens de Smith, ressaltando a presença de elementos como religiosidade, drama, esperança, morte e atentando para um conjunto de fotos onde a forma de um sujeito que cuida de outro desamparado remete à estrutura clássica da Pietá (Maria com Jesus Cristo nos braços). Cf. Berger, John. O drama moral de W. Eugene Smith. **Revista Zum**, n.6, abril/2014. p.174-190.

¹²⁵ Capa (1913-1954) é um dos fotógrafos fundadores da Magnum, e bastante conhecido por coberturas de guerras (morreu inclusive trabalhando, quando pisou numa mina na Indochina). É o fotógrafo das imagens de desembarque das tropas americanas na Normandia, durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo. Para mais ver: <http://www.magnumphotos.com>.

¹²⁶ As lentes claras também permitiam que se fotografasse com pouca luz e a mobilidade do aparato levou a fotografia aos quatro cantos do mundo.

bruto e a razão descorporificada deve ser curado, só pode sê-lo através de uma antropologia revolucionária que persiga as raízes da racionalidade humana até a fonte escondida nas necessidades e capacidades do corpo produtivo. A noção de corpo produtivo, corpo trabalhador, como demonstração de força e resistência é bastante explorada nas imagens de Sebastião Salgado como já vimos.

Se a ideia era uma abordagem do proletariado, com referência na teoria marxista, uma série em especial amarra o conceito que guia o projeto todo de maneira bem clara: o ciclo de vida e morte do navio. Interpretado como símbolo da industrialização nos moldes que o livro propõe, peça-chave do desenvolvimento comercial dos países, o par de reportagens que representam essa importância estão exatamente no centro da publicação. A primeira - num total de 12 fotos - trata da produção nos estaleiros da Polônia e França: soldagem, montagem do casco e da parte superior, pintura até chegar ao produto final, onde a série é fechada com a imagem que mostra o lançamento do navio ao mar (figuras 26, 27, 28, 29 e 30).

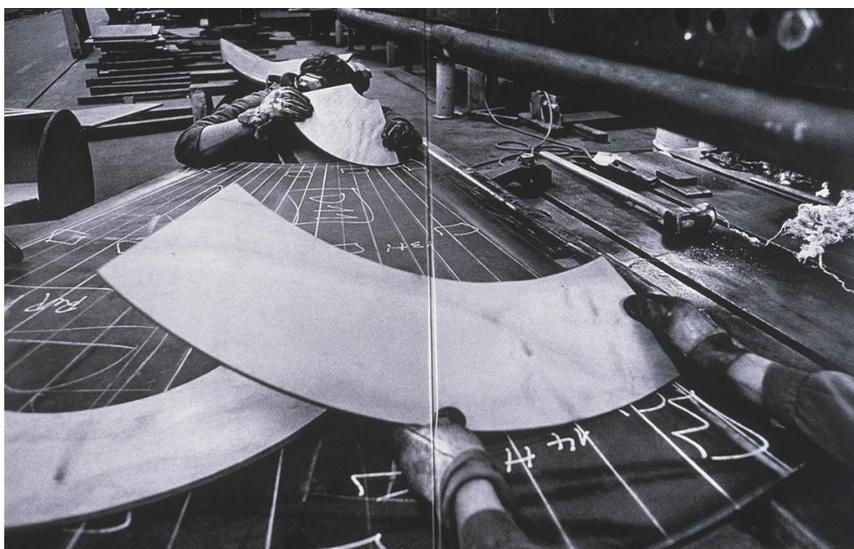


Fig. 26 - Cones de ventilação gigantesco são preparados. Moldes de madeira especial são feitos para calcular a curvatura. A partir daí, é possível obter a curvatura por meio de maçarico oxiacetilênico e prensa hidráulica. Brest, França, 1990. Sem título, da série Estaleiros Polônia e França (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 27 - O costado do porta-aviões Charles de Gaulle foi feito na oficina e transportado por guindastes para a doca seca, onde é montado. As peças especialmente construídas para esse transporte necessitam então ser retiradas. Brest, França, 1990. Sem título, da série Estaleiros, Polônia e França (Sebastião Salgado, 1993)



Fig 28 - Início da construção de um navio-fábrica norueguês. Encontra-se numa doca seca, sobre uma rampa inclinada para facilitar o lançamento. Gdansk, Polônia, 1990. Sem título, da série Estaleiros, Polônia e França (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 29 - ÷A área de construção durante a montagem de um granaleiro polonês para cereais. Gdansk, Polônia, 1990. Sem título, da série Estaleiros Polônia e França (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 30 - ÷Um navio é lançado lateralmente à água; a pressão da água o obrigará a tomar a posição vertical. Após muitos meses nasceu agora um navio: quando seu interior estiver terminado, ele se desligará então das centenas de homens que ajudaram a construí-lo. Gdansk, Polônia, 1990. Sem título, da série Estaleiros, Polônia e França (Sebastião Salgado, 1993)

Depois de cumprir sua função, o navio ãmorreõ em praias onde é desmontado e as partes aproveitadas no fabrico de objetos diversos. As informações do portfólio que vem encartado na publicação indicam a precariedade com que o serviço é feito, os baixos salários e a concentração dessa ãindústriaõ em países não-europeus:

Uma multidão de trabalhadores converte a embarcação em suas antigas matérias-primas, que se transformam em utensílios de uso cotidiano, tais como facas, fechaduras, agulhas, instrumentos agrícolas e muitos outros artigos. (í) a maior parte do trabalho de desmantelamento é executada com um martelo grande. (í) Os trabalhadores ganham cerca de 1,20 dólar por dia, o que significa que é possível recorrer ilimitadamente ao trabalho manual. Os estaleiros de desmantelamento empregam diretamente cerca de 7 mil pessoas, mas calcula-se que em torno de 100 mil dependam da indústria para sobreviver (SALGADO, 1993)

O grande símbolo da revolução industrial está inerte, impotente, aparentemente acabado, mas na verdade suas formas ganham nova vida, abrindo-se um novo e diferente ciclo produtivo (manual). É um circuito completo que nasce graças a eletricidade e à engenharia empregados num maquinário pesado, atinge o apogeu, e termina desfeito por mãos e martelos. Uma jornada onde binarismos como Ocidente versus Oriente, uso versus desuso, riqueza versus pobreza, brancos versus negros formam o subtexto das imagens.



Fig. 31 ó ãUm navio é destinado ao maçarico e ao martelo, enquanto outro se aproxima do fim do processo de destruição. Cabos de aço puxam grandes placas ou grandes blocos de metal laminado para o estaleiro. Chittagong, Bangladesh, 1989ö. Sem título, da série Desmantelamento de navios, Bangladesh. (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 32 ó Homens trabalham no desmantelamento da quilha de um navio. Cabos e guinchos puxam peças em direção à praia. Chittagong, Bangladesh, 1989ó. Sem título, da série Sem título, da série Desmantelamento de navios, Bangladesh. (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 33 ó Um trabalhador sai de um buraco cheio de fumaça para respirar ar fresco; voltará para dentro e continuará cortando. Chittagong, Bangladesh, 1989ó. Sem título, da série Desmantelamento de navios, Bangladesh. (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 34 - "Quando a maré está alta, os navios avançam a grande velocidade e penetram profundamente na costa. Quando a maré reflui, os navios permanecem na praia seca. Para poder dar início à destruição, fazem-se imediatamente furos no casco. Chittagong, Bangladesh, 1989". Sem título, da série Desmantelamento de navios, Bangladesh. (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 35 é ðUm homem carrega uma peça de metal. Os pés destes trabalhadores constantemente correm perigo, por causa dos fragmentos de metal espalhados no chão. Chittagong, Bangladesh, 1989ö. Sem título, da série Desmantelamento de navios, Bangladesh. (Sebastião Salgado, 1993)



Fig. 36 é ðUma equipe transporta cabos de aço. Os que trabalham com os maçaricos encontram-se em pé no que restou do navio. Chittagong, Bangladesh, 1989ö. Sem título, da série Desmantelamento de navios, Bangladesh. (Sebastião Salgado, 1993)

No saldo final, a representação é influenciada pela teoria marxista, e na proposta de homenagem, elabora um retrato profundamente elogioso ao proletariado, mas pouco crítico. A beleza da forma é o fio condutor que narra a rotina de trabalhadores em vários setores de um modelo econômico que na visão de Salgado estava com os dias contados, mas na prática, algumas das atividades mostradas no livro permanecem sob as mesmas bases produtivas: tipo de mão de obra, modo de fazer, concentração da produção em países periféricos.

Pensando a representação em si, que é nosso foco, alinhando o corpo teórico, as assertivas do campo documental e do fazer fotojornalístico e a dimensão de distribuição da obra (imprensa, livro, exposições), podemos dizer que cada um desses pontos forma um conjunto de questões paradigmático gestado no século XX, que orienta a perspectiva de Salgado no livro sobre o proletariado. Atuando nesse cenário, ele tentou historicizar os trabalhadores acreditando que estes são elementos fundamentais do capitalismo, indispensáveis até, mas com pouquíssima autonomia e nenhuma individualidade, sujeitos aprisionados em suas funções, resistindo bravamente em profissões pesadas, cansativas, e em muitos casos, de baixa exigência intelectual. Quando aceitamos o caráter de construção da imagem fotográfica, partindo das intenções ideológicas e artísticas, parece menos problemático compreender *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* como um ponto de vista romântico e belo, porém válido sobre trabalhadores e trabalhadoras. Mas não o único nem definitivo.

4. SABRIÉ E PISCITELLI: IMAGENS DO PROLETARIADO ENTRE A IMPRENSA E O DOCUMENTAL

"Ainda que trabalhe para os meios de comunicação, sou muito crítico com eles: sempre há uma segunda realidade - inclusive uma terceira - que nem se menciona (Giulio Piscitelli, 2015)

4.1 Olhares sobre a China e a Europa contemporâneas

4.1.1 Gilles Sabrié e o proletariado de folga

Gilles Sabrié (1964-) é um fotógrafo francês que há dez anos documenta a China e usa a câmera para mostrar as transformações do país asiático. Depois de trabalhar com televisão, resolveu se dedicar à fotografia documental. Ao lado do registro de eventos importantes como as Olimpíadas de Beijing (2008), ou série *175 Metersö* (2006) sobre uma cidade antiga desocupada para construção de uma barragem, colaborou com a *National Geographic*, com as reportagens *Inside China*, *9 Days in the Kingdom* (sobre a Tailândia). No seu site, há 16 ensaios de assuntos diversos. A rotina de famílias nômades (*The last nomads*), de populações rurais (*On the kang, portraits from rural China*), entre outros. As dificuldades estruturais de um país que se desenvolve sob um regime político comunista, mas adota práticas comerciais capitalistas como falta de moradia ou os problemas de saúde (*A smoker's empire*, ensaio sobre os fumantes). A cultura que preserva expressões antigas adaptando-as ao ritmo e lógica de consumo atuais (ensaio sobre a ópera, o cinema). Encantos, paradoxos, aspectos econômicos de um povo que nós ocidentais conhecemos ainda superficialmente. Se o documental vai em busca do *outro*, daquilo que precisa ser revelado, já há algum tempo o Oriente (sua cultura, filosofia, modos de ser) é o *Outro* do Ocidente. Apesar do estereótipo contido na alcunha de *exótico* que muitas vezes esse olhar dirigido ao outro asiático pode assumir, Sabrié investiga a vida dos chineses do ponto de vista de um interessado nos processos estruturais que desencadeiam as transformações culturais.

Além do material que inclui no site, e do que produz para jornais ou revistas, participou de iniciativas institucionais de valorização da cultura chinesa, cedendo imagens ao projeto *China File*, revista online sem fins lucrativos do *Center on U.S. - China Relations* (organização de cooperação entre Estados Unidos e China, que desenvolve projetos em áreas de interesse comum dos dois países como mídia, cultura, economia, meio ambiente, entre outras). Sabrié tem 5 materiais na revista: um curta-metragem chamado *Small part, big screen. A beijing migrant tries to break into movies* (2013), que é uma adaptação de um documentário¹²⁷ dele feito para a televisão, e as fotorreportagens *On The Kang, a Chinese Family Album* (2015), *Xinjiang Unsettled* (2014), *Transported by Song: A Traveling Opera Hits the Road* (2012) e *The Benches of Tiananmen* (2012), todas adaptadas de séries já feitas pelo fotógrafo (conforme seu site).

Ele combina uma atuação mais independente, em que desenvolve suas séries e as disponibiliza na internet, com trabalhos para veículos como *The New York Times*, *Le Monde*, *The Wall Street Journal*, *Time*, *Libération*, entre outros. Eventualmente faz trabalhos comerciais, já tendo prestado serviço às empresas *Apple*, *Nestlé* e *L'Oréal*. Mas também publicou na *Revue Photography*, dedicada à fotografia documental¹²⁸. Além de manter uma intensa atividade em sua conta¹²⁹ no *Instagram*, cheio de flagrantes, micro registros da rotina dos chineses, Sabrié tem ainda um *photo blog* chamado *Un oeil sur la Chine*¹³⁰, hospedado no site do jornal *Le Monde*.

As fotografias que são nosso foco estão no ensaio *Life in I-Phone City*, composto por 29 imagens (e textos descritivos) que ilustram o que fazem os empregados da Foxconn - fábrica de produtos tecnológicos ligada a outras do ramo da informática como *Apple*, *Asus* - quando não estão trabalhando (figura 37).

¹²⁷ O documentário se chama *Zhang, Une Jeunesse Chinoise* (2010).

¹²⁸ Criada em 1996 por fotógrafos franceses dos campos do jornalismo, publicidade e editoração, a *Revue* privilegia o gênero documental e traz portfólios, reportagens, ensaios, notícias de exposições. Informações do site da revista. Disponível em: http://revue.com/carte_blanche/gilles_sabrie/index.shtml. Acesso em 17/01/16.

¹²⁹ www.instagram.com/gillessabrie/.

¹³⁰ <http://chine.blog.lemonde.fr/>.



Fig. 37 - ãJovem casal numa pista de patinação. A patinação é uma das atividades de lazer mais comuns entre os trabalhadores da Foxconnö. Sem título (Gilles Sabrié, 2012-2013)

Quando começou a fotografar, queria mostrar uma nova geração de trabalhadores cujas características lhe chamaram atenção: ãmais independência, mais dinheiro, mais atenção ao lado pessoal (não trabalham somente para ajudar as famílias), mais ansiosos para se divertiremö (SABRIÉ, 2016)¹³¹. Para ele, as representações da mídia sobre esse tema não estavam dando conta dessa mudança no perfil dos empregados chineses que vinha acontecendo há pelo menos 20 anos. Ou seja, seu interesse evidentemente não era sobre o que aquelas pessoas faziam dentro das fábricas, mas fora delas. Sabrié acompanha a ida ao trabalho e a volta pra casa, conversas ao celular, a hora do almoço, gente bebendo e dançando em boates, namorando. O que sua lente procura é o momento *off-line*.

4.1.2 Piscitelli e a busca pela condição de trabalhador

O italiano de Nápoles, Giulio Piscitelli (1981-), é formado em Comunicação Social, com ênfase em fotografia desde 2008. Depois da faculdade começou a trabalhar para agências locais e estrangeiras, como Controluce (italiana) e Agence France-Presse (AFP). Até 2010, foi colaborador no Arquivo Fotográfico Parisi (de sua cidade natal), onde era arquivista e fazia também tratamento de imagens. As fotografias dele já estiveram em eventos como *International Festival of*

¹³¹ Tradução de: ã(...) more independence, more money, more attention to themselves (not only working to send money back to the family), more eager to have funö. Sabrié, Gilles. Entrevista concedida por e-mail em 27/01/16.

Journalism (Itália), *Angkor Photo Festival* (evento asiático, cuja edição mais recente foi realizada no Camboja), e galerias como a *Gallery of Brera* (Milão), e ainda na mostra *Deep blue* (*Deep blue - Identità migranti*, 2010) do Arquivo Fotográfico Parisi.¹³² Os temas da exposição: a solidão, a melancolia e o sofrimento dos imigrantes recém-chegados na Calábria. Os assuntos mostram que o fotógrafo já estava atento ao tema que seria o centro da investigação em *From there to here* (2010)¹³³, onde desenvolve a documentação sobre o fenômeno da migração para a Europa, abarcando 10 países, descrevendo rotas e condições de recepção de milhares de pessoas que todo ano buscam refúgio em nossos países¹³⁴.

Paralelamente faz fotorreportagens na Síria, Egito, Afeganistão, Kosovo, Líbia, entre outros países. Em 2012, recebeu do *Magnum Foundation Emergency Fund* um aporte financeiro para continuar o projeto *From there to here* e ano passado ganhou o *Master award* da quinta edição do *World Report Award* - premiação de fotojornalismo que teve como tema "*Documenting Humanity*". O prêmio foi entregue pelo *Festival of Ethical Photography* e disputado por 574 trabalhos de fotógrafos e fotógrafas de 51 nacionalidades diferentes. Desde 2013, Piscitelli é ligado à agência *Contrasto*¹³⁵.

¹³² Sobre a exposição ver **Identità migranti - Mostra fotografica di Giulio Piscitelli**. Disponível em: <http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/11597>. Acesso em 30/01/16.

¹³³ Encontramos uma pequena divergência entre a data de início do projeto. Algumas fontes consultadas indicam 2010, e outras 2011 (como a matéria do blog *Lens*, do *The New York Times*, para o qual o fotógrafo deu entrevista). Nossa referência será a data indicada no site do fotógrafo (2010).

¹³⁴ Informações em www.giuliopiscitelli.viewbook.com. Acesso em 16/09/15.

¹³⁵ Agência italiana criada em 1986, com atividades que vão da produção e distribuição para jornalismo, publicidade e moda, até consultoria em imagem e publicação de livros sobre fotografia. Também promove exposições em parceria com instituições públicas e privadas da Itália, e está associada à Magnum. Conforme o site, os fotógrafos fazem da *Contrasto* uma líder na fotografia de autor. Disponível em: <http://www.contrasto.it/>. Acesso em 13/01/16.



Fig. 38 - ãImigrante nigeriano de 52 anos, viciado em drogas e sem trabalho, vive numa ãcrack houseã com outros 20 imigrantesã. Sem título, da sãrie *Hidden Life in Castel Volturno* (Giulio Piscitelli, 2010-) ¹³⁶

Como o projeto ã*From there to here*ã continua sendo feito não iremos contabilizar a totalidade das fotografias, mas até agora elas estão divididas em 29 sãries que dão conta das etapas da travessia até a Europa (como ã*On the road of diasporas*ã e ã*Almost Europe*ã) e do que acontece quando as pessoas chegam lá (*Limbo*, *Hidden Life*, entre outras). A chegada de barco, a passagem pelas fronteiras, a vida em abrigos improvisados ou em lugares abandonados como escolas e galpões, o vício em drogas pela total falta de perspectiva (figura 38), os subempregos que mantêm o sustento em áreas isoladas.

¹³⁶

Todas as descrições são traduções dos textos que acompanham as fotografias no site de Giulio Piscitelli.



Fig. 39 - Õmigrantes maghreb lavam os pés antes de rezar, numa fábrica onde moram. Perto do porto da cidade nas velhas indústrias abandonadas onde vivem, eles esperam para embarcar ilegalmente para a Itália. As condições de vida são dramáticas e frequentemente são capturados ou espancados pela polícia ou grupos fascistas; a grande maioria não tem documentação ou asilo concedido pelo governo. Sem título, da série *No shelter, no exit* (Giulio Piscitelli).

Ao lado de imagens de pobreza e vulnerabilidade também há cenas de intimidade, de descontração - alguém que toma banho, corta o cabelo de um conhecido, joga basquete, fala ao telefone com a família - momentos em que pequenos grupos vivenciam a herança cultural de seus países, como práticas religiosas (figura 39). *ÕFrom there to here* é um trabalho extenso, ainda em processo, e espelha a complexidade que significa para qualquer pessoa abandonar sua história, referências culturais e vínculos pessoais para (re)construí-las em um ambiente bastante diferente. O autor também pensa poder influenciar mudanças nas políticas voltadas para os estrangeiros, ideia que está de acordo com uma missão conscientizadora do fotodocumentarismo:

Outro objetivo do projeto é criar consciência em nossos governantes, promovendo uma reorientação das políticas de acesso e permanência na Europa. Políticas que deveriam gerar mecanismos de segurança humanitária para quem foge de conflitos, da repressão e da pobreza. Políticas que deviam garantir acesso a uma vida normal e decente a quem chega aos nossos países. Relatar o fenômeno da imigração nos anos recentes significa falar das consequências catastróficas de agitações políticas e sociais que o mundo está experimentando.¹³⁷ (PISCITELLI, 2014)

¹³⁷ Tradução de: *ÕAnother aim of the project is to create awareness those who govern, prompting an adjustment to the policies governing access to and permanence in Europe; policies that should create secure humanitarian channels, for those fleeing from conflict, repression or poverty; policies that should give access to a normal and decent life for those who arrive in our countries. Telling the phenomenon of immigration in recent years, means telling the catastrophic consequences of the political and social upheavals that the world is experiencing.Õ*

4.2 Constâncias e reposicionamentos para falar de um documental na atualidade

4.2.1 Combinação de práticas a favor do trânsito de imagens

A fotografia informativa - como acontece com o próprio jornalismo - possui diferentes formatos que vão desde a foto-notícia (única, e às vezes redundante acompanhando o texto), passa pela fotorreportagem até chegar ao ensaio fotográfico e ao projeto documental (LEDO, *Ibidem*, p. 76). Essas classificações indicam também a diferença de tratamento dado à imagem ó mais espaço, quantidade publicada, possibilidade de interferência do autor na versão final e tempo de realização ó e referem-se à aproximação maior ou menor com as características dos projetos de documentação fotográfica. Pelo já exposto até aqui, o documental é um modo de interpretar o mundo onde a noção de testemunho é importante, mas isso pode ser feito através de práticas e janelas de visibilidade variadas, dependendo das intenções do fotógrafo, do acesso que ele tem a espaços de divulgação, do perfil do trabalho em questão. Nesse momento, o que nos interessa é discutir o caso de imagens produzidas a partir de uma metodologia documental, mas que foram também utilizadas na instância midiática (ou ganham atenção da imprensa), ao passo em que isso nos permita interrogar sobre o que se altera e o que permanece no que estamos conceituando como fotografia documental. Será que as fotografias conservam seu caráter documental ao serem rearranjadas nas páginas da imprensa? Que negociações acontecem no trânsito de imagens documentais para a mídia? No momento atual quais as recorrências e novidades apresentadas pelo documentarismo?

Desde o início esclarecemos que as opiniões e tentativas de definição para esse campo de produção fotográfica foram problemáticas, tanto que para dar conta do nosso *corpus*, foi necessário um instrumental teórico variado, no qual a noção de documental é tratada como estilo (LUGON, *Ibidem*), modalidade de fotojornalismo (BAEZA, *Ibidem*), fotografia de intenções reformadoras (SOUSA, *Ibidem*), ou essencialmente informativa (LEDO, *Ibidem*). As mudanças de entendimento sobre o termo acompanham as flutuações de abordagem e pluralidade dos trabalhos, tornando difícil fechar a questão. Por ora, é possível refletir sobre como os *ômodos* do

documentarismo se apresentam e podem ser reconhecidos nas imagens de nossa análise, levando em conta a aproximação dos profissionais com os meios de comunicação. Aqui não estamos falando apenas da utilização de material documental por jornais e revistas, mas também de uma consciência (do próprio autor) de que a fotografia perdeu bastante protagonismo na tarefa de reportar a realidade em comparação às imagens em movimento, como nos mostram autores como Rouillé (2009) a respeito especialmente do que acontece com a fotografia de guerra¹³⁸. Uma consciência que indica uma posição de negociação constante entre autores e veículos.

Num ensaio, por exemplo, o material é menor que no projeto¹³⁹, mas para as regras de seleção da notícia (relevância do assunto, prazo, tempo de produção) da imprensa, ambos os formatos são pouco utilizados. O que predomina é a foto única, que está ali somente para dar õuma caraõ ao fato.¹⁴⁰ Aqui temos o caso de documentações desenvolvidas primeiramente fora da rotina midiática, mas que despertam interesse e são pautadas também como notícia. Baeza (ibdem) faz em seu livro várias distinções sobre os tipos de imagens com os quais nos deparamos na imprensa, reivindicando que sejam entendidas atentando para o local que ocupam e a finalidade. Ele compara fotojornalismo e documentarismo de uma maneira bastante prática:

O fotojornalismo conta com uma intensa tradição histórica que tem desenvolvido uma classificação genérica própria, equivalente a dos gêneros jornalísticos tradicionais, e que tem seus polos na fotografia de atualidade estrita, determinada pela informação imediata, na reportagem, onde a fotografia recebe um tratamento mais interpretativo, sequencial e narrativo. O fotojornalismo se mostra profundamente influenciado pelos estilos e modos de fazer de outro grande campo da fotografia de realidade: o documentarismo. O documentarismo, que compartilha com o fotojornalismo o compromisso com a realidade, **atende mais a fenômenos estruturais que à conjuntura noticiosa**, fato que além de separar sua prática dos prazos de produção mais curtos do fotojornalismo o mantém aberto ó **sem renunciar à publicação na imprensa (grifos nossos)** ó a circuitos de distribuição mais variados e minoritários como são a galeria, o museu o livro de autor. De fato, alguns autores como Eugene Smith consideram o fotojornalismo como um õdocumentarismo com propósitoõ. Um propósito definido pela missão e pela

¹³⁸ Para o autor a fotografia de guerra é um exemplo da perda de credibilidade da imagem fotográfica, que tem momentos de auge, como os registros da guerra do Vietnã, e um õfechamentoõ, na guerra do Golfo, onde as imagens eletrônicas - nada chocantes, de um conflito limpo, e sob controle dos governos ó dominam a cobertura jornalística, o que se dá não só pela concorrência da televisão, mas porque os governos se toram mais conscientes das consequências que imagens de conflitos podem ter sobre a opinião pública. Cf. Rouillé, ibdem, p.135-159.

¹³⁹ Classificação de Margarita Ledo (ibdem), já citada neste texto.

¹⁴⁰ Os ensaios são mais comuns em publicações especializadas, õculturaisõ, que tem a fotografia como um dos assuntos - a exemplo da sessão õPortfólioõ, na revista pernambucana Continente. Ou espaços dedicados à fotografia dentro de grandes veículos, como o blog õLensõ do jornal *The New York Times*.

vontade de difusão midiática. (BAEZA, *Ibidem*, p. 36-39)¹⁴¹

Quando coloca a abordagem temática mais abrangente e a capacidade de flexibilizar-se dentro da mídia noticiosa como marcas possíveis do documental, o autor indica dois pontos essenciais para a compreensão dos trabalhos de Giulio Piscitelli e Gilles Sabrié que nos interessam. Ambos são encontrados numa estrutura formal e narrativa própria nos sites dos fotógrafos, junto a outros trabalhos, porém também foram usados como "foto-ilustração"¹⁴² em matérias de publicações europeias e/ou norte-americanas. Algumas fotografias de Sabrié aparecem acompanhando a reportagem "The Demanding Off-Hour Escapes of China's High-Tech Workers" do *International New York Times*¹⁴³ com ênfase nas atividades de lazer dos empregados da Foxconn. Já no site do *The New York Times* (proprietário do *International New York Times*) há uma galeria de imagens chamada "Off-Hour Escapes for China's Workers" com 16 fotos do mesmo ensaio que no site¹⁴⁴ de Sabrié se chama "Life In I-Phone City". No site fotos e textos apresentam a rotina na cidade de Zhengzhou, onde aproximadamente 200.000 pessoas vivem da produção de *Iphones*. Falam sobre a falta de estrutura do lugar (uma área de residências rurais que foi derrubada para a construção da fábrica), o perfil dos funcionários que é de jovens, a rotatividade dos empregos (a empresa está sempre contratando), que ao contrário de gerações anteriores de trabalhadores, os funcionários de hoje da Foxconn também gostam de se divertir, entre outras coisas.

Além das legendas para as imagens individualmente, um texto introdutório aparece logo que se abre o ensaio. Esses dados permitem refletir a respeito de questões como relações de trabalho que sustentam o consumo de um produto já indispensável como é o celular, as condições

¹⁴¹ Tradução de: "El fotoperiodismo cuenta con una intensa tradición histórica que ha desarrollado una clasificación genérica propia, equivalente a la de los géneros periodísticos tradicionales, y que tiene sus polos en la fotografía de actualidad estricta, determinada por la inmediatez informativa, y en el reportaje, donde la fotografía recibe un tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo. El fotoperiodismo se halla profundamente influido por los estilos y por los modos de hacer del otro gran campo de la fotografía de realidad: el documentalismo. El documentalismo, que comparte con el fotoperiodismo el compromiso con la realidad, **atiende más a fenómenos estructurales que a la coyuntura noticiosa**, hecho que además de alejarlo de los plazos de producción más cortos del fotoperiodismo lo mantiene abierto - **sin renunciar a la publicación en prensa (grifo nosso)** - a circuitos de distribución más variados y minoritarios como son la galería, el museo o el libro de autor. De hecho, algunos autores como Eugene Smith consideran el fotoperiodismo como un "documentalismo con un propósito". Un propósito definido por el encargo y por la voluntad mediática de difusión."

¹⁴² "(é) se caracteriza por depender de un texto previo que marca y origina la imagen; ésta debe explicarlo, esclarecerlo, y/o generar en el destinatario afán de aproximación a los contenidos del texto" (BAEZA, *ibidem*, p. 39).

¹⁴³ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/07/17/world/asia/the-demanding-off-hour-escapes-of-chinas-high-tech-workers.html>. Acesso em 23/01/16.

¹⁴⁴ <http://www.gsabrie.com>.

precárias das pessoas nessa cadeia de produção localizada principalmente em países emergentes que concentram mão de obra barata, como as negociações entre governos em empresas transformam territórios, operam deslocamentos migratórios, alteram laços afetivos, criam hábitos culturais, modulam os ambientes de trabalho, lazer e os espaços públicos e privados. Um conjunto de análises que - conforme as palavras de Baeza citadas acima - se refere mais a fenômenos estruturais que a situações imediatas, provisórias. Isso é difícil de ser abordado numa reportagem de poucas páginas, onde normalmente não existe espaço para uma contextualização mais ampla.

O site aparece como alternativa - um território onde a contemplação se faz em outro ritmo, outro padrão de leitura e interpretação, à custa do tempo do observador¹⁴⁵. Algumas legendas da galeria são iguais às do site, enquanto outras são mais curtas e enfatizam as formas que os empregados encontram para se divertir. No site, as mesmas informações são repassadas, porém se expõem diversos pontos críticos do sistema de trabalho da fábrica de origem taiwanesa: má qualidade da comida, a terceirização das contratações, o custo alto de dormitórios externos à empresa (os disponibilizados pela Foxconn são barulhentos), descumprimento de leis trabalhistas.

Outro ponto que chama atenção é que a série que consta no site tem fotografias produzidas entre novembro de 2012 e junho de 2013. A reportagem saiu em julho/2013. Ou seja, um tempo de produção relativamente longo para uma reportagem convencional. O fato de Sabrié ser o autor das imagens também é significativo porque ele já vem fotografando na China há alguns anos e constitui-se como uma referência na produção de imagens sobre o lugar.

Segundo o fotógrafo, a documentação é anterior à publicação das fotos na mídia: «Este projeto é parte de minha documentação pessoal sobre a China. Comecei a fotografar esse ensaio por iniciativa própria. Eu queria falar sobre a nova geração de trabalhadores chineses» (SABRIÉ, 2016)¹⁴⁶. Ele acrescenta ainda que alguns amigos jornalistas ao saber da ideia para o ensaio, falaram sobre a Foxconn, e a cidade construída para ser um complexo de produção de *Ipshones*, onde a população tem no máximo 25 anos. Ficou impressionado com o local construído em dois anos. Após passar alguns dias fotografando precisou ir embora, mas decidiu que voltaria. Alguns meses depois foi procurado por um repórter do *The New York Times*, que queria fazer uma matéria com o mesmo foco de suas imagens e juntos retornaram ao lugar.

¹⁴⁵ Tanto Baeza quanto Ledo indicam que os documentaristas preferem como resultado final de seus projetos o livro, a galeria, o museu. O site pode ser incluído nessa lista.

¹⁴⁶ Conforme informações repassadas pelo fotógrafo por email em 27/01/16.



Fig. 40 - Uma mulher janta sozinha num restaurante próximo ao complexo da Foxconn, em Zhengzhou, 22/06/13
Sem título (Gilles Sabrié, 2013)¹⁴⁷

As informações esclarecem e reforçam a ideia de que o perfil do material ó com observações, dados, organização narrativa específica, quantidade de imagens realizadas em diferentes espaços e períodos ó depende de tempo para ser feito, por isso está completo no site. Ambiente livre da normatização editorial do jornal, que permite o exercício da autoria para além da criação, mas na própria edição. Tanto que Sabrié renomeou o conjunto usando o termo *õI-Phone Cityö*, uma forma irônica de referir-se ao lugar onde a fábrica centraliza as várias dimensões da vida da população.

Já no site de Piscitelli¹⁴⁸, há várias reproduções de capas e reportagens onde suas imagens aparecem, e entre elas uma longa matéria acompanhada de uma galeria sobre o projeto *õFrom there to hereö*, do blog *õLensö (The New York Times)*. Essas informações nos mostram que para os fotógrafos não há impedimento em aproveitar a mídia como lugar de divulgação de suas produções ó e lidar com as restrições de ordem autoral que isso significa ó pois há outras plataformas onde eles disponibilizam as fotografias, dentro de uma organização mais próxima de

¹⁴⁷ Todas as descrições de imagens são traduções nossas das legendas disponíveis na série que consta no site do fotógrafo. Para os originais ver: www.gsabrie.com. Acesso em 12/01/16.

¹⁴⁸ <http://giulio Piscitelli.viewbook.com>.

expressar a completude do material, onde o conjunto pode ser visto como documental. Além disso, estamos aqui tratando de profissionais que fotografam também por encomenda, tendo como fonte de renda a negociação dessas imagens junto a grandes meios de comunicação, uma condição bastante comum de sobrevivência num mercado profissional, ou algum trabalho institucional¹⁴⁹.

From there to here é um projeto (é assim conceituado pelo fotógrafo) em curso desde 2010. Em 2011, Piscitelli acompanhou um grupo que ia de barco para Lampedusa (ilha da Itália). O barco apresentou problemas e o fotógrafo (também estava a bordo) conseguiu sinal no celular e fez contato com a guarda costeira italiana, que os resgatou. Depois da experiência, percebeu que o problema da migração para a Europa tem raízes mais antigas e que precisava compreender questões transversais como a violência, o desemprego e a perseguição que os estrangeiros enfrentam no território europeu para falar do assunto. Problemas desencadeados pelo processo de deslocamento: *Meu trabalho tenta descrever as consequências dramáticas das imensas agitações ocorridas nos países ocidentais, agitações frequentemente causadas pelas decisões equivocadas de nossas políticas ocidentais*¹⁵⁰ (PISCITELLI apud O'REILLY, 2015).

O comentário indica a crítica em relação à atuação dos governos em lidar com o assunto, podendo ser entendido numa chave retrospectiva, remontando ao processo de ocupação territorial e exploração econômica empreendido em países africanos e asiáticos; processo que assegurou o *status* de segurança, conforto e bem-estar da vida na Europa. A política de colonização moldou a imagem de um continente onde mora a prosperidade e agora, quem foi expropriado bate à porta para cobrar abrigo, comida, emprego, a chance de sobreviver. A franca recusa em resolver o problema está todo dia nos telejornais, onde vemos um verdadeiro jogo de empurra entre as nações que medem a responsabilidade assumida pela quantidade de pessoas que entram nos países¹⁵¹. Ao

¹⁴⁹ A realidade de várias agências de hoje é um perfil de banco de imagens, embora algumas tentem preservar algum controle e autonomia nas orientações sobre os usos das fotografias que enviam/negociam. As obras de Baeza e Rouillé já citadas aqui trazem análises pertinentes a respeito dessa questão.

¹⁵⁰ Tradução de: *My work tries to describe the dramatic consequences of the enormous upheavals that are happening all around the Western countries, upheavals that often are due to wrong decisions of our Western policies*

¹⁵¹ No caso de migrações mais recentes está mais latente a ligação entre o deslocamento das pessoas vindas de países árabes (especialmente a Síria) por causa da expansão do grupo terrorista Estado Islâmico. Suíça, Alemanha e Inglaterra são alguns dos lugares onde o fluxo de migrantes tem sido bastante intenso, porém a chamada crise dos refugiados é um assunto que mobiliza a comunidade europeia como um todo, já que a primeira questão é dividir a responsabilidade no acolhimento, e como essa vinda impacta o cotidiano de quem chega (repressão da polícia nas fronteiras, recepção discriminatória já dentro dos territórios mediante atos violentos, etc) e de quem já vive nos países. Os Estados Unidos também vem sendo chamados a assumir uma postura mais receptiva, tendo em vista o histórico de campanhas empreendidas pelo país no Oriente Médio (Afeganistão, Iraque) o que está diretamente ligado à formação e atuação de terroristas na região.

comentar o isolamento dos estrangeiros nos guetos (que constatou através do projeto) o fotógrafo associa questões geopolíticas que estão na pauta do dia, como o terrorismo à insuficiência (ou ausência mesmo) de políticas para os imigrantes:

Levando a questão ao terreno - muito mais amplo - do terrorismo, este ocupa os diversos vazios deixados pelo Estado, inclusive os ideológicos. Pense em alguém nascido numa família de imigrantes que vive numa *banlieue*¹⁵² onde o Estado não se preocupa com ele, tem um acesso reduzido à sociedade, é muçulmano, e nos últimos anos pode ser presa fácil de gente que tem interesse em transformá-lo num terrorista...será muito fácil fazer sua cabeça para que pense que não tem outra saída. Porém é nossa sociedade que está criando isso. Como a Al Qaeda, o Estado Islâmico é uma criação nossa, é consequência das desigualdades que estamos criando em nosso mundo. Este problema não vamos superar nunca enquanto mantivermos essas desigualdades. Em todo caso estamos tornando-o ainda pior.¹⁵³. (PISCITELLI, 2015)

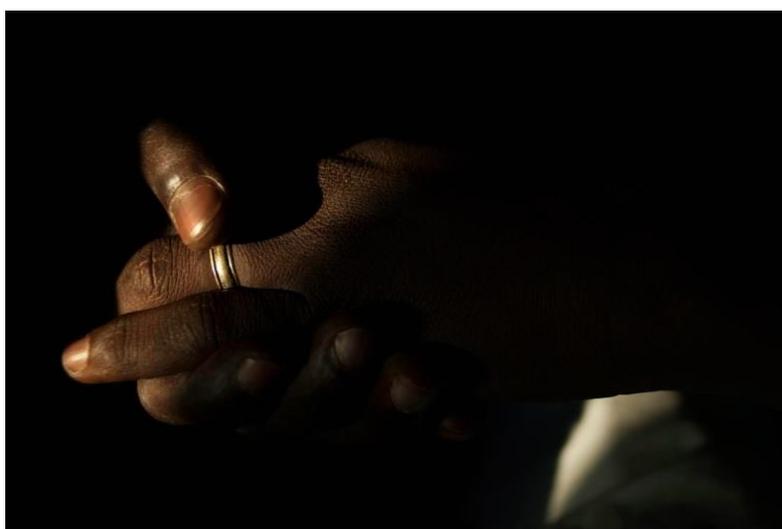


Fig. 41 - Caserta, Itália - Um refugiado somali demonstra seu estado civil; a companheira ficou na Somália. Sem título, da série *Limbo* (Giulio Piscitelli, 2010-)

¹⁵² Lugar construído para população de baixa renda onde os imigrantes geralmente moram. A palavra francesa se refere a um tipo de moradia precária em Paris. Pode ser entendida como favela ou periferia.

¹⁵³ Tradução de: *“Llevando esto al terreno -mucho más amplio- del terrorismo, este ocupa los diversos vacíos que deja el Estado, incluso los ideológicos. Piensa en el chaval nacido en una familia de inmigrantes que vive en una banlieue donde el Estado no se preocupa por él, donde tiene un acceso mínimo a la sociedad, donde si es musulmán en los últimos años puede ser presa fácil de gente que tenga interés por convertirlo en un activista. Será muy fácil comerle la cabeza y hacerle pensar que no hay otra escapatoria. Pero es nuestra sociedad la que está creando esto. Como Al Qaeda, el Estado Islámico es una creación nuestra, es consecuencia de las desigualdades que estamos creando en nuestro mundo. Este problema no lo superaremos nunca mientras mantengamos estas desigualdades. En todo caso lo empeoraremos.”*

O fotógrafo avalia amargamente o tiro que saiu pela culatra e do lugar de fala de um europeu, compreende que sua tarefa é expor o desamparo que espera aqueles que cruzam as fronteiras - buscando contribuir para esclarecer os diversos pontos do problema. Em *From there to here* um tema principal vai desencadeando outros ó entre eles, o trabalho irregular ou a falta dele. O olhar vai ligando informações, montando um quebra-cabeça, que ao se completar dá uma ideia do que acontece nas fronteiras da Europa e além delas. A intenção do autor é criar um mapa interativo online, que através de coordenadas geográficas e imagens conta e explica a situação atual da migração para a Europa.

Os fotógrafos escolhem um tema geral e desenvolvem os desdobramentos em enfoques possíveis, divididos em ensaios ou séries. No caso do francês o tema macro é a China, e o enfoque mais específico que nos interessa os trabalhadores da Foxconn; já o italiano teria como tema principal a migração e a condição de trabalhadores, como assunto inserido na abordagem da migração. As fotografias de nosso *corpus* estão incluídas nesse contexto de registro visual maior e eles seguem produzindo independente da mídia, mas isso não significa perder de vista a chance de que virem informação visual nos meios de comunicação. Ledo (Ibidem) já nos falou sobre a conformidade temática do documental contemporâneo com a agenda midiática, bem como dos diferentes sistemas de trabalho e repertórios de cada autor - óas implicações entre expressão pessoal e circuitos de comercialização, o suporte, a política, a experiência como consciência, o privado e o público (...)ö¹⁵⁴ (LEDO, Ibidem, p. 133) - todo um conjunto de variantes que deve ser levado em consideração para abordar o documental na atualidade, que se caracteriza por uma diversidade de modos de fazer¹⁵⁵.

Não estamos aqui afirmando que apenas hoje o documental é diverso - porque logicamente a pluralidade de estéticas e procedimentos é algo que inclusive marca as próprias definições do campo - mas que intercambiar instâncias de difusão, conservar práticas enquanto se abandona (ou modifica) outras não constituem operações de descaracterização para uma fotografia

¹⁵⁴ Tradução de: *ólas implicaciones entre expresión personal y circuitos de comercialización, el soporte, la política, la experiencia como consciencia, lo íntimo y lo público (í)ö*

¹⁵⁵ Um dos exemplos citados pela autora é Paul Graham (1956-) que não gosta de pesquisar sobre o que vai fotografar porque acredita que prejudica a imaginação; critica quem planeja as imagens que parecem apenas reproduzir ideias preconcebidas sobre o assunto tratado. Essa postura vai na contramão de regras comuns (e valiosas) para muitos documentaristas: a pesquisa e o planejamento. Cf. Ledo (Ibidem, p. 133-134).

que advoga por uma leitura crítica do mundo. Isso é inclusive salientado pelo corpo de autores utilizados em nossa argumentação. Sobretudo em Baeza (que discute saídas para a retomada de um caráter realmente analítico da fotografia nos meios de comunicação) há um esforço para que se reconheçam como autores não somente quem passa pelo crivo do circuito artístico. Para ele, não se deve desautorizar projetos visuais que difundem relatos, documentos, abrindo nossos olhos e ensejando o debate democrático, plural e amplo sobre questões vitais da esfera pública (BAEZA, *ibidem*, p. 49), apenas porque nos chegam via imprensa. Essa compreensão é importante no sentido que instrumentaliza nosso reconhecimento dos trabalhos aqui considerados como documentais, por suas características de abordagem do real, tempo de realização e envolvimento dos fotógrafos com os assuntos tratados.

Considerando essas acomodações, entendemos que enquanto se preserva uma autonomia estética e temática, o fluxo de produção num ritmo adequado ao escoamento em plataformas onde é mais fácil manter um controle sobre o resultado (livro, o site, exposição), os fotógrafos negociam a inserção de parte de seu trabalho na mídia, que representa uma alternativa financeira e um lugar de visibilidade pertinente aos assuntos abordados. Eles não têm a necessidade de se restringir a um modelo de procedimento nem de distribuição. Lombardi faz avaliação semelhante:

A fotografia documental chega até o receptor pela experiência da mediação. O hibridismo da tradição documental, que inclui aspectos do jornalismo, da arte, da educação, da sociologia e da história, faz com que, cada vez mais, os trabalhos fotográficos cheguem aos receptores por meio de diferentes formas de acesso: seja pelos meios de comunicação que se estendem de revistas, jornais, multimídia, Internet à indústria dos livros ó, seja pelos meios artísticos ó quando são vistos em museus, galerias e espaços culturais. (LOMBARDI, *Ibidem*, p.42-43)

Podemos afirmar então que algumas constantes do documentarismo apresentadas por esses fotógrafos são: a abordagem de temas sociais, o tempo extenso de realização, a organização em série, o formato de ensaio ou projeto, a estrutura narrativa (passagem espaço-temporal). Já a atuação independente combinada à difusão do material na imprensa, a internet como campo de exposição das imagens (tendo o site como espaço específico) são algumas das características que podemos relacionar a novas formas de fazer e circular a fotografia na atualidade. As questões estéticas e procedimentos formais que influenciam os modos de representação dos trabalhadores nas fotos de Sabrié e Piscitelli serão abordados a seguir.

4.2.2 Fotografia para uma estética do cotidiano

A heterogeneidade nos métodos de trabalho e conseqüentemente a diversidade de resultados são traços do fotodocumentarismo já reconhecidos pelos autores que investigam o tema; esses pesquisadores identificam um momento de questionamento de alguns dogmas do campo - nitidez, claridade - localizado em nos anos 1950 (LEDO, *Ibidem*), (BAEZA, *Ibidem*), (LOMBARDI, *Ibidem*). A partir desse momento se torna mais frequente a aproximação dos fotógrafos com temáticas que lhes interessam pessoalmente, a inflexão com a intimidade e uma percepção de seu lugar no mundo, a consciência da diferença, de que fazer uma imagem é falar do outro, mas também de nós mesmos.

A maneira como nascem os projetos são cada vez mais distintas e as interferências no material (posterior ou no momento de tomada da imagem) também são práticas aceitas. O trabalho de Kátia Lombardi já citado em nossa análise é assertivo nesse sentido, pois aborda pontos como a ironia, imaginário, intervenções plásticas, renovações narrativas e mesmo um flerte com a ficção, presentes em trabalhos de fotógrafos brasileiros como Eustáquio Neves (1955-) e Cláudia Andujar (1931-), entre outros, indicando as várias possibilidades para a documentação. Embora aqui estejamos trabalhando numa esfera bem mais modesta do ponto de vista dessas renovações no plano estético (até por conta do *corpus* escolhido e do contato com a esfera midiática), é importante assinalar que a fotografia documental vem sendo analisada em novas chaves de leitura, lembrando inclusive o terreno de atravessamentos sobre o qual sempre se deu o debate a respeito do campo, de conceituações, etc.

Para Lombardi (*Ibidem*, p. 43) a fotografia documental está situada no entre-lugar, ou seja, nessa frágil linha que separa o documento da arte, afirmação útil para nossas observações estéticas sobre as fotografias de Piscitelli e Sabrié. Esses profissionais são fotojornalistas com trabalhos documentais que podemos entender também num paralelo com noções sobre mudanças conceituais mais gerais das artes visuais. Na década de 1980, alguns preceitos que vigoraram na arte moderna começam a ser abandonados em favor de um interesse pelo trivial, que nos fala do cotidiano. Os artistas começam a situar as obras na esfera do privado, do pessoal, em detrimento de trabalhos que partem de grandes temas históricos, o que segundo Rouillé pode ser chamado de uma abertura aos pequenos relatos (*Ibidem*, p. 356). A fotografia participa dessa mudança¹⁵⁶ e seria

¹⁵⁶

O autor indica que nesse mesmo período (1980) ocorre de fato uma entrada da fotografia no campo da arte;

talvez

(...) o último lugar onde ainda pudéssemos atingir, interrogar ou simplesmente descrever o que é, o que somos, o que vivemos, o que acontece, longe do insólito, do extraordinário, naquilo ãque regressa todo dia, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual (ROUILLÉ, *Ibidem*, p. 358).

A fotografia que observa o vaivém do dia-a-dia capturando instantes comuns - em vez de ãinstantes decisivosö - que dá vazão aos movimentos insignificantes e repetitivos é o que vemos em ãFrom there to hereö e ãLife in I-Phone Cityö. Nas imagens de Piscitelli vemos as pessoas fazendo coisas rotineiras como preparar a comida, crianças que brincam, objetos pessoais, conversas entre conhecidos, um interesse que não se resume a cenas que expressam através do gestual seu significado. Uma estética diferente se comparada ao trabalho de Sebastião Salgado, por exemplo. O mesmo vale para Sabrié pois ambos preconizam uma forma econômica, ãminimalistaö se comparada a uma predominância de imagens na imprensa que buscam impactar através do choque. Fotografias onde pouco ou quase nada acontece, dedicadas à contemplação dos momentos simples (figuras 42 e 43).



Fig. 42 - ãNicholas, imigrante de Gana, em casaö. Sem título, da série ãHidden life in Castel Volturnoö (Giulio Piscitelli, 2010-)

primeiro com o uso do fotográfico como um dos elementos constituintes das obras (ãferramentaö), e depois como suporte (ãmaterialö). Cf. Rouillé, André. ãA fotografia-material da arteö. *Ibidem*, p. 325-332.



Fig. 43 - "Uma rua ainda em construção". Sem título (Gilles Sabrié, 2012-2013)

4.3 Negociando velhos e novos modos de ver o proletariado

A noção de uma representação que foge aos contornos de uma abordagem estritamente profissional dos trabalhadores é um ponto em comum entre os dois fotógrafos, mas os dois proporcionam visões diferentes do proletariado, que vamos analisar a seguir, tomando de empréstimo as linhas gerais do pensamento de Rancière, em "A partilha do sensível" (2005).

O filósofo Jacques Rancière (1940-) nos fala sobre a arte em três "estágios" das práticas (modos de fazer) e da teorização artísticas: os regimes ético, representativo e estético¹⁵⁷, sendo este último o que nos interessa. Sua ideia envolve a negação de uma hierarquia de temas e formatos, a recusa de que cada arte tem suas "normas", e que estas servem para diferenciá-las (RANCIÈRE, 2005, p.33-34). Entendemos então, que o regime estético aposta na possibilidade de entrelaçar referências, formas e repertórios, tem como ponto de partida da expressividade aquilo que o regime representativo considerava o não-artístico ou o que não estava circunscrito no rol das escolhas convencionais dos gêneros, por exemplo.

¹⁵⁷ Para a caracterização mais precisa do autor sobre os regimes ético e representativo ver Rancière, Jacques. Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade. In: **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 27-44.

Adaptando ao documental podemos dizer que há uma expectativa da representação do proletariado ó nos moldes da identificação (Sander), componente humano da indústria (Salgado), grupo político organizado (imprensa operária), vítima da falta de leis regulando as relações de trabalho e dando vazão à exploração (Hine¹⁵⁸). No campo da ficção cinematográfica temos a força revolucionária (realismo socialista), a massa alienada esmagada pela mecanização de *Tempos Modernos* (1936). Todas essas imagens têm em comum certa normatividade. Elas associam a figura do trabalhador como operador, apêndice da máquina ou de alguma ferramenta-símbolo de ofício, e conseqüentemente acabam por situá-lo num espaço reconhecível como o local de trabalho. Esta seria então uma representação convencional. Tomando de empréstimo o pensamento em torno do regime estético, em *Life in I-Phone City* e *From there to here* essa norma é relativizada pois a expectativa de como mostrar o trabalhador poucas vezes se confirma. Ela não é totalmente abolida mas opera um deslocamento em direção a outras referências para tratar a temática da representação. Em Sabrié nenhuma imagem mostra o ambiente interno da Foxconn; Piscitelli tem algumas (poucas) cenas desse tipo geralmente de trabalhadores temporários. Flexibilizações inscritas numa tradição documental dedicada a esse tema (se for possível colocar a questão nesses termos), em conformidade com a ideia de que o regime estético não trabalha por meio de ruptura, mas da reinterpretação do já feito (RANCIÈRE, *Ibidem*, p. 36). Um modo de ver que influencia o resultado geral e nossa leitura dos trabalhos em questão, conforme apontaremos a seguir.

4. 3.1 Sabrié: a beleza das coisas simples

Os profissionais que agora nos ocupam lançam olhares também nos espaços privados onde habitam, e públicos onde circulam os trabalhadores. Sabrié constrói na banalidade do cotidiano o retrato de um jovem proletariado chinês. O texto de abertura do ensaio é crucial para traçar o contexto das imagens: *“Nos arredores de Zhengzhou, uma cidade dedicada à produção dos iPhones da Apple cresceu em dois anos, e a população (maioria jovens trabalhadores) passou de alguns milhares de pessoas para cerca de 250 mil (...)”* (SABRIÉ, 2012-2013).

As legendas também cumprem papel importante inclusive porque são elas que nos dizem que estamos diante de trabalhadores. As imagens sozinhas não nos dão qualquer pista disso.

¹⁵⁸ Fotografias do trabalho infantil, do começo do século XX feitas durante trabalho para o Comitê Nacional do Trabalho Infantil norte-americano. Hine tem outras fotografias de trabalhadores, da construção do *Empire State Building*, que já citamos no primeiro capítulo, de um tom diferente.

Ou seja, a definição temática é demarcada pela junção de texto e imagem. O fotógrafo busca uma representação mais afinada com um contexto socioeconômico contemporâneo que para ele é personificado nos empregados da Foxconn. São consumidores de produtos e serviços (figuras 44), têm sonhos e planos para o futuro, e o bem-estar é parte importante de suas vidas. Por isso o ensaio enfatiza um lado positivo de suas realidades onde o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro (ROUILLÉ, *Ibidem*, p. 50).

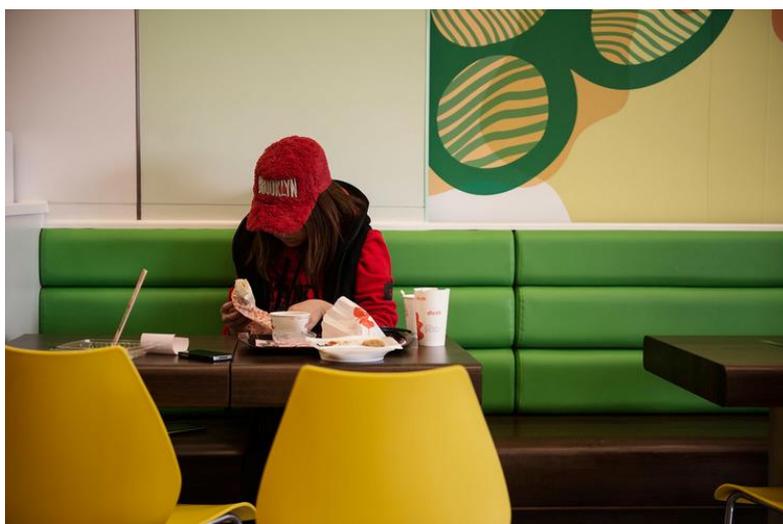


Fig. 44 - Trabalhadora da Foxconn numa lanchonete *fast food* em dia de folga. Sem título (Gilles Sabrié, 2012-2013)

Em imagens de gente se divertindo, momentos de descontração com os amigos, o preto e branco dá lugar à cor (saturada), construindo uma atmosfera que sugere liberdade, alegria e até catarse ó especialmente nas figuras 45, 46 e 47, registradas numa boate. Como elemento que dá significado, a cor constitui um passo à frente, em comparação com o preto e branco que foi a preferência de muitos fotógrafos (não só no documental como também no fotojornalismo), e pode ser vista como opção em confronto com os demais autores de nosso *corpus*¹⁵⁹.

¹⁵⁹

Em August Sander o preto e branco pode ser entendido à luz dos imperativos técnicos (negativo utilizado, modelo de câmera). Também podemos pensar numa alusão aos retratos de identificação aos quais associamos sua estética. Para Sebastião Salgado, o preto e branco é uma escolha já que o fotógrafo considera que a cor é uma forma de distração. Também aí pode ser vista uma conformidade com referências do fotojornalismo de começo do século XX que lhe influencia.

O movimento que já se apresentava em Salgado, também aparece aqui em detrimento da pose. Para Rouillé (Ibidem, p.229) a pose submete as coisas e os corpos à ordem das formas preestabelecidas, enquanto os cortes instantâneos estão em contato direto com o mundo; ou seja, ela enquadra um instante privilegiado, ao contrário da captura do movimento rotineiro que é completamente banal, sem um significado destacado, individualizado. Raras vezes o olhar do fotografado encara a câmera. Características de uma fotografia orientada para ideia de espontâneo.

A composição centralizada é predominante, mas não exclusiva, repetindo uma forma válida para imagens informativas que tentam dar conta do assunto, contextualizando-o; como já dissemos, a imagem de imprensa segue o modelo de um relato, conta uma história.

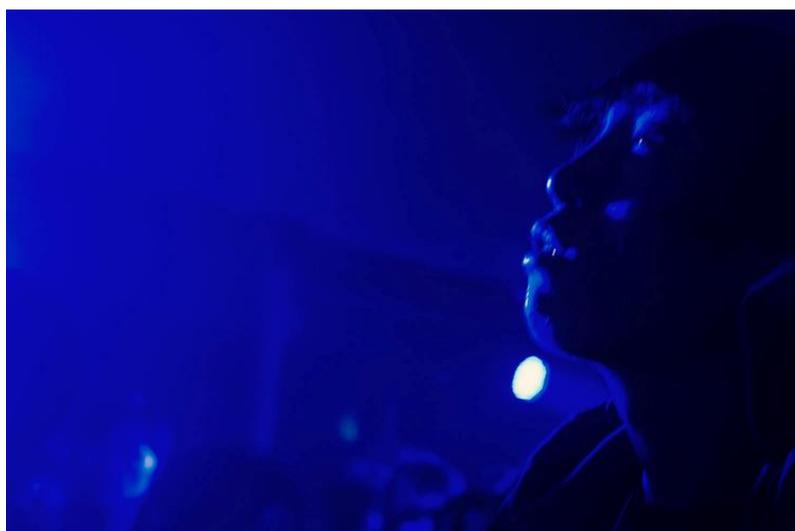


Fig. 45- "Empregado da Foxconn numa boate". Sem título (Gilles Sabrié, 2012-2013)



Fig. 46 - Casal numa boate da cidade onde fica a Foxconn, nos arredores de Zhengzhou. Entre os funcionários da empresa há muitos jovens casais que vêm juntos para o lugar, ou começam um relacionamento lá. Nos dormitórios da empresa a separação de gêneros é uma regra, o que leva os casais a alugarem quartos na cidade. Sem título (Gilles Sabrié, 2013)

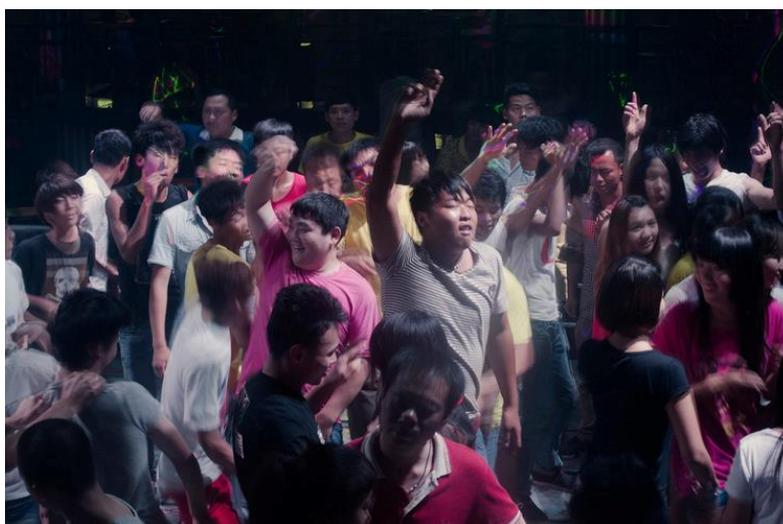


Fig. 47 - Público animado, a maioria de empregados da Foxconn num boate nos arredores de Zhengzhou. Sem título (Gilles Sabrié, 2012-2013)

Já a serialização das imagens reconstitui a intimidade das pessoas, em casa, circulando pelas ruas, falando no celular. Como o proletariado de Sabrié existe muito mais fora do trabalho, ele não tem interesse em mostrar nada sobre a fabricação dos *Iphones* ó rompendo com a lógica estabelecida por Salgado por exemplo, que revelava as fases da construção de um navio, de um dia de pesca. Parte de uma visão da China como um país de contradições, mas de extrema beleza, os trabalhadores também parecem uma face promissora dessa nação.

4.3.2 Piscitelli e os sujeitos à deriva

Se o ensaio sobre os trabalhadores chineses transmite uma chance de melhoria proporcionada pelo emprego, um horizonte de futuro onde se enxerga alguma felicidade, o projeto de Piscitelli sugere o oposto. Igualmente preocupado com a documentação do dia a dia, acompanha os imigrantes na peregrinação pela Europa dando ênfase mais nas dificuldades do processo, que nas benesses. Nesse sentido (e também pela amplitude do trabalho) vai mais fundo no cotidiano, pintando um retrato sombrio.



Fig. 48 - Imigrantes africanos em seu barraco na zona rural da cidade. Sem título, da série *Where nothing changes* (Giulio Piscitelli, 2010-)

Percebemos como são as casas (improvisadas, ocupações de lugares abandonados), que falta água e energia, mas que as pessoas ainda preservam laços de afetividade e práticas culturais importantes que as ligam a seus países de origem. Mas no geral, a percepção do real é pessimista, de uma dureza chocante, que se estrutura em fotografias de pouca iluminação, principalmente nas cenas internas (figura 48). O relato que inicia a série *Hidden life in Castel Volturno* é sugestivo nesse sentido:

A permanência de imigrantes nessa área tem sido alimentada pelos preços baixos de moradias, porque a maioria da população italiana saiu do local deixando bairros inteiros vazios. Muitas das acomodações, que foram usadas como locais de veraneio, agora são ocupadas pela população de imigrantes, mas há muitos casos onde as pessoas têm somente o essencial, sendo frequente a falta de condições básicas de higiene e segurança¹⁶⁰. (PISCITELLI, 2010-)

Os imigrantes estão na penumbra, uma forma visual expressando que vivem à sombra dos cidadãos italianos, sem direitos, documentos, vigiados pela polícia; muitas vezes ociosos ou em subempregos, morando em áreas fronteiriças ou guetos. Os trabalhadores especificamente (ao contrário do que ocorre com Sabrié), vez por outra são vistos em atividade, embora a maioria pareça estar à procura de uma ocupação. O italiano usa tanto a representação 'mais convencional', quanto chega a indicar a condição de trabalhador a partir de fotografias de objetos (figura 49). Ainda sobre a realidade em Castel Volturno afirma:

Na minha opinião, o que ocorre em Castel Volturno (cidade ao norte de Nápoles) com os imigrantes subsaharianos é a metáfora perfeita da imigração na Itália: há mais de 20 anos que vivem sem assistência do Estado. Trabalham no campo colhendo tomates sem direitos e sem documentos. Para mim a chave da questão era explicar a inclusão ou exclusão dessas pessoas em nossa sociedade¹⁶¹. (PISCITELLI, 2015)

¹⁶⁰ Trecho de texto que acompanha a série.

¹⁶¹ Tradução de: *En mi opinión, lo que ocurre en Castel Volturno [ciudad situada al norte de Nápoles] con los inmigrantes subsaharianos es la metáfora perfecta de la inmigración en Italia: hace más de 20 años que viven sin asistencia por parte del Estado. Trabajan en el campo recogiendo tomates sin derechos y normalmente sin papeles. Para mí era clave explicar la inclusión o exclusión de estas personas en nuestra sociedad.*



Fig. 49 - Rosarno, Itália ó cesta de laranjas colhidas pelos imigrantes africanos, que recebem 1 euro por cada cestaö. Sem título, da série *Where nothing changes* (Giulio Piscitelli, 2010-)

A série *Informal facilities in the jungle*, por exemplo, chama atenção. Ela mostra a cidade de Calais (França), um local na rota para o Reino Unido que virou morada improvisada de refugiados nos últimos vinte anos. Segundo Piscitelli, a última vez que visitou o lugar (apelidado de *selva*) constatou uma crise permanente:

O conceito de crise é normalmente associado a algo fixo, mas as facilidades na selva de Calais representam de muitas formas, a metáfora de uma realidade estável: lojas, mesquitas, boates, restaurantes; representando uma transição de uma crise temporária a uma realidade de crise permanente, em que gerar uma economia informal é a única maneira de sobreviver a uma vida diária de discriminação e ausência de direitos¹⁶².(PISCITELLI, 2010-)

As fotografias são de bares, boates, restaurantes erguidos com pedaços de madeira ou lona, restos de compensado, provavelmente resíduos de outras construções. Um cenário totalmente improvisado, mal iluminado, decadente. Também há espaços de interação social como mesquitas e barbearias igualmente mal estruturadas. A tomada é regular, padronizada. As fotos são feitas à distância. Ou seja, além de pontuar o trabalho a partir dos indivíduos, o projeto traz visões sobre os locais de trabalho de uma maneira diferente ó não enfatizando as atividades desenvolvidas pelas pessoas, mas sim o próprio ambiente, onde o elemento humano é reduzido, numa posição até coadjuvante (figuras 50 e 51).

¹⁶²

Trecho de texto que acompanha a série.



Fig. 50 - ðBar afegãoo, da série ðInformal facilities in the jungleö (Giulio Piscitelli, 2010-)



Fig. 51 - ðAberto em breveö, da série ðInformal facilities in the jungleö (Giulio Piscitelli, 2010-)

Nas séries do projeto temos movimento mas também pose (e uma iluminação cuidadosa especialmente nos retratos da série *“The lost boys of Melilla”*); enquadramentos mais abertos, contextualizadores, mas também inclinados. A nitidez é dominante, porém o desfocado também aparece, e assim como no trabalho de Sabrié, a organização narrativa em série é utilizada, mas não para recuperar a ordem dos processos de trabalho, mas pontuando as etapas da rotina diária ó ida/volta do serviço, tarefas domésticas, interação com parentes e amigos, provavelmente dos fotógrafos em nosso corpus, o italiano seja o que apresenta mais variedade formal. Piscitelli adota práticas documentais ó tempo largo de trabalho, inserção aprofundada no tema resultando em grande volume de produção, a intenção de provocar um debate sobre o assunto das fotografias ó associadas às características da fotografia na imprensa (temas que também estão na agenda da mídia, importância do texto, narrativa visual em modelo de relato).

4.4 Representação documental de Sabrié e Piscitelli

A representação construída por Piscitelli e Sabrié difere em alguns pontos em relação aos outros fotógrafos de nosso corpus. Eles têm em comum localizar a questão dos trabalhadores numa documentação mais ampla, delimitada pelos espaços geográficos (China e Europa). Isso faz com que a imagem construída sobre os trabalhadores seja entendida em meio a outros debates postos com frequência na imprensa contemporânea ó consumo, identidade, direitos humanos, importância da tecnologia, relações diplomáticas entre países, cidadania, terrorismo, choque de culturas, cooperação econômica. A partir das referências de Tagg (Ibidem) de que a representação fotográfica espelha as relações sociais que lhe dão corpo, podemos dizer que em ambos os casos, há uma perspectiva geopolítica orientando o material desses fotógrafos.

Eles participam dum contexto histórico que - segundo autores como, Ledo (Ibidem) e Rosler (Ibidem) - é marcado por um descrédito das imagens midiáticas, principalmente por questões éticas implicadas no uso da fotografia digital. Baeza (ibdem, p. 28) diz que o digital altera nossa percepção global sobre as imagens, mas enquanto há confiança numa determinada fonte a fotografia da realidade conserva seu valor. Porém esses teóricos também afirmam ser possível fazer uma fotografia que nos leve a pensar as diferenças, contradições, belezas complexidades do real. Para nós essa ideia se consolida no fato de ambos os fotógrafos trabalharem como *freelancers*. Quando sabemos que suas fotografias não seguem as diretrizes das empresas de comunicação, isso agrega

valor a elas, constitui um fator de credibilidade para nós enquanto público. Parece implícito que existem comprometimento e responsabilidade na construção do discurso deles, a representação tem menos chances de ser questionada.

Já indicamos a presença das fotografias deles em alguns veículos de mídia, porém a plataforma escolhida de documentação é a internet. Esse também é um ponto de diferenciação, que resulta da consciência de como funciona a lógica da imprensa contemporânea (alianças políticas, critérios de noticiabilidade, busca de lucro, concorrência). Os sites, *blogs* e redes sociais são uma forma rápida, acessível e barata para diversos artistas de hoje, porque não seriam também para os documentaristas? Sem contar que nesses espaços, as marcas de autoria como a edição e a estética são trabalhadas a partir do conceito que guia os projetos. É possível criar uma linha editorial própria ó eleger temas e as maneiras de falar sobre eles no tempo, ritmo e formato desejado. Considerando principalmente o projeto *From there to here*, que jornal ou revista da imprensa diária acolheria a totalidade da produção? As críticas evidentes ao modelo de sociedade que inclui a convivência de uma mídia sempre pronta a veicular imagens estereotipadas dos não-europeus?

Associada à questão da independência profissional, está uma abertura maior, para as escolhas estéticas em cada um dos autores, a possibilidade de experimentar formatos, dar novos usos aos códigos, como acontece por exemplo, com a serialização. Enquanto a narrativa da reportagem é geralmente associada à passagem do tempo ligada a um fato, uma ação principal (um acidente, um evento qualquer), o italiano e o francês indicam a passagem do tempo na mudança de espaços (de onde se apreende as atividades rotineiras do dia/noite dos personagens). A ideia é estabelecer ligações entre os indivíduos e os ambientes por onde circulam, seus interesses pessoais, formas de interação, fatores de ordem prática que os atingem, criando um perfil mais dinâmico do proletariado contemporâneo. E para tanto apontamos possíveis inflexões com a fotografia artística.

Sabrié e Piscitelli adotam algumas estratégias novas e preservam outras ó como a importância do texto junto às imagens, a série ó o que é sintomático do fotodocumentarismo que se faz principalmente a partir dos anos 90, conforme já apontamos. Neles também encontramos a ideia de registros fotográficos que sirvam de base para compreender as características sociais de nosso tempo, traço do documental indicado por Lugon (*ibidem*); na descrição de seu projeto, Piscitelli, indica:

From there to Here é o testemunho de um período histórico, um arquivo visual

que faz um relato, mas tem como alvo lembrar como é administrada a migração, explicar através da mídia visual fotográfica as dificuldades e riscos que milhares de seres humanos enfrentam ao chegar ó e ao viverem ó na Europa. Um aviso para criar consciência nos governantes e naqueles que apreciem esse trabalho de documentação, promovendo uma adaptação das políticas de acesso e permanência na Europa; políticas que deveriam criar canais humanitários para quem foge de conflitos, repressão, ou pobreza; políticas que devam permitir acesso a uma vida normal e decente para os que chegam a nossos paísesö (PISCITELLI, 2015)¹⁶³

Como resultado apresentam perspectivas distintas do proletariado. Em Sabrié essa visão se constrói com base numa leitura otimista sobre a China e o proletariado como parte integrante de um desenvolvimento econômico intenso. Segundo indica o fotógrafo: Eles frequentam restaurantes, lojas, casas de jogos, boates e pistas de patinação.(í) Diferente das gerações anteriores de trabalhadores chineses, eles também estão aqui para se divertir e como fazem isso!ö (SABRIÉ, 2012)¹⁶⁴.

Embora não possamos afirmar, o interesse do fotógrafo pela China como seu campo de atuação exclusiva, provavelmente tem relação com a importância que adquiriu o país do ponto de vista comercial, já que nos últimos anos o desenvolvimento econômico é notável. A China ocupa uma posição estratégica no grupo de nações emergentes, sendo um amplo mercado consumidor e produtor de bens. Os sintomas do capitalismo nunca se restringem à esfera da economia, alcançando os modos de vida, as relações pessoais, os costumes. Os chineses incorporam vários dos hábitos ocidentais e ao mesmo tempo mantêm traços culturais antigos, e as reconfigurações dessa cultura fazem do país um assunto interessante, fotograficamente falando. As outras séries de Sabrié apontam o país como um lugar de grandes transformações, e os trabalhadores jovens que aparecem em *öLife in I-Phone Cityö* fazem parte desse cenário.

Já o conjunto de fotografias de Piscitelli demonstra uma compreensão de que o proletariado se encontra enredado numa série de problemas que limitam sua condição de

¹⁶³ Tradução de: *öFrom there to Hereö is a testimony of this historic period, a visual archive that strives to tell, but whose target is mostly to remember the facts concerning the management of migration flows, explaining through the visual medium of photography the difficulties and the risks that thousands of human beings face to arrive ó and live ó in Europe. A warning that aims to create awareness in those who govern and in those who are going to enjoy this documentation work, prompting an adjustment to the policies governing access and permanence in Europe; policies that should create secure humanitarian channels for those fleeing from conflicts, repression, or poverty; policies that should give access to a normal and decent life for those who arrive in our countries.ö* Texto incluído na justificativa do prêmio *World Report Award 2015*. Disponível em: <<http://www.festivaldellafotografiaetica.it/giulio-piscitelli-from-there-to-here-eng/>>. Acesso em: 31/01/16.

¹⁶⁴ Texto introdutório de *öLife in I-Phone Cityö*.

sobrevivência, sua liberdade, e a possibilidade de serem reconhecidos como cidadãos. Para ele, uma estabilidade econômica proporcionada pelo emprego é um primeiro passo na melhoria de vida dos imigrantes, porque lhes dá capacidade de sair do isolamento. Numa entrevista em que comenta os resultados da longa documentação que está fazendo, explica:

Tudo depende da possibilidade que têm de se relacionar com as pessoas do lugar. Um nigeriano vive num gueto perto de Nápoles, e depois de trabalhar no campo recolhendo batatas volta ao gueto, e ficará sempre à margem. Depende sempre de fatores econômicos. As crianças que conheci em Turim, como Kahled, tinham se integrado muito mais porque economicamente podiam participar da sociedade. Iam a encontros da biblioteca de Turim e faziam parte dos grupos de estudantes da universidade. Há uma inclusão econômica graças ao trabalho que no sul (da Itália) não se dá. Parte de meu trabalho está baseada nesta problemática: acredito que não pode acontecer uma inclusão da comunidade de estrangeiros sem inclusão econômica através do trabalho.(...) ¹⁶⁵ (PISCITELLI, 2015)

As representações de Sabrié e Piscitelli são produzidas tendo como cenário uma reorganização do próprio sistema econômico que transformou também os modos de ser dos trabalhadores. Surgimento de novos parceiros comerciais (países como China, Índia e Brasil), presença massiva da tecnologia informática causando redução dos quadros de empregados, pirataria, busca de alternativas para aumento do lucro frente à concorrência entre empresas, entre outras questões. O proletariado de Sabrié é aquele que durante a vida terá várias ocupações (e provavelmente cada uma fará parte de um ramo produtivo distinto), e para ele o trabalho não é o centro de suas preocupações, embora constitua o meio para o sustento. Já Piscitelli, tanto pelas imagens quanto pelo discurso sobre o projeto *From there to here*, indica perceber o trabalho como fator crucial para a melhoria da situação dos estrangeiros que chegam à Europa. Ele nos mostra como o proletariado permanece sujeito à informalidade, à vulnerabilidade, a precarização e a sazonalidade de serviços cujos salários não custeiam as necessidades básicas. Problemas de moradia, educação, saúde, são associados diretamente a ter ou não uma ocupação, indicando que o trabalho permanece uma questão importante para o indivíduo *habitar o mundo*.

Os dois autores tentam dar conta desse contexto mais amplo que envolve os trabalhadores, através dos textos informativos, desvinculando-se de enquadramentos institucionais e de algumas normas jornalísticas. Também parece que buscaram alternativas a uma representação

¹⁶⁵ Tradução de: *Todo depende de la posibilidad que tienen de relacionarse con las personas del lugar. El nigeriano que vive en un gueto cerca de Nápoles y que después de trabajar en el campo recogiendo patatas vuelve al gueto quedará siempre al . Depende siempre de factores económicos. Los chicos que conocí en Turín, como Kahled, se habían integrado mucho más porque económicamente podían participar en la sociedad. Iban a encuentros de la biblioteca de Turín y formaban parte de los grupos de estudiantes en la universidad. Hay una inclusión económica gracias al trabajo que en el sur [de Italia] no se da. Parte de mi trabajo está basada en esta problemática: creo que no puede darse una inclusión de la comunidad de extranjeros si no hay una inclusión económica mediante el trabajo.*

convencional, exatamente por compreender que novas realidades pedem novos olhares, e estão cientes de que as pessoas se informam, se emocionam ou experimentam a indignação sobre o que acontece no mundo com base em diferentes referências ó o jornalismo independente, os movimentos sociais, a arte. De acordo com Baeza (ibidem, p. 60), como mais uma forma de jornalismo, a fotografia tem o papel de não deixar que permaneçamos na ignorância e nesse sentido - já pensando nas possibilidades mais abrangentes do documental - ela deve revelar aquilo que está paradoxalmente diante de nossos olhos, mas que não conseguimos enxergar, como o fazem Sabrié e Piscitelli quando se debruçam sobre a rotina dos trabalhadores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação implica sempre questões de ordem ética e estética (ROSLER, *Ibidem*, p. 229). Essa afirmação resume bem os objetivos de nossa análise: explorar maneiras de representar trabalhadores na fotografia documental, pesando noções éticas e estéticas. Pensando o que diz a autora à luz do nosso corpus, apontamos características diferenciadoras entre as fotografias de August Sander, Sebastião Salgado, Gilles Sabrié e Giulio Piscitelli. Marcas de projetos documentais associadas tanto a (re)orientações do campo ó ideológicas, teóricas, formais ó quanto ao diálogo dos autores com paradigmas de tempos históricos distintos. Nossa ideia desde o início era identificar o que distinguia as visões do proletariado criadas por esses fotógrafos.

Em Sander nos deparamos com uma construção regular (influenciada pela normatividade das fotografias policial e científica e pelo pensamento cientificista da Modernidade), resultando em retratos frontais, centralizados (õmodelo de foto de documentoö), organizados segundo noções de arquivamento e catalogação, que inscrevem o projeto õHomens do século XXö num modo de fazer oitocentista. Uma tentativa de criar uma visão histórica do povo de sua época, conforme normas de identificação do século anterior.

Em direção ao trabalho de Sebastião Salgado, passamos da õfriezaö característica do estilo documental ao documentarismo de compromisso social, onde o engajamento transforma a fotografia em discurso político. Sai a composição estática e repetitiva da pose, entra a valorização do movimento, a textura, a sequência de ações. Do apagamento da fisionomia à valorização da expressão. Da claridade ao contraluz. Conjunto de elementos ligados à fotografia que é informação, mas também emoção. Estrutura que se apoia em códigos narrativos como a fotorreportagem e a ancoragem da imagem pelo texto, cruciais para a consolidação da imprensa do século XX. É o tempo do documental interessado em apontar os problemas econômicos, políticos, o que se confirma na inspiração francamente marxista do livro õTrabalhadores: uma arqueologia da revolução industrialö. Salgado expõe o papel central do homem para o processo que conhecemos como Revolução Industrial, e que atinge o limite de sua capacidade produtiva. O trabalhador no entanto, permanece como o herói desse mundo prestes a desaparecer. Narrativa de fechamento de um ciclo, a obra também assume um caráter histórico.

Quando chegamos ao século XXI, o documental já enfrentou diversos debates, crises, classificações. É plural nas formas de distribuição, temas, formatos de apresentação (livro, site, ensaio, projeto, exposição), intenções (crítica, denúncia, registro do dia a dia ou de lugares, objetos e paisagens em ruína). Cruza repertórios visuais e conserva alguns traços como a longa

duração dos projetos, a pesquisa, o planejamento, o resultado como legado para espectadores futuros, a narrativa visual. Mas isso não significa que os códigos herdados não sofram rearranjos, revisões. É o que fazem Gilles Sabrié e Giulio Piscitelli, quando nos falam sobre os trabalhadores de nosso tempo como sujeitos diversos em interesses, gostos, nacionalidades, costumes, modos de se relacionar. Sobre os chineses da produção de celulares há imagens de afetividade, diversão, interação social ó proporcionadas pelo emprego (afinal a cidade onde funciona a Foxconn foi praticamente erguida para o funcionamento da fábrica). A perspectiva é leve (descontraída, despreziosa) e parece haver um horizonte de esperança para essas pessoas. O fotógrafo quis mostrar que para elas o trabalho não é um fim, mas um meio. Não é o centro de suas vidas.

Já Piscitelli (localizado na Europa) utiliza a mesma estratégia do francês ó deslocar o olhar para o cotidiano ó mas chega a um resultado diferente. Combina a representação do proletariado no ambiente de trabalho e fora dele, tentando dar conta de realidades, situações de vidas fragmentadas, cheias de incerteza. Aqui parece que o futuro próximo não reserva um final feliz. O conjunto do discurso faz uma crítica forte a governos e instituições que administram a questão da imigração no continente europeu. Desde 2010, a amplitude do projeto leva o fotógrafo aos diversos espaços onde as pessoas são encontradas: guetos, ruas, barracos, abrigos do governo, fronteiras entre países, desertos que atravessam para chegar à Europa. Essas documentações também indicam a formação de um ponto de vista histórico sobre o trabalhador. Visões sobre as pessoas que hoje, em diferentes regiões do mundo, movimentam a economia.

Para Rouillé (Ibidem) o esgotamento da òimagem-açãoö marca o encerramento do regime da fotografia documento, cujas funções primordiais são informar, arquivar, reportar, designar, entre outros. A questão é que para o documental, essas funções não desaparecem, mas elas não são as únicas que podemos atribuir às imagens. A proposta dos últimos fotógrafos de nosso *corpus* parece nos dizer exatamente isso. Ela nos leva de alguma maneira a participar da realidade de quem habita as imagens; sabemos que enquanto consumidores, ocupamos uma posição na ponta da cadeia produtiva que alimenta e sustenta os empregos de quem está fazendo nossos *Iphones*. Talvez a proximidade temporal entre espectador e a produção das imagens (início dos anos 2000) nos tornem mais sensíveis ou conscientes. Em todo caso, permanece o caráter testemunhal e informativo da imagem. Porém decaem as perspectivas do documento de identificação, a narrativa sensibilizadora, que dão lugar ao registro cotidiano, dos tempos fracos, algo que pode ser tomado como a busca de um belo corriqueiro.

A partir de cada um dos fotógrafos de nosso *corpus* compreendemos que eles incorporam na sua maneira de abordar o real formas de pensar, diálogos com diferentes campos de

conhecimento, noções sobre a fotografia como linguagem e referências artísticas que podemos relacionar aos séculos XIX, XX e XXI. Partindo de Sander, passando por Salgado e chegando a Sabrié e Piscitelli, vimos os embates que reivindicaram um lugar de fala para a fotografia que trata da realidade (nos anos 1920). Depois a entrada da fotografia na imprensa e seu papel crucial como informação visual, e as discussões sobre autoria, limites na colaboração entre imagem e texto, e influência dos meios de comunicação sobre a opinião pública que a ligação entre imagem fotográfica e mídia suscitaram. Nesse percurso também refletimos sobre as relações entre a foto documental e o espaço artístico, tanto em esforços de inserção que partiram dos autores quanto mediante o reconhecimento dos próprios atores do campo da arte (críticos, curadores, pesquisadores). Ao longo dessa operação, as características do fotodocumentarismo foram delineadas, e algumas permanecem como traços do documental contemporâneo - a concepção de um trabalho enquanto projeto, os ciclos longos de documentação; outras são trabalhadas de maneira distinta (como a serialização), enquanto novas práticas são adotadas diante dos cenários de produção, circulação e distribuição da imagem que surgem. Ou seja, à medida que avançamos no *corpus*, visualizamos processos de incorporação e de ressignificação de modelos e procedimentos (não de ruptura). Nossa abordagem colabora para demonstrar que o documental é plural em seus modos de conceber, praticar e apresentar a realidade através da fotografia, o que o constitui como um fértil e instigante campo de exploração teórica.

Diversos autores nos falam sobre o descrédito da imagem do real (principalmente na imprensa), o que impacta diretamente a questão da representação. Mas o fato é que permanecemos espectadores das imagens documentais, estejam elas aportadas nos jornais, na televisão, em galerias, livros, na internet, em documentos antigos. Se ainda estamos dispostos a acreditar nessas imagens - aceitar seus modos de ver e relatar o mundo - é porque a relação entre representação e referente continua fazendo sentido para nós; existe uma confiança significativa no sistema que nos ensinou a olhar imagens desse tipo como verdadeiras e uma crença na honestidade de seus agentes (os fotógrafos) para desempenhar essa tarefa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAR, Amar, Jean-Pierre. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935-36]. In: **Magia e técnica, arte e política. (Obras escolhidas I)**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Pequena história da fotografia [1931]. In: **Magia e técnica, arte e política. (Obras escolhidas I)**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. O drama moral de W. Eugene Smith. **Revista Zum**, n.6, abril/2014. p.174-190

_____. O traje e a fotografia. In: **Sobre o olhar**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 35-42.

BONI, Paulo César. O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como meio para transformações na sociedade. **Studium**, Campinas, n.28, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/07.html>>. Acesso em: 11 julho 2013.

BRÜCKLE, Wolfgang. Face-Off in Weimar Culture: The Physiognomic Paradigm, Competing Portrait Anthologies, and August Sander's *Face of Our Time*. **Tate Papers**, n.19, 2013. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/face-weimar-culture-physiognomic-paradigm-competing-portrait>>. Acesso em: 27 fevereiro 2015.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CULTURA: ENTREVISTA COM SEBASTIÃO SALGADO ó CAÇADOR DE LUZ. Disponível em: <<http://focusfoto.com.br/cultura-entrevista-com-sebastiao-salgado-cacador-de-luz/>>. Acesso em: 20 fevereiro 2015.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DOANE, Mary Ann. **Modernity, Contingency, the archive: the emergence of cinematic time**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

DYER, Geoff. **O instante contínuo: uma história particular da fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EAGLETON, Terry. O sublime no marxismo. In: **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FATORELI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003.

FINBARR, O'Reilly. Photographing Europe's Migrant Crisis, Year After Year. **The New York Times**, set, 2015. Disponível em: <http://lens.blogs.nytimes.com/2015/09/18/photographing-europes-migrant-crisis-year-after-year/?_r=0>. Acesso em: 20 janeiro 2016.

GRIGORIADOU, Eirini. **El archivo fotográfico y fisiognómico de August Sander (2011)**. Disponível em: <<http://globalartarchive.com/es/investigadores-asociados/doctorado/eirini-grigoriadou/fotografia-y-archivo-en-alemania-1920-1930/>>. Acesso em: 07 abril 2015.

HUYSEN, Andreas. La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas. In: **Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

IDENTITÀ MIGRANTI - Mostra fotografica di Giulio Piscitelli. Disponível em: <<http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/11597>>. Acesso em: 30 janeiro 2016.

JÚNIOR, Renato Forin; BONI, Paulo Cesar. Aspectos valorativos no fotodocumentarismo social de Sebastião Salgado. **Conexão - Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/172/163>>. Acesso em: 12 setembro 2013.

KOSSY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

LANGE, Suzanne. **PHOTO POCHE - AUGUST SANDER**. Barcelona: Lunwerg Editores, 2008.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico: êxodos e identidade**. Madri: Edições Cátedra, 1998.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. UFMG-MG, 2007, 172p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 2007.

LUGON, Olivier. **El estilo documental**. De August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

MACHADO, Katia Regina. A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 4, 2012/2013. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=52>. Acesso em: 19 fevereiro 2015.

- MARX, Karl. **O manifesto comunista**. In: E-BOOKS Brasil. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>> . Acesso em: 22 fevereiro 2015.
- MOHOLY-NAGY, László. Del pigmento a la luz (1936). In: Fontcuberta, Joan (Ed). **Estética fotográfica: una selección de textos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 185-197.
- NEWHALL, Beaumont. Fotografia documental. In: **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- PIRES, Francisco Quinteiro. Sebastião Salgado, um homem de contradições, **Revista Zum**, n.8, 2015. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>>. Acesso em: 28 junho 2015.
- PISCITELLI, Giulio. **From there to here, migrants in the time of Fortress Europe**. Disponível em: <<http://www.phmuseum.com/grant/giuliopiscitelli/from-there-to-here-migrants-in-the-time-of-fortress-europe>>. Acesso em: 16 setembro 2015.
- QUEIROGA, Eduardo. Trabalhadores, fotografia documental e autoria. **Revista Internacional de la imagen**, Common Ground, Espanha, v.2, n.1, 2015. Disponível em: <<http://ijxes.cgpublisher.com/product/pub.218/prod.20/m.2>>. Acesso em: 12 dezembro 2015..
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROSLER, Martha. Ética y estética de la fotografia documental. In: **Imágenes públicas: la función política de la imagen**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do Século XX: uma realidade construída**. PUC-SP, 2009. 1v. 169p. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo ó Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. 2009.
- ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SALGADO, Sebastião. **Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SÁNCHEZ, Ivan. **El Estado Islámico es una creación nuestra**. Entrevista com Giulio Piscitelli. Disponível em: <http://www.quesabesde.com/noticias/giulio-piscitelli-inmigracion-estado-islamico-con-texto-fotografico_13923>. Acesso em: 13 janeiro 2016.
- SEKULA, Allan. The Traffic in Photographs. **Art Journal**, Vol. 41, No. 1, Photography and the Scholar/Critic (Spring, 1981), pp. 15 -25 Published by: College Art Association.
- SILVA JUNIOR, José Afonso. O livro perdido de Sander: A Fotografia, o vestir e a identidade no período entre guerras. **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2014, Foz do Iguaçu. Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Editora da Intercom, 2014. v. 01. p. 72.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, Florianópolis: Argos/Letras Contemporâneas, 1998.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. Os teóricos soviéticos da montagem. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003

TAGG, John. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

WALD, Matthew L., **Sebastiao Salgado: The Eye of The Photojournalist**, The New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/06/09/magazine/sebastiao-salgado-the-eye-of-the-photojournalist.html?pagewanted=all>>. Acesso em: 02 janeiro 2016.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (Org.) **Max Weber - Ensaios de Sociologia**. Tradução de Amélia Cohn e Gabriel Cohn. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

ZUNZUNEGUI, Sousa. **Pensar la imagen**. Madri: Edições Cátedra, 2010.

Olhar Tv (websérie/youtube)

O Sal da Terra (documentário, Win Wnderes e Juliano Ribeiro Salgado, 2014)

Revelando Sebastião Salgado (documentário, Betse de Paula, 2012)

Roda Viva ó Sebastião Salgado (programa de televisão, 2013)

Sebastião Salgado (palestra na UFRGS, Youtube, 2014)

www.amazonasimages.com - Amazonas Images
<http://chine.blog.lemonde.fr/> - Un oeil sur la Chine (Le Monde)
<http://www.contrasto.it> - Agência Contrasto
www.gsabrie.com - Gilles Sabrié (site)
www.giulio Piscitelli.viewbook.com - Giulio Piscitelli (site)
www.instagram.com/gillessabrie/ - Gilles Sabrié (Instagram)
<https://www.loc.gov/> - Library of Congress
<http://www.magnumphotos.com> - Agência Magnum
<http://www.metmuseum.org/> - The Metropolitan Museum
<http://www.muenchner-stadtmuseum.de/> - Münchner Stadtmuseum
<http://www.nationalmediamuseum.org.uk/> - The National Media Museum
<http://revue.com> - Revue - Magazine de Photographie
<http://www.tate.org.uk> - Tate Modern
<https://vervephoto.wordpress.com/> - Verve Photo - The New Breed of Documentary Photographers