

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN, BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Denise Guimarães-Guedes

**O ESTILO HUMANISTA NA OBRA DA FOTÓGRAFA ELZA LIMA: UMA
PERCEPÇÃO COM BASE NA FOTOGRAFIA HUMANISTA FRANCESA**

Bauru
2024

Denise Guimarães-Guedes

**O ESTILO HUMANISTA NA OBRA DA FOTÓGRAFA ELZA LIMA: UMA
PERCEPÇÃO COM BASE NA FOTOGRAFIA HUMANISTA FRANCESA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Bauru, como requisito para obtenção do título de Doutora em Comunicação, sob a orientação do Professor Associado Denis Porto Renó (Área de concentração: Comunicação midiática; Linha de Pesquisa 2: Produção de Sentido na Comunicação Midiática).

Bauru – SP
2024

G963c	Guimarães-Guedes, Denise O ESTILO HUMANISTA NA OBRA DA FOTÓGRAFA ELZA LIMA : uma percepção com base na fotografia humanista francesa / Denise Guimarães-Guedes. -- Bauru, 2024 133 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientador: Denis Porto Renó 1. Comunicação. 2. Fotografia documental. 3. Fotografia humanista. 4. Fotojornalismo. 5. Elza Lima. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru.
 Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Impacto esperado na sociedade

A presente pesquisa busca contribuir com os estudos sobre a fotografia documental brasileira de viés humanista e valorizar a produção fotográfica jornalística nacional. A pesquisa pretende também contribuir para a promoção da redução das desigualdades no país, por meio do empoderamento e da inclusão social, e colaborar com o reconhecimento da mulher na área do fotojornalismo, atendendo aos objetivos de números 5 e 10 da Agenda 2030 da ONU.

Potential impact of this research

This research intends to contribute to studies on Brazilian documentary photography with a humanist slant and to value national journalistic photographic production. The research also intends to contribute to promoting the reduction of inequalities in the country, through empowerment and social inclusion, and to collaborate with the recognition of women in the area of photojournalism, meeting objectives numbers 5 and 10 of the UN 2030 Agenda.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE DENISE GUIMARÃES GUEDES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 20 dias do mês de junho do ano de 2024, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de DENISE GUIMARÃES GUEDES, intitulada **O ESTILO HUMANISTA NA OBRA DA FOTÓGRAFA ELZA LIMA: UMA PERCEPÇÃO COM BASE NA FOTOGRAFIA HUMANISTA FRANCESA**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado DENIS PORTO RENÓ (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / Unesp, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, Professora Doutora CAROLINE KRAUS LUVIZOTTO (Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Unesp, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, Profa. Dra. MARIA CRISTINA GOBBI (Participação Presencial) do(a) Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP / Faculdade de Arquitetura Artes Comunicação e Design - FAAC - UNESP - Bauru/SP, Professora Adjunta ANDREA CRISTINA VERSUTI (Participação Virtual) do(a) Métodos e Técnicas da Faculdade de Educação / Universidade de Brasília, Prof. Dr. JORGE PEDRO ALMEIDA SILVA E SOUZA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais / Universidade de Fernando Pessoa. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA _____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Associado DENIS PORTO RENÓ



Aos meus filhos, Samuel e João.
Aos meus pais, Abílio (em memória) e Vonia, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa de doutorado tem muitas fases, que podem ir da produtividade intensa ao total desânimo. Os extremos da pesquisa foram vivenciados por mim algumas vezes nesses 4 anos. O trabalho em tempo integral, a pandemia do covid 19, a perda de meu pai e os desafios cotidianos estiveram lado a lado com a mudança de cidade, a experiência do doutorado sanduíche e as pequenas conquistas do dia-a-dia. Nesse mar de desafios e emoções, sou imensamente grata pelo apoio de muitos que me ajudaram a chegar até aqui.

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, que até aqui me sustentou.

Ao meu orientador, prof. Denis Porto Renó, pelo apoio e incentivo na pesquisa e pela amizade. Ao professor Jorge Pedro Sousa, pela supervisão e acolhida na Universidade Fernando Pessoa, em Portugal, pela generosidade e amizade. Às professoras Caroline Kraus Luvizotto e Andrea Versuti, pelas relevantes contribuições durante a banca de qualificação.

À fotógrafa Elza Lima, que generosamente cedeu parte de seu tempo para compartilhar de histórias sobre sua vida e sua fotografia.

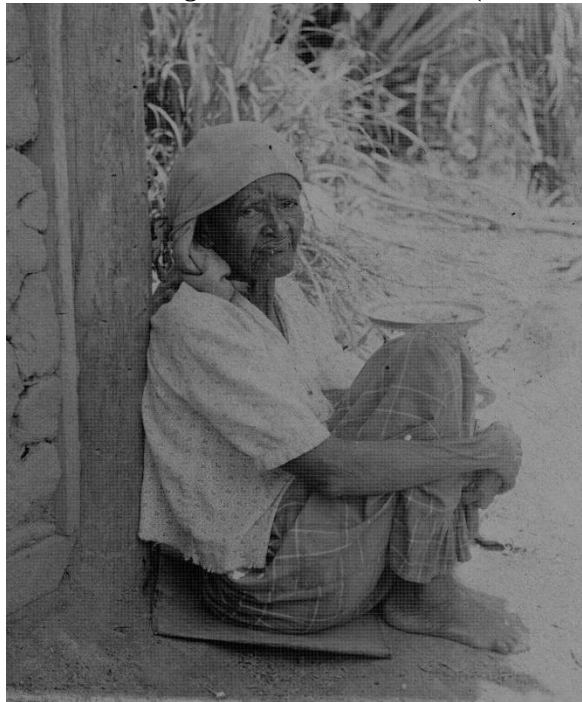
Aos meus pais, Abilio (em memória) e Vonia, pelo apoio irrestrito em todas as fases de minha vida. Aos meus filhos Samuel e João, que me ensinaram sobre o amor incondicional. À minha irmã Ale, por sempre estar por perto.

Às companheiras e companheiros de jornada acadêmica, pelas valiosas trocas de conhecimento, estudos e discussões sobre fotografia e sobre os desafios da pesquisa. Aos amigos e amigas que o doutorado me deu, em especial às queridas Gisele, Livia e Renata. Aos amigos e amigas, pelas palavras de incentivo e pela compreensão por eu nem sempre participar dos momentos de confraternização. A todos aqueles que colaboraram com minha vida acadêmica, emocional, profissional e espiritual nesta fase desafiadora. Não seria possível nomear todas essas pessoas incríveis, mas meu coração é grato a cada uma.

À Universidade Estadual Paulista, minha casa acadêmica desde a graduação, e aos professores e funcionários do PPG-COM UNESP, pela dedicação ao ensino e à pesquisa. Aos colegas da Universidade de São Paulo (FOB e Esalq), que apoiaram direta ou indiretamente meu percurso no doutorado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, na modalidade bolsa-sanduíche, proporcionada pelo PDSE - Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (processo nº 88881.623498/2021-01), que me possibilitou a estadia de pesquisa pelo período de 6 meses em Portugal.

Anciã, 1978. Fotografia de Abílio Guedes (1942-2022).



Fonte: arquivo pessoal

“Tudo tem seu tempo determinado,
E há tempo para todo o propósito debaixo do céu (...)”
Bíblia [...], Eclesiastes, 3:1

GUIMARÃES-GUEDES, Denise. **O estilo humanista na obra da fotógrafa Elza Lima:** uma percepção com base na fotografia humanista francesa. Tese [Doutorado em Comunicação]. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2024.

RESUMO

Esta tese de doutorado se propõe a refletir sobre o humanismo presente na obra da fotógrafa brasileira Elza Lima, a partir de elementos que dialogam com a fotografia humanista produzida na França, nas décadas de 1930 a 1950. Popularizada principalmente através das revistas ilustradas, a fotografia humanista marca uma fase do fotojornalismo em que o ser humano passou a dominar o centro de interesse das temáticas. A vertente francesa, por sua vez, alçou um novo patamar na fotografia jornalística, cujo estilo passou a ser desenvolvido muito mais como resultado de um processo, próprio da fotografia documental, e não apenas como o registro de um fato jornalístico. Nesse sentido, esta investigação compreende que alguns dos elementos da fotografia humanista francesa estão presentes nas obras de Elza Lima de maneira peculiar, favorecendo uma conexão entre ambas. Esta tese pretende, como objetivo geral, elaborar uma percepção original das fotografias de Elza Lima a partir da fotografia humanista francesa e, como objetivos específicos, encontrar os pontos de convergência entre as obras de Elza Lima e a fotografia humanista francesa; contribuir com os estudos sobre a fotografia documental brasileira de viés humanista, no âmbito da área da Comunicação, e contribuir com as pesquisas acadêmicas sobre mulheres fotojornalistas brasileiras. Para alcançar os objetivos propostos, foi desenvolvido um diagrama, concebido a partir dos conceitos apresentados nos mapas cognitivos de Martín-Barbero e utilizado como metodologia de análise de imagens. A ferramenta considera múltiplos aspectos relacionados ao fazer fotográfico a fim de valorizar, na prática da leitura visual, não apenas características técnicas mas, principalmente, o processo fotográfico e a reflexão sobre aspectos subjetivos que ajudam a compor a imagem fotográfica. A associação entre as imagens francesas e de Elza Lima é também inspirada nas leituras dinâmicas propostas por Geoff Dyer, para quem uma tradição sempre se perpetua nas imagens e se manifesta de maneira recorrente. A tese conclui que há elementos da fotografia humanista francesa presentes no trabalho de Elza Lima e que ajudam a constituir a identidade de suas fotografias, originando uma das faces da fotografia humanista brasileira.

Palavras-chave: Comunicação; Fotografia documental; Fotografia humanista; Fotojornalismo; Elza Lima.

GUIMARÃES-GUEDES, Denise. **The humanist style in the work of photographer Elza Lima**: a perception based on French humanist photography. Thesis [Doctorate in Communication]. Postgraduate Program in Communication, Faculty of Architecture, Arts, Communication and Design. São Paulo State University Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2024.

ABSTRACT

This doctoral thesis proposes to reflect on the humanism present in the work of the Brazilian photographer Elza Lima, based on elements that dialogue with the humanist photography produced in France, in the decades from 1930 to 1950. Popularized mainly through illustrated magazines, photography humanist marks a phase of photojournalism in which the human being began to dominate the center of interest of the themes. The French aspect, in turn, reached a new level in journalistic photography, whose style started to be developed much more as a result of a process, typical of documentary photography, and not just as the recording of a journalistic fact. In this sense, this investigation understands that some of the elements of French humanist photography are present in Elza Lima's works in a peculiar way, favoring a connection between the two. This thesis aims, as a general objective, to develop an original perception of Elza Lima's photographs from French humanist photography and, as specific objectives, to find points of convergence between Elza Lima's works and French humanist photography; contribute to studies on Brazilian documentary photography with a humanist slant, within the field of Communication, and contribute to research on Brazilian women photojournalists. To achieve the proposed objectives, a diagram was developed, designed based on the concepts presented in Martín-Barbero's cognitive maps and used as an image analysis methodology. The diagram considers multiple aspects related to photographic making, in order to value, in the practice of visual reading, not only technical characteristics but, mainly, the photographic process and the reflection on subjective aspects that help to compose the photographic image. The association between French images and Elza Lima's work is also inspired by the dynamic readings proposed by Geoff Dyer, for whom a tradition is always perpetuated in images and manifests itself recurrently. The thesis concludes that there are elements of French humanist photography present in Elza Lima's work that help to constitute the identity of her photographs, originating one of the faces of Brazilian humanist photography.

Keywords: Communication; Documentary photography; Humanist photography; Photojournalism; Elza Lima.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -The falling soldier (1936). Robert Capa.	27
Figura 2 - Jornal Sud-Ouest, edição de 29 de agosto de 1944, página 2.....	30
Figura 3 - La tondue de Chartres. Fotografia de Robert Capa/ Magnum Photo.....	31
Figura 4 - Le baron William, Paris. 1955. Robert Doisneau.	34
Figura 5 - Tereska, 1948. David Seymour Chim.....	36
Figura 6 - Speaking of Pictures: In Paris Young Lovers Kiss Everywhere, 1950. Ensaio fotográfico realizado pelo fotógrafo Robert Doisneau e publicado na Life Magazine em 12 de junho.	38
Figura 7 - The little Parisian boy, 1952. Willy Ronis (© Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patri- moine, dist. RMN-GP, doação de Willy Ronis).	39
Figura 8 - Le cheval dans le puits, 1945. Robert Doisneau.....	40
Figura 9 - O nascimento e a maternidade, sob a perspectiva de diferentes fotógrafos, para a exposição The Family of Man. Imagem a: Gitel Steed (Índia), imagem b: Nico Jesse (Holanda) e imagem c: Elliott Erwitt USA).	43
Figura 10 - Página da revista O Cruzeiro. Fotografias de José Medeiros. Edição 34, ano 1952.	49
Figura 11 - High Street.A group of women and children gather to observe Thomas Annan at work. Thomas Annan.....	68
Figura 12 - Midnight in Ludlow St., 1888-1898. Jacob Riis.	69
Figura 13 - Tenement family, Chicago, 1910 Lewis Hine.	70
Figura 14 - Icarus, Empire State Building, 1930-1931 Lewis Hine.	70
Figura 15 - Mother from Oklahoma tends baby with dysentery and awaits arrival of FSA camp resident nurse, May 1939. Dorothea Lange, 1939.	77
Figura 16 - Versailles, França. 1975. Elliott Erwitt.....	78
Figura 17 - Boy with Baby Carriage, 1916. Norman Rockwell	79
Figura 18 - Diagrama Sistêmico Interativo (DSI) de análise da fotografia humanista.	88
Figura 19 - Diagrama Sistêmico Interativo Complexo (DSIC) de análise da fotografia humanista.....	90
Figura 20 - A estrada para o Oeste, Novo México, 1938, Dorothea Lange.	93
Figura 21 - US 285, Novo México, 1955-6, Robert Frank.....	93
Figura 22 - Rio Trombetas, Pará, 1998. Elza Lima.	102

Figura 23 - Rio Cumina, Pará, 2001. Elza Lima.	103
Figura 24 - Rio Cumina, Pará, 2001. Elza Lima.	104
Figura 25 - Rio Trombetas, Pará, 1997. Elza Lima.....	105
Figura 26 - Vigia, Pará, 1988. Elza Lima.....	106
Figura 27 - Entroncamento, Belém, Pará, 1993. Elza Lima.....	108
Figura 28 – Fortaleza, Ceará, 1997. Elza Lima.	109
Figura 29 - Vigia, Pará,1988. Elza Lima.....	109
Figura 30 – Arraial de Nazaré, Belém, Pará, 1987. Elza Lima.	111
Figura 31 - Juazeiro do Norte, Ceará, 2004. Elza Lima.	111
Figura 32 - Andar de Carmem sobre os trilhos, Ferrovia Carajás, Maranhão, 1990.....	112

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Os principais conceitos acerca da fotografia de imprensa, fotojornalismo e fotografia documental segundo Sousa (2000), Sojo (1998), Amar (2005) e Baeza (2007).	64
Quadro 2 - Intersecções entre os gêneros fotográficos dentro da fotografia de imprensa.....	76

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - classificação de temáticas por frequência de abordagem no livro	99
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 O CONTEXTO HISTÓRICO E O PARADIGMA DA FOTOGRAFIA HUMANISTA FRANCESA.....	25
1.1 O PANORAMA HISTÓRICO DA FRANÇA E O DESPONTAR DO DISCURSO HUMANISTA NO FOTOJORNALISMO.....	26
1.1.1 Uma nação dividida.....	28
1.1.2 O ideal humanista e a reconstrução do país.....	32
1.1.3 O humanismo pelas lentes das agências humanitárias internacionais.....	35
1.1.4 A ética e os valores na construção de um novo paradigma.....	37
1.2 OS FOTÓGRAFOS HUMANISTAS.....	41
1.3 A EXPOSIÇÃO <i>THE FAMILY OF MAN</i> E O FIM DE UMA ERA	42
2 A FOTOGRAFIA HUMANISTA NO BRASIL.....	45
2.1 A FOTOGRAFIA HUMANISTA NA REVISTA O CRUZEIRO	45
2.2 NOVOS OLHARES DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL BRASILEIRA	50
2.2.1 O Pará e os coletivos fotográficos da década de 1980	54
3 O LUGAR DA FOTOGRAFIA HUMANISTA NO DOCUMENTAL: DISSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS EPISTEMOLÓGICAS.....	56
3.1 ALGUMAS REFLEXÕES.....	58
3.2 O FOTOJORNALISMO — FORMAS E FUNÇÕES	60
3.3 FOTOGRAFIA DOCUMENTAL - O PRINCÍPIO	65
3.3.1 Princípios.....	72
3.3.2 <i>Feature photo</i> , um estilo documental	75
3.3.3 O <i>feature photo</i> sob outras perspectivas.....	80
4 FOTOGRAFIAS HUMANISTAS - LEITURAS POSSÍVEIS A PARTIR DE UM DIAGRAMA SISTÊMICO.....	82
4.1 TEIAS COMPLEXAS.....	89
4.2 OLHARES SISTÊMICOS.....	91
5 UMA FOTOGRAFIA HUMANISTA BRASILEIRA.....	95

5.1 ELZA LIMA.....	95
5.2 O LIVRO	98
5.3 LEITURAS VISUAIS A PARTIR DO DSIC	100
5.3.1 Eixos principais: espacialidade, temporalidade, tecnicidade e instrumentalidade	101
5.3.2 Eixos intermediários: narrativas, contextualidade, sensorialidade e intencionalidade.....	107
5.4 A FOTOGRAFIA DE ELZA LIMA E O ESTILO HUMANISTA FRANCÊS, UMA PERCEPÇÃO.....	110
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS.....	118
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	130
APÊNDICES	131
APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	131
APÊNDICE B – ROTEIRO DE TEMAS ABORDADOS NA ENTREVISTA	132
APÊNDICE C – CURRÍCULO DE ELZA LIMA.....	133

Guimarães-Guedes, Denise. **O estilo humanista na obra da fotógrafa Elza Lima: uma percepção com base na fotografia humanista francesa.**

INTRODUÇÃO

Há um bom tempo a pesquisa sobre o fotojornalismo está presente em minha vida. Desde a graduação ou profissionalmente, quando dei meus primeiros passos na área – dentro da redação de um jornal e em um laboratório preto e branco –, fui atraída pela ideia de que imagens podem denunciar injustiças, dar visibilidade a inúmeras situações, expressar um ponto de vista do fotógrafo, até mesmo (e por que não?) transformar realidades e contribuir para um mundo melhor. Observar como esses ideais estiveram presentes muito antes, nas obras de fotojornalistas importantes (como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Chim, Sebastião Salgado, apenas para citar alguns), foi sempre um estímulo para investigar como o fotojornalista constrói, a partir da matéria prima - o fato -, uma imagem com tal poder de transformação.

A história da fotografia é relativamente curta – são pouco mais de 180 anos, o que é realmente pouco perto da história da representação visual. Mas essas 18 décadas guardam grandes descobertas que construíram o modo de ver e fazer a fotografia que temos nos dias atuais. São pequenas e grandes evoluções técnicas e conceituais, que norteiam a produção contemporânea. Nos últimos anos, minha atenção esteve voltada à fotografia humanista francesa dos anos 1950, não apenas pelo impacto que causou em seu tempo, mas por ser a principal referência quando se trata da fotografia humanista. Além disso, continua a inspirar e transformar o modo como alguns fotógrafos produzem suas imagens ainda hoje. Nesse decurso, observei que a expressão “fotografia humanista” é utilizada com alguma frequência para se referir às fotografias das mais diversas épocas, autores e estilos, inclusive no Brasil, instigando minha curiosidade sobre o que define e diferencia a fotografia humanista francesa das demais e, principalmente, como certas fotografias brasileiras, consideradas humanistas dentro da definição geral do termo, se relacionam com a referência francesa.

É fato que, na história da fotografia, o ser humano ocupa um espaço fundamental dentro das temáticas, seja de maneira subjetiva, através de um objeto ou de um cenário modificado pela ação humana, seja de maneira objetiva, como assunto principal da imagem ou em parte da cena. Desde o primeiro registro de um ser humano em uma fotografia por Louis Daguerre, em 1838, no *Boulevard du Temple*, em Paris, o interesse pelo registro do ser humano só aumentou,

à medida que também foram conquistados avanços técnicos e químicos que possibilitaram e aperfeiçoaram o processo fotográfico. A distância entre fotógrafo e fotografado diminuiu e o ser humano ganhou protagonismo nas imagens. Primeiro vieram os retratos, ainda com longas exposições e nenhum movimento, para que a imagem não resultasse borrada. Depois, exposições mais curtas (decorrentes dos avanços nos processos químicos e na tecnologia) e equipamentos mais leves permitiram ao fotógrafo explorar diferentes realidades ao deslocar-se para lugares distantes do estúdio fotográfico e das condições controladas de iluminação.

Com o tempo, a fotografia de pessoas conquistou não apenas novos espaços, mas também novas formas de representação. O que nas primeiras fotografias era caracterizado pela impessoalidade foi ganhando proximidade física e perceptual. Nesse percurso, nas primeiras décadas do século XX, um estilo fotográfico conhecido como humanista destacou-se pela abordagem voltada a tudo o que envolve a natureza humana, com foco na espontaneidade e nas ações simples e cotidianas. Segundo Redondo i Arolas (2010) esse estilo seria uma reinterpretação/ adaptação da tradição humanista iniciada durante o Renascimento como processo evolutivo do ser humano, em direção ao conhecimento acerca de sua própria existência, como também em direção a um ideal de completude.

Originado na França, popularizou-se principalmente por meio de publicações em revistas ilustradas francesas (*Vu*, *Paris Soir*, *Vogue*, *Regards*, etc.) e americanas (*Life*, *Look* e outras). A fotografia humanista difundiu-se na França, na década de 1950, projetada por fotógrafos como Cartier-Bresson, Izis, Robert Doisneau, dentre outros. O movimento ficou conhecido como um dos poucos genuinamente fotográficos, sendo equiparado em relevância, por alguns autores, ao Pictorialismo (Beaumont-Maillet, 2006). Atingiu seu auge após a Segunda Guerra, quando diversos fotojornalistas sediados na França se envolveram na causa da reconstrução do país ao colaborar com a consolidação de uma imagem mais otimista da nação e do povo francês (Beaumont-Maillet, 2006; Hamilton, 2003).

O estilo francês inspirou fotógrafos em todo o mundo e, além das publicações em revistas ilustradas, ganhou inúmeras exposições que atravessaram as fronteiras francesas para conquistar museus e galerias de outros países. Com algumas peculiaridades, a fotografia humanista francesa lançou um novo jeito de ver o mundo, fascinando fotógrafos desde então.

Após a Primeira Guerra Mundial, a evolução das técnicas de impressão permitiu que as revistas ilustradas ampliassem o uso da fotografia, alcançando também um público maior. Na trilha dos aperfeiçoamentos tecnológicos que favoreceram o desenvolvimento da imprensa no mundo, surgiram no Brasil, no início do século XX, semanários e revistas ilustradas inspiradas nos modelos europeus e americanos. As publicações exploravam temas da época, além de

promover a impressão de imagens fotográficas e artísticas. Uma delas, lançada em 1928, foi considerada um marco no fotojornalismo. Foi por meio da revista *O Cruzeiro* que a fotografia humanista conquistou espaço no fotojornalismo brasileiro, através do trabalho de um time de fotógrafos que fez história: Flavio Damm, José Medeiros, Luciano Carneiro, e outros. Aqui, o estilo se destacou ao abordar fenômenos políticos, sociais e culturais tipicamente brasileiros, como a temática indígena, a população nordestina, o carnaval, o futebol, dentre outros temas nacionais. Nesse período, a fotografia humanista popularizou-se no Brasil e ampliou espaço também na fotografia documental.

Há uma grande quantidade de fotografias com viés humanista produzidas por fotógrafos brasileiros e algumas dessas fotografias possuem semelhanças evidentes com o estilo francês. Dentre os fotógrafos brasileiros, destacamos a paraense Elza Lima, cuja obra é voltada para a documentação de cenas do norte do Brasil. O cotidiano das populações ribeirinhas, a cultura local, a infância e as interações do ser humano com a exuberante paisagem amazônica são temas constantes em suas fotografias. Os enquadramentos adotados pela fotógrafa, bem como as temáticas, remetem à fotografia quase ingênua praticada na França nos anos 1950.

Dyer (2006, p.32) sugere que na fotografia “uma tradição jamais se consuma, mas é sempre levada adiante, pouco a pouco”. Assim, segundo o autor, pode-se dizer que há, na história da fotografia, a transmissão contínua de elementos que se fundem às novas criações. Como um fio condutor, aspectos objetivos ou subjetivos da fotografia permanecem, transcendem, transformam novas imagens, e cabe a nós, pesquisadores, desvendar tais conexões. Nesse sentido, esta tese propõe-se a encontrar em imagens de autoria de Elza Lima convergências com a fotografia humanista francesa (ou talvez divergências) a partir de uma leitura original de suas fotografias publicadas no livro *Elza Lima*, da Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira, da Editora Fotô Editorial. A abordagem sensível do ser humano é destacada pelas composições ousadas e inusitadas da fotógrafa, comparadas algumas vezes às imagens do francês Cartier-Bresson.

As obras de Elza Lima já estiveram em exposições individuais e coletivas e fazem parte de acervos de diversos museus no Brasil e no mundo. O número de pesquisas sobre seu trabalho, no entanto, é ainda limitado, principalmente dentro da academia. Simultaneamente, nota-se a escassez de pesquisas que investiguem a conexão entre a fotografia humanista francesa e a fotografia contemporânea.

O interesse pela fotografia humanista francesa deu origem à seguinte pergunta de pesquisa: quais elementos da fotografia humanista francesa estão presentes nas fotografias de Elza Lima? Para formular a resposta a este questionamento, foram selecionadas fotografias de

Elza Lima, produzidas entre as décadas de 1980 e 2007, publicadas no livro homônimo, consideradas humanistas por sua estreita relação com a temática humana, a fim de serem analisadas e comparadas com o estilo das fotografias francesas.

Os objetivos de investigação, divididos em objetivo geral e objetivos específicos, são descritos abaixo:

Objetivo geral:

Elaborar uma percepção original das fotografias de Elza Lima a partir da fotografia humanista francesa;

Objetivos específicos:

- a) Encontrar os pontos de convergência entre as obras de Elza Lima com a fotografia humanista francesa;
- b) Contribuir com os estudos sobre a fotografia documental brasileira de viés humanista, no âmbito da área da Comunicação;
- c) Contribuir com as pesquisas sobre mulheres fotojornalistas, em busca da equidade de gênero nas pesquisas acadêmicas sobre o fotojornalismo brasileiro.

Considerando que a fotografia, ao longo da sua história, mantém tradições que são levadas adiante, como afirma Dyer (2008), – o que fundamenta a recorrência da temática humana ao longo da história –, a hipótese desta tese de doutorado é que há aspectos da fotografia francesa que emergem na obra da fotógrafa Elza Lima, combinados aos elementos inerentes à realidade da fotógrafa e suas vivências pessoais, aliadas àquelas experienciadas no ambiente em que Elza vive.

A correlação com a fotografia francesa se torna possível através de aspectos objetivos e subjetivos, considerados nesta investigação. Tais elementos compõem o fio condutor que acompanha as representações da fotografia humanista, fazendo com que imagens separadas por anos, intenções e fotógrafos diversos se relacionem, mesmo que de maneira subjetiva. Esse fio condutor, presume-se, vai além do uso de recursos técnicos ou do conteúdo imagético em si, nomeadamente a presença do ser humano, mas emerge das experiências que medeiam o processo fotográfico, sujeito ao contexto no qual este se desenvolve, aos ambientes nos quais o profissional fotógrafo está inserido e na memória visual subjetiva que se repete ao longo do

tempo, como propõe Dyer (2008), e que permanece nas diferentes versões personalizadas de um repertório de temas.

Assim, considera-se que tanto a fotografia humanista francesa, como a fotografia humanista de Elza Lima, são classificadas como fotojornalismo documental; considera-se também que a fotografia brasileira em questão, embora influenciada pelos conceitos da fotografia humanista francesa, mantém sua própria personalidade; considera-se ainda que é possível falar em uma fotografia humanista brasileira, fruto da manifestação cultural local, estabelecida como resultado das influências advindas de referências visuais publicadas em veículos de comunicação, como também de ações políticas, sociais, econômicas e culturais de um povo; e, por fim, que cada trabalho fotográfico é único, individual, e dificilmente pode ser generalizado.

Ao investigar a produção brasileira humanista do século XX, destaca-se a baixa incidência de nomes femininos dentre os fotojornalistas citados em livros e referências históricas. A área do fotojornalismo é, por tradição, um ambiente predominantemente masculino, principalmente antes da popularização das câmeras digitais (pelos mais variados motivos, que não serão abordados aqui por não fazerem parte do escopo desta pesquisa). A questão de gênero nos relatos históricos tem sido cada vez mais debatida em busca do reconhecimento das contribuições femininas em diversas áreas e na fotografia não é diferente. A necessidade, pois, de ampliar as pesquisas acadêmicas sobre a produção feminina na fotografia e, especificamente no fotojornalismo, foi um dos fatores determinantes na escolha de uma fotógrafa, cujo trabalho é considerado relevante no registro e documentação da cultura brasileira. A seleção da obra de Elza Lima foi motivada pela consistência de seu trabalho e, principalmente, pela possibilidade de aprofundamento na linguagem visual utilizada pela fotógrafa, além da ainda escassa incidência de seu nome em pesquisas acadêmicas.

A fotógrafa paraense registra, há cerca de 40 anos, manifestações culturais, tribos indígenas e a população ribeirinha da região Norte do Brasil. Fernandes Júnior (2003), ao traçar o panorama da fotografia brasileira entre os anos 1946 e 1998, apresenta Elza Lima como pertencente ao grupo de fotógrafos que, nos anos 1990, injetou na produção fotográfica contemporânea “um olhar documental mais expressivo e uma nova atitude experimental” (Fernandes Júnior, 2003, p.91). Ademais, a escolha de Elza trás o peso da representatividade

feminina no fotojornalismo documental, tão necessária nos dias de hoje. As obras de Elza compõem alguns dos poucos capítulos dedicados às mulheres dentro do fotojornalismo¹.

A fim de delimitar o *corpus* da pesquisa, essa investigação restringe as análises das imagens a uma seleção de fotografias de Elza Lima publicadas no livro homônimo, volume da Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira, lançado em novembro de 2016, com curadoria de Eder Chiodetto. A obra de Elza Lima é apresentada no quinto livro de uma série que traz também Thomas Farkas, Araquém Alcântara, Nelson Kon, Cristiano Mascaro e Guy Veloso. Elza Lima é a única representante feminina da coleção. O livro, única publicação individual de Elza, reúne 91 fotografias produzidas entre os anos 1986 e 2007 nas regiões amazônica e nordestina, todas em preto e branco, distribuídas em 200 páginas. As fotografias são apresentadas individualmente e ocupam uma ou duas páginas, de acordo com a orientação da imagem.

Esta pesquisa é de natureza qualitativa, pois desenvolve-se no plano da subjetividade, e considera, para responder à questão de pesquisa proposta, elementos complexos como situações históricas, motivações e experiências pessoais de personagens participantes da pesquisa (Martino, 2018). A investigação é composta por quatro etapas metodológicas: referencial teórico, metodologia, entrevista e análise de imagens.

O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico, composto de uma revisão bibliográfica acerca da fotografia humanista francesa, em que são abordados o contexto histórico da França no período entre guerras, momento em que a fotografia humanista ganha força e se populariza, e as principais características que orientam o modelo francês. O capítulo dois apresenta o princípio da fotografia humanista no Brasil e a efervescência no cenário da fotografia nos anos 1980, imprescindível para o desenvolvimento da fotografia em todo o país, com destaque para a região norte, local onde a fotógrafa Elza Lima vive e desenvolve seu trabalho.

Em busca de melhor delimitação acerca da fotografia humanista francesa e a fim de estabelecer mais camadas para a análise de imagens, o terceiro capítulo apresenta conceitos sobre o fotojornalismo, a partir de revisão bibliográfica. Este capítulo foi pensado com o objetivo de compreender quais premissas caracterizam cada gênero dentro do fotojornalismo e, assim, identificar com qual deles a fotografia humanista francesa tem correspondência. Essa etapa tenciona acrescentar uma camada extra na análise da fotografia humanista francesa, importante para estabelecer, ou não, relações com a fotografia brasileira.

¹ No livro *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98)*, de Fernandes Júnior, são listados 31 fotógrafos, sendo apenas 3 mulheres. Uma delas é Elza Lima.

O quarto capítulo apresenta uma metodologia desenvolvida especificamente para atender a proposta de leitura original das imagens fotográficas selecionadas nesta investigação. A base teórico-metodológica prioriza autores cujas teorias favorecem reflexões direcionadas à realidade latino-americana, visto que as fotografias são de uma autora brasileira e foram produzidas no Brasil. Assim, o pensamento comunicacional de Jesús Martín-Barbero (2002) inspira a metodologia adotada nesta investigação. O autor propõe novos caminhos a serem percorridos na teoria da comunicação a partir do modelo cartográfico, adotado como estratégia teórico-metodológica para explorar os trajetos nem sempre certos, e que são descritos por Lopes (2018, p.41) como “movimentos de avanços e retomadas, de sistematizações parciais”. Martín-Barbero (2002) sugere o deslocamento teórico-metodológico em direção a novos lugares de questionamentos, ao propor mapas metodológicos das mediações em que aborda os processos de produção, o produto em si e a recepção (Lopes, 2018). Considerando, como afirma Lopes (2018), que não há apenas uma única definição de recepção, compreendemos, nesta investigação, que o fotógrafo, antes ainda de atuar na produção da informação é também receptor, pois capta inúmeras influências externas que formam seu repertório prévio, suas convicções e vivências, transformadas posteriormente em imagens.

Há particularidades relevantes na fotografia brasileira que devem ser reconhecidas. Melo (1998) destaca que modelos teóricos e metodológicos estrangeiros são, muitas vezes, insuficientes para abranger o contexto latino-americano de modo que, para nortear a compreensão das fotografias humanistas de Elza Lima e fazer emergir os aspectos relacionados à realidade brasileira, foi proposto um diagrama inspirado nos mapas de Martín-Barbero (2014). As etapas do diagrama foram adaptadas à condição da análise fotográfica, levando em conta questões que envolvem a fotografia durante o processo produtivo e, por este motivo, ressaltamos que o diagrama é inspirado nos mapas do autor, mas aponta para áreas que compreendemos estarem mais relacionadas ao âmbito da fotografia jornalística.

As teorias de Geoff Dyer (2008) complementam a base metodológica. O autor descreve as relações entre fotografias produzidas em diferentes épocas, lugares e autores através de uma espécie de teia, em que estabelece uma ligação aparentemente pouco provável entre elementos distintos de maneira bastante disruptiva e, assim, fragmenta e recompõe a imagem de maneira contínua e fluida. Assim como Martín-Barbero (2014), Dyer (2008) não encerra uma ideia nela mesma, deixando, muitas vezes, mais perguntas do que respostas.

Na terceira etapa da investigação foi realizada entrevista com a fotógrafa Elza Lima. As questões foram estabelecidas na modalidade aberta, por considerar que a técnica possibilita a obtenção de informações relacionadas às opiniões, vivências e experiências pessoais, relevantes

para a complementação das análises das imagens. Segundo Martino (2018, p.105), a entrevista aberta “mantém certa liberdade dentro de parâmetros específicos” e ainda capta informações complementares dos entrevistados. A entrevista foi realizada pela pesquisadora em ambiente digital e gravada, com prévia autorização da entrevistada. O roteiro (apêndice B) contou com 14 temas principais, sobre os quais a entrevistada pode discorrer livremente durante aproximadamente 1 hora. O modelo da entrevista aberta permitiu flexibilidade, possibilitando que assuntos pontuais fossem aprofundados, de acordo com o desenvolvimento do diálogo.

As informações obtidas na entrevista complementam o material já disponível na internet, como entrevistas, depoimentos, etc, e somam-se à contextualização do trabalho da fotógrafa. Como proposto no diagrama, são levados em consideração aspectos objetivos e subjetivos para a análise das imagens fotográficas. Não há, entretanto, a pretensão de esgotar o assunto e tampouco ser um fator limitante para a compreensão das imagens, mas apresentar uma versão, dentre outras possíveis, com base em estudos teóricos sobre comunicação, mediação e fotografia e, assim, contribuir com os estudos sobre a fotografia documental no Brasil.

A quarta e última etapa da pesquisa contempla a aplicação do diagrama proposto para análise das fotografias sobre o trabalho de Elza Lima. Neste capítulo, cada elemento do diagrama é revisto a partir das informações sobre o processo criativo da fotógrafa e relacionado às fotografias de sua autoria, em uma leitura disruptiva. A partir dessas análises, os elementos da fotografia humanista francesa são evidenciados.

O fotojornalismo é uma área relativamente nova nas temáticas dos estudos acadêmicos. No Brasil, embora houvesse cursos de fotografia no Senac e até mesmo o ensino como disciplina técnica na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília desde 1966 (Magalhães e Peregrino, 2004), sua inserção oficial como disciplina acadêmica no curso de Jornalismo data de 1984² (Moura, 2001; Aquino, 2018). Ao longo de décadas, vem sendo construído um extenso arcabouço de conhecimento técnico e científico acerca da fotografia. São inúmeras as reflexões, das mais elaboradas e autênticas aos clichês. Porém, os estudos acadêmicos sobre a produção fotográfica documental brasileira no Jornalismo ainda são poucos, se comparados às outras áreas do conhecimento. Especificamente sobre a fotografia documental com viés humanista são ainda mais escassos, o que permite espaço para discussões e aprofundamentos sobre temáticas pouco exploradas.

² Resolução 02/84 do MEC.

Por fim, esta tese é fruto, sobretudo, das inquietações desta autora frente à fotografia documental produzida no país nas últimas décadas e sua possível relação com a fotografia humanista francesa. É, também, uma reflexão sobre a produção fotográfica humanista contemporânea sob a perspectiva do fazer fotográfico, cujo produto é fortemente sujeito à mediação, a começar pelo fotógrafo.

Durante o desenvolvimento desta tese, fui contemplada com uma bolsa CAPES de doutorado sanduíche (processo nº 88881.623498/2021-01), em que estive sob supervisão do prof. Dr. Jorge Pedro Sousa, na Universidade Fernando Pessoa, na cidade do Porto, Portugal, durante o período de 6 meses. A experiência foi fundamental para o aprofundamento na história da fotografia e compreensão do significado da fotografia humanista em uma outra cultura. Além disso, a oportunidade de ir até Paris, berço da fotografia francesa, me possibilitou a obtenção de material específico sobre a fotografia humanista francesa, além do acesso a pesquisadores da área da fotografia jornalística ainda pouco conhecidos no Brasil, como Carlos Abreu Sojo, Claude Nori, Olivier Lugon, Pierre-Jean Amar, Margarita Ledo Andión, dentre outros.

A título de esclarecimento, neste trabalho convencionou-se a utilização dos termos “fotografia” e “fotógrafo” como relacionados ao ambiente da fotografia de imprensa, juntamente com as expressões “fotografia jornalística” e “fotojornalista”, já estabelecidas.

1 O CONTEXTO HISTÓRICO E O PARADIGMA DA FOTOGRAFIA HUMANISTA FRANCESA

A fotografia humanista é caracterizada essencialmente pela presença do ser humano como tema principal das imagens através do registro visual de ações, fatos ou sentimentos da vida humana. No fotojornalismo, o estilo humanista ganhou popularidade durante o período Pós-guerra, entre fotógrafos europeus, muito embora possamos encontrar esse estilo no começo do século também nos Estados Unidos.

Quando se fala em fotografia humanista, a associação com a fotografia francesa é quase que imediata. E, embora esse estilo tenha surgido muito antes que os franceses o tornassem conhecido, a versão francesa é, sem dúvida, a corrente mais famosa do humanismo na fotografia. Algumas das imagens são emblemáticas e fazem parte do repertório visual popular, como a famosa *Le Baiser de l'Hôtel de Ville*, feita por Robert Doisneau, em 1950, para um ensaio para a revista americana *Life*. Outras, de Cartier-Bresson, Boubat, Iziz, dentre outros, são também reconhecidas como legítimas representantes da fotografia humanista.

Alguns autores apontam para o princípio do humanismo na fotografia francesa a partir da década de 1930. Outros relacionam o fortalecimento do estilo na França à estratégia de reconstrução nacional no pós-guerra, após a Libertação, em 1944, período em que as elites política e intelectual passaram a buscar uma estrutura ideológica unificadora do país. Os valores do humanismo foram resgatados da década anterior, em que existiam de maneira difusa, e passaram a ser adotados pela sociedade francesa na reconstrução da identidade nacional, diante da desumanidade da guerra e seus efeitos devastadores (Kelly, 2004, p. 128). Os ideais humanistas estavam presentes também em outras áreas, como o cinema, a música e a literatura.

Embora a definição de fotografia humanista esteja relacionada às fotografias que têm como assunto principal o ser humano, os contornos da fotografia humanista francesa são, ainda hoje, imprecisos (Beaumont-Maillet, 2006). Isso porque, além da origem da fotografia humanista não ser delimitada com exatidão, a abordagem e os assuntos contemplados por esta também são amplos e enquadram muitos aspectos relacionados à natureza humana. Além disso, é possível reconhecer, dentro da corrente humanista, algumas vertentes com características peculiares a cada período de sua produção.

Segundo Stathatos (2009, p. 5), é possível dividir a fotografia humanista em uma versão otimista e uma versão pessimista. A otimista ficou conhecida através do movimento francês, que o autor relaciona também à exposição *The Family of Man*, em que estão registrados

aspectos positivos do caráter humano. Na versão otimista estão as fotografias dos franceses Robert Doisneau e Cartier Bresson, dentre outros, em abordagens poéticas, muitas vezes bem-humoradas, de situações comuns do cotidiano. Já a versão pessimista traz as fotos das atrocidades e injustiças cometidas pelo homem, imagens impactantes de guerras, tortura, fome e desastres ambientais, temas nem sempre agradáveis por reconhecerem a face humana no horror. Esta versão está fortemente relacionada ao fotojornalismo e à fotografia de cunho social, em que a denúncia de um fato busca a transformação de determinada realidade. Entre as versões otimista e pessimista, o autor identifica ainda uma terceira possibilidade, em que há uma espécie de “sentimentalismo sincero”, uma tentativa de elevar as imagens ao status de arte para provocar uma resposta emocional do espectador.

Pesquisas sobre a fotografia humanista como corrente fotográfica são recentes. A abordagem sobre o tema é, na maioria das vezes, calcada em trabalhos individuais de expoentes da fotografia de meados do século XX, além daqueles relacionados à exposição *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen no ano de 1955 (Zerwes, 2016). De acordo com com Zerwes (2016), as primeiras publicações sobre o assunto datam de 1980 na França e, mais recentemente, em outros países da Europa e nos Estados Unidos.

Para Claude Nori (2008), há um humanismo tipicamente francês, que estaria relacionado ao momento político da França entre 1936 e 1944, originado nos ideais de resistência da Frente Popular. Nesse sentido, Kelly (2004) afirma que o humanismo nascido na França é diferente do movimento em países como Inglaterra e Estados Unidos, este último com tendência ateísta, ao contrário do modelo francês, cujos defensores incluíram os principais movimentos religiosos e buscaram inspiração em tradições de espiritualidade.

1.1 O PANORAMA HISTÓRICO DA FRANÇA E O DESPONTAR DO DISCURSO HUMANISTA NO FOTOJORNALISMO

Em meados da década de 1930, a sociedade conservadora francesa, abalada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, era controlada por dois grupos sociais: de camponeses e da classe média independente (composta por artistas, profissionais e pequenos empresários). Havia também um terceiro grupo, do operariado, oprimido dentro das fábricas, e que era considerado por muitos como um mal necessário. Nesse ambiente, um movimento conhecido como Frente

Popular³ surgiu, fruto da união de trabalhadores de esquerda e direita, em torno de um objetivo comum: o combate ao fascismo. Nas eleições legislativas, a esquerda se sobressaiu e promoveu inúmeras greves em todo o país pela implementação das reformas prometidas pela Frente Popular (Dossier de Presse, 2016). Os sindicatos conquistaram melhores salários e condições de trabalho; cresceram os ideais humanistas, presentes no movimento comunista e no discurso inclusivo. De acordo com Kelly (1989), o discurso humanista propagado pela Frente Popular tinha um tom altamente motivador, capaz de inspirar extremos de dedicação e heroísmo.

Ainda nos anos 30, algumas fotografias da guerra Espanhola já traziam um forte componente humanista. Na fotografia “*The falling soldier*” (figura 1), Robert Capa (1936) registrou o momento em que um soldado foi baleado⁴ durante a Batalha de Cerro Muriano na Guerra Civil Espanhola. A abordagem de Capa revelou não um evento genérico, em que participaram indivíduos anônimos, mas, ao particularizar o momento do conflito, o fotógrafo deu ao soldado um corpo, uma face, algo que não ocorria nas imagens de guerra até aquele momento.

Figura 1 -The falling soldier (1936). Robert Capa.



Fonte: Magnum Photos.

No final da década de 1930, a Segunda Guerra interrompeu os processos políticos, bem como o decurso da retomada da paz. Em junho de 1940, a França se rendeu à ocupação nazista e, em setembro do mesmo ano, declarou guerra à Alemanha, juntamente com o Reino Unido.

³ O termo Frente Popular do Trabalho, Liberdade e Paz foi criado pelo então Secretário Geral do Partido Comunista, Maurice Thorez, que propunha também um programa de governo, além da luta antifascista. (Dossier de Presse, 2016).

⁴ Embora existam teorias polêmicas acerca da veracidade da imagem, nenhuma delas foi comprovada.

A força de trabalho, neste período, era majoritariamente composta por imigrantes (cerca de 7% da população) e um forte movimento nacionalista, reforçado por Vichy, alimentava a xenofobia (Hamilton, 1997).

Após um período de 4 anos de ocupação, em meados de agosto de 1944, a capital francesa foi libertada pelas tropas francesas e americanas. O discurso humanista foi retomado, principalmente no período inicial da Libertação francesa, quando também ocorreram os tribunais de Purificação. O humanismo dominou a tendência ideológica, “tanto como uma estratégia de reconstrução cultural e intelectual, como parte integrante do processo de reestruturação política e social⁵” (Kelly, 1989, p.103, tradução nossa). Essas tendências humanistas estavam presentes no campo político, por meio do movimento socialista, e no campo religioso, através de educadores católicos que defendiam o resgate dos valores do Renascimento (Kelly, 1989).

Mais da metade do país foi danificado pela guerra, milhares de estabelecimentos foram destruídos e o país enfrentava sérios problemas econômicos. Além disso, estima-se que a França perdeu, com a guerra e as suas consequências, cerca de 1,5 milhão de indivíduos. Se após a Primeira Guerra o país enfrentava uma forte crise de abastecimento com problemas na alimentação e transporte, os problemas se tornaram mais graves com a Segunda Guerra e ainda piores após a Libertação.

1.1.1 Uma nação dividida

O ápice da reconquista do território francês data de 25 de agosto de 1944, com a rendição da última tropa inimiga. Poucos dias antes, a população uniu-se em greves, rebeliões e combates nas ruas de Paris, liderada pelos grupos da Resistência (Stegemann, 2016). A alegria pela libertação misturou-se à revolta pelos danos causados pelos alemães (Tur, 2021) e um forte sentimento de justiça ganhou força entre a população francesa, ávida por expurgar de seu meio os traidores da pátria.

De acordo com Stevenot (2018), *l'Épuration sauvage* (também chamada de Depuração ou Purificação) foi a expressão de um tribunal popular com o objetivo de julgar os que eram contrários ao movimento de Resistência aos nazistas, e que ocorreu como meio de legitimar o

⁵ “The ideological reconstruction is to be seen both as a process of cultural and intellectual reconstruction and as an integral part of the process of political and social reconstruction of France as a whole”. (tradução nossa)

novo poder, após o governo de Vichy. Para isso, foi instituído na França, em 28 de outubro de 1944, o crime de indignidade nacional (*indignité nationale*). Aos poucos os julgamentos passaram a ser realizados por câmaras cívicas, tribunais de justiça e o Tribunal Superior de Justiça. Não apenas os traidores foram alvo da Purificação, mas também comerciantes, empresários e jornalistas que, em algum momento, manifestaram apoio aos alemães, foram coniventes com a execução de reféns ou, ainda, denunciaram judeus e combatentes da Resistência. Estima-se que cerca de 9 mil franceses apoiadores da ditadura de Vichy foram julgados e condenados à morte; mais de 24 mil condenados à prisão, 13 mil condenados ao trabalho forçado, além daqueles rebaixados à condição de indignidade nacional, com a privação de direitos civis (Douzou, 2018; Tur, 2021) principalmente entre os anos 1940 e 1953 – este último, o ano em que foi estabelecida a lei de anistia (Lei 53-681 de 6 de agosto de 1953).

A Purificação teve um forte impacto na percepção de identidade cultural e social dos franceses, segundo Hamilton (2006). O fato dos franceses julgarem seu próprio povo causou uma divisão no país, provocando, segundo Catinchi (2019), uma mácula no ideal de justiça tão propagado no pós-guerra. Supõe-se que, além das injustiças que possam ter sido cometidas, os danos emocionais causados aos acusados e às famílias francesas foi imensurável. Ademais, de acordo com Leray (2022), na ânsia pela promoção da justiça algumas das acusações nunca foram comprovadas.

Como se não bastasse o prejuízo interno causado pela divisão da população, os franceses tinham ainda que lidar com a imagem de seus atos registrados em fotografias e estampados nas páginas dos jornais. As imagens da Purificação percorreram a imprensa francesa e também publicações internacionais. Um exemplo é a publicação do jornal francês Sud-Ouest em sua primeira edição, no dia 29 de agosto de 1944, na segunda página, de uma fotografia de três mulheres com as cabeças raspadas em frente a um grupo de homens que pareciam comemorar (figura 2).

Figura 2 - Jornal Sud-Ouest, edição de 29 de agosto de 1944, página 2.



Fonte: Jornal Sud-Ouest.

As mulheres foram rigorosamente julgadas pelos tribunais da Purificação. A prestação de qualquer tipo de serviço às tropas alemãs ou o envolvimento amoroso com soldados inimigos foram considerados traições à pátria, passíveis de penas impostas pelos tribunais civis. Para elas, a Purificação consistia na exposição vexatória de seus corpos nus ou seminus, subtraídos de feminilidade pela raspagem dos cabelos, seguidos de prisão ou da pena de morte (Lacour-Astol, 2017). Muitas envolveram-se sexualmente com soldados alemães, em relacionamentos afetivos ou mesmo pela necessidade de sobrevivência (em troca de comida, por exemplo). De acordo com Tur (2021), para muitos historiadores, o corpo feminino, metáfora do território francês, foi figurativamente manchado pelo inimigo, cuja ação não pôde ser evitada pelos

franceses. A fotografia *La tondue de Chartres*, de Robert Capa (figura 3), registrou a humilhação a que as mulheres eram submetidas antes de serem presas ou executadas. Publicada na primeira página da revista *Life*, a imagem é um registro histórico que tornou conhecido no mundo o drama vivenciado pela população francesa durante a Purificação. O episódio em questão, especificamente, registra o momento em que Simone Touseau, francesa acusada de colaboração com o regime nazista, foi conduzida pelas ruas com seu bebê de apenas 3 meses, após ter a cabeça raspada e a testa marcada a ferro quente com o símbolo da suástica, sob insultos e olhares hostis de seus compatriotas⁶. A violência promovida sob o pretexto de “justiça”, fotografada e publicada na imprensa, prolongava o sofrimento causado pela guerra.

Figura 3 - La tondue de Chartres. Fotografia de Robert Capa/ Magnum Photo. (16 ago.1944).



Fonte: Jornal Le Monde.

A imagem fotográfica, como lembra Sontag (2004), é uma linguagem que muitas vezes alcança um número maior de leitores do que o texto escrito. E assim como propagou a imagem

⁶ De acordo com Leray (2022), Touseau foi acusada de colaborar com o regime nazista e de envolvimento emocional com um soldado alemão. Enquanto trabalhava como secretária bilíngue em um comando militar, se apaixonou pelo soldado alemão Erich Goz. Embora quisessem se casar, foram impedidos pela administração alemã. Touseau mudou-se para Munique para trabalhar na empresa BMW e ficar próxima de Goz. Quando ele foi transferido, a francesa descobriu que estava grávida, foi demitida e hostilizada por seu pai, por manchar a honra da família. O soldado alemão morreu em combate em julho de 1944. Ainda de acordo com o pesquisador, a mãe de Simone Touseau também teve a cabeça raspada, mas ambas escaparam do julgamento com vida. Cerca de 20 mil mulheres, muitas delas acusadas de colaboração ou envolvimento amoroso com soldados alemães, foram acusadas de crime de traição à pátria. (Tur, 2021).

das atrocidades da guerra e dos tribunais de purificação, a fotografia também tornou-se uma importante aliada na divulgação de ideais humanistas contrários à guerra.

1.1.2 O ideal humanista e a reconstrução do país

O momento pedia uma reação em direção à reconstrução do país e a retomada dos ideais humanistas foi uma maneira de oferecer esperança e celebrar a vida após tantas mortes. A tendência humanista passou a ser expressa em movimentos artísticos, na música, poesia e também na fotografia de imprensa. De acordo com Kelly (2004, p. 131), o período do pós-guerra foi uma ocasião rara em que as verdades e conceitos mais comuns do humanismo foram incorporados nas imagens e narrativas do período. Os humanistas estavam preocupados com o futuro da sociedade e em como combater a opressão, a desigualdade e a injustiça sob qualquer artifício ideológico. Uma característica que marca fortemente o trabalho desses profissionais do fotojornalismo é a aproximação aos ideais da Frente Popular e a simpatia aos movimentos trabalhistas.

(...) a abordagem da reportagem humanista tinha uma afinidade bastante natural com os interesses da classe popular e, em certo sentido, oferecia imagens com apelo populista – seu conteúdo geral e de largo interesse tratava a cultura popular como equivalente, senão superior à “alta” cultura⁷. (Hamilton, 2001, p.184, tradução nossa).

De acordo com Zerwes (2016), a situação da França, em meio à reconstrução social e política no pós-guerra, favoreceu ideais de vida digna, trabalho e segurança, constituídos através da união simbólica entre os partidos de esquerda e direita a favor do bem comum, valores que também estavam presentes nas imagens dos fotógrafos atuantes em Paris ao final da década de 1940.

E, se por um lado as fotografias da Purificação revelaram ao mundo um lado controverso na França, por outro, o estilo fotográfico sensível às questões relacionadas à natureza humana começou a se destacar nas revistas ilustradas (*Life*, *Harper's Bazar*, *Paris Match*, *Picture Post* e outras), através do trabalho de alguns fotojornalistas. Para os franceses havia vantagens em trabalhar para as revistas americanas. Como no período do Pós-guerra a França enfrentava

⁷ “(...) the approach of humanistic reportage had a quite natural affinity with the interests of the classe populaire, and in one sense it offered images with populist appeal –their content both broad and of wide interest– for it treated popular culture as equivalent if not superior to “high” culture”. (tradução nossa).

muitas dificuldades, inclusive no fornecimento de materiais fotográficos, o trabalho para os americanos garantia, além do pagamento dos honorários, o fornecimento de filmes, ainda racionados na Europa.

Os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, nascidos na Revolução Francesa, foram resgatados na representação de ideais imagéticos de como seriam a França e os franceses, o que Hamilton (2001) chama de “francesidade” (destaque da autora). A ênfase era para a fotografia que revelava a felicidade nas coisas simples: o dia a dia comum, o trabalho, a infância, os bailes populares e os anônimos que faziam parte do espaço urbano. Após a Segunda Guerra, o humanismo francês se estabeleceu como uma autoafirmação heróica, embora esses valores já estivessem implícitos na tradição francesa desde o Iluminismo e na declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789. Fotografias, como destacou Sontag (2004), podem reforçar uma posição moral ou mesmo colaborar no desenvolvimento de uma posição moral inicial.

O sucesso das revistas ilustradas no pós-guerra favoreceu também o aumento da demanda para os fotojornalistas, especialmente por imagens que representassem a cultura francesa sob um viés otimista, que já havia se tornado popular entre os leitores. Até aquele momento, as revistas eram o principal veículo para informação e entretenimento (Hamilton, 1997), fato que seria transformado mais tarde, com a popularização da televisão. As revistas francesas, em contrapartida às coberturas de guerras, reservaram um lugar para a publicação de fotografias de lugares “onde nada acontece” (Thézy, 1992, p.30), o que garantia um bom espaço para o estilo humanista. Algumas revistas tinham seus próprios fotógrafos, que eram chamados de ilustradores, como a *Paris-Match*, com Iziz, ou a *Réalités*, com Edouard Boubat, Jean-Philippe Charbonnier, Viollon, Robert Doisneau e outros. A procura do estilo humanista pelas revistas americanas também aumentava e a demanda era atendida por agências de fotografia ou diretamente pelos fotógrafos. As americanas *Vogue*, *Life*, *Look*, *Collier's*, *Saturday Night Evening Post*, *Holiday Esquire*, *Harper's Bazaar* publicavam fotógrafos americanos, mas tinham espaço para os franceses e seu modo peculiar de ver através das lentes. Dar espaço para o estilo francês era também uma estratégia para aumentar as vendas e conquistar o leitor.

Os fotógrafos tinham liberdade para trabalhar sobre temáticas livres e o verbo flunar passou a ser uma das características do fazer fotográfico com perspectiva humanista. Beaumont-Maillet (2006) ressalta que é entre os anos de 1945 a 1960 que a exaltação da natureza humana alcançou os níveis mais altos na fotografia, com tendências na maioria das vezes muito cativantes, ou até com certo grau de ironia, sempre fruto da observação documental. A imagem de uma França romântica e sedutora, em que até mesmo os vagabundos

tinham seu charme, também se sobressaiu (figura 4). Ao mesmo tempo, afirma Hamilton (1997), o destaque para as fotografias humanistas na imprensa fez com que as imagens mais sombrias daquele período tivessem menor importância.

Figura 4 - *Le baron William*, Paris. 1955. Robert Doisneau.



Fonte: Site do fotógrafo Robert Doisneau.

O apelo humanista era também institucional. Havia um expressivo número de fotógrafos estrangeiros a produzirem fotografias na França, muitos para órgãos governamentais. O Comissariado Geral de Turismo e a Documentação francesa contrataram e encorajaram fotógrafos a produzirem imagens alegres para a promoção do potencial turístico do país. Curiosamente, para a promoção turística da França foram convidados muitos fotógrafos estrangeiros, sob a alegação de que teriam um olhar novo e sem vícios sobre a nação, sem particularizar cenários ou situações, diferentemente dos franceses, acostumados com o local e a cultura. Possivelmente a questão da Purificação foi também determinante nessa escolha, visto que estrangeiros poderiam expressar um olhar mais neutro sobre a realidade francesa.

As imagens desse período compõem um verdadeiro vocabulário iconográfico da França e dos franceses, por meio de um conjunto de signos e arquétipos (Beaumont-Maillet, 2006). A abordagem fotográfica dos humanistas oferecia uma visão peculiar do povo e da sociedade francesa; a vida cotidiana de pessoas comuns passou a estampar as páginas das principais

revistas ilustradas como nunca havia ocorrido anteriormente. Os fotógrafos mantinham o foco naquilo que mais lhes interessava: os trabalhadores, a luta feminina pela igualdade, a infância e os amantes. Guimarães-Guedes e Renó (2024) destacam que a fotografia humanista deu voz a indivíduos das camadas populares, independentemente da posição social, profissão ou poder econômico. Outro aspecto é que os cenários eram tão importantes quanto o personagem e facilmente identificados como franceses.

Ao mesmo tempo, a imprensa ilustrada teve um aumento da demanda pelo registro poético de Paris, principalmente de temas e personagens tipicamente franceses. Hamilton (2006, p.29) destaca, porém, que todos, franceses ou estrangeiros, exploravam características semelhantes nas fotografias, pois estavam em busca dos mesmos valores: a autenticidade de ambientes modestos, o pitoresco, o modo de vida popular, a “doçura da vida” representada pelos bistrôs, a pesca e passeios, em contradição ao novo ritmo de vida imposto pela modernidade.

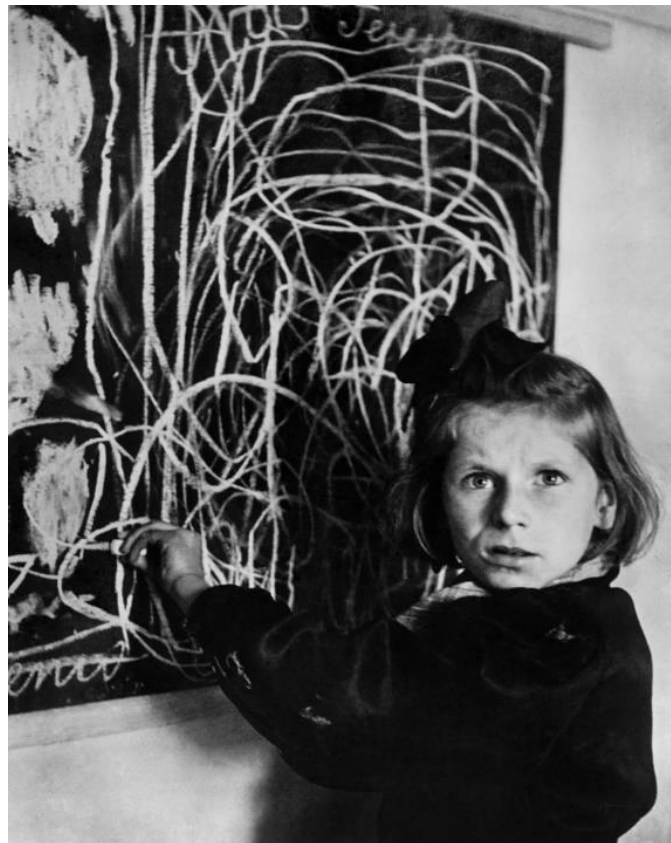
1.1.3 O humanismo pelas lentes das agências humanitárias internacionais

Os anos que sucedem o final da Segunda Guerra foram primordialmente voltados à reestruturação dos países afetados pela guerra em diversos países. O esforço para a manutenção da paz e a instauração de valores humanistas é notado na criação de diversas instituições em torno de um objetivo comum: impedir uma nova guerra mundial. Em 1945, foi fundada a Organização das Nações Unidas (ONU). A partir daí, foram criadas também a Unicef, em 1946, a Unesco, em 1948, a OMS (WHO), em 1948, além de promulgada a Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, criado o Movement against Racism and Antisemitism for Peace (MRAP), em 1949. Em 1957, o Tratado de Roma instituiu a Comunidade Econômica Européia.

Beaumont-Maillet (2006) aponta para o fato de que esses órgãos foram co-participantes na disseminação da fotografia humanista através da contratação de fotógrafos para produzir reportagens com tendências humanistas. Destaque para a Unesco que, em 1948, contratou David “Chim” Seymour para fotografar as condições de vida de crianças vítimas da guerra na Europa Oriental e as ações de socorro da Unicef. Chim, experiente fotógrafo de guerra (já havia fotografado a Guerra Civil Espanhola, o final da Segunda Guerra na Europa e a situação de refugiados), havia fundado a agência Magnum, juntamente com Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e George Rodger no ano anterior. A serviço da Unesco, percorreu 5 países devastados

pela guerra e fotografou mais de 2 mil rolos de filmes (Unicef, 2013). A forte tendência humanista presente na fotografia de Chim para a Unicef é marcada pela sensibilidade ao tratar de temas delicados como a infância perdida para a guerra, em que a atmosfera triste prevalece nos olhos e nos corpos das crianças órfãs ou mutiladas. Um olhar humanitário, mas ainda distante do que viria a ser a fotografia humanista francesa (figura 5).

Figura 5 - Tereska, 1948. David Seymour Chim.



Fonte: Magnum Photos

Nas fotografias de David “Chim” Seymour, é possível identificar algumas das características da fotografia de cunho social⁸, apontadas por Stathatos (2009), na imagem que revela os horrores da guerra e as atrocidades cometidas pelo homem, expressas no olhar da pequena Tereska e no caótico desenho feito pela menina. Ainda que com tendências humanistas, a abordagem de Chim é marcada pela abordagem mais dramática e voltada à

⁸ Vale destacar que o termo fotografia social, no senso comum, é frequentemente relacionado à fotografia de eventos como casamentos, aniversários, etc., ou de colunismo social (inclusive, não raro, com coluna em periódicos). Nesta investigação, ressaltamos que o termo fotografia social se refere à fotografia jornalística de questões que impactam a sociedade como a desigualdade, o preconceito, a fome e outros tantos temas sensíveis.

responsabilidade social, diferente do estilo aparentemente despretenso representado pela fotografia humanista francesa. A primeira, embora protagonizada pelo ser humano direta ou indiretamente, pode ser relacionada a temas sensíveis como a violência, a dor ou a morte. O estilo humanista francês, por sua vez, priorizava a poesia da vida, mesmo nos casos de registros de temas sérios, como as precárias condições da classe trabalhadora, a vida no pós-guerra ou a pobreza.

Ressalta-se que as diferentes abordagens foram muitas vezes desempenhadas pelo mesmo profissional, em vista da versatilidade dos fotógrafos. É o caso de Cartier-Bresson, conhecido tanto pelas fotografias com abordagem humanista, quanto pelo trabalho desenvolvido junto à Magnum na cobertura de conflitos e em reportagens internacionais.

1.1.4 A ética e os valores na construção de um novo paradigma

A natureza da fotografia jornalística pressupõe que os fatos são registrados tal como são, de modo que testemunham a realidade. São geradas por um aparato técnico e testificam que alguém presenciou um fato e o registrou. A objetividade implícita da imagem técnica assegura a credibilidade da linguagem documental, embora se saiba que a fotografia é sempre resultado de escolhas do fotógrafo. Para Hamilton (1997), a fotografia é construída sobre um paradigma que pode estar relacionado ao contexto da imagem ou a interesses de naturezas diversas: “longe de ser uma mera recitação de fatos visuais, o documentário social acaba sendo um modo de representação profundamente colorido por ambiguidades e geralmente representativo do paradigma no qual foi construído”. (Hamilton, 1997, p.87)

Nessa mesma linha, o autor afirma que a fotografia humanista tinha a credibilidade inerente à fotografia, aliada à confiabilidade da imprensa, de modo que a visão sobre a cultura francesa e seu povo foi bem aceita e pouco questionada.

Denominada por Hamilton (1997) de “paradigma representacional humanista”, essa tendência alcançou também outros países ocidentais, através das agências fotográficas francesas como Magnum e Rapho, que mantinham fotógrafos em diferentes países, além de revistas ilustradas de alcance internacional. O autor aponta que o paradigma humanista foi construído por um grupo de jovens fotógrafos a partir da década de 1930, influenciados por movimentos artísticos, e se fortaleceu na década seguinte, com a demanda da imprensa ilustrada internacional. Denoyelle (2006) ressalta que através da agência Magnum, principalmente,

Figura 7 - *The little Parisian boy*, 1952. Willy Ronis (© Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP, doação de Willy Ronis).



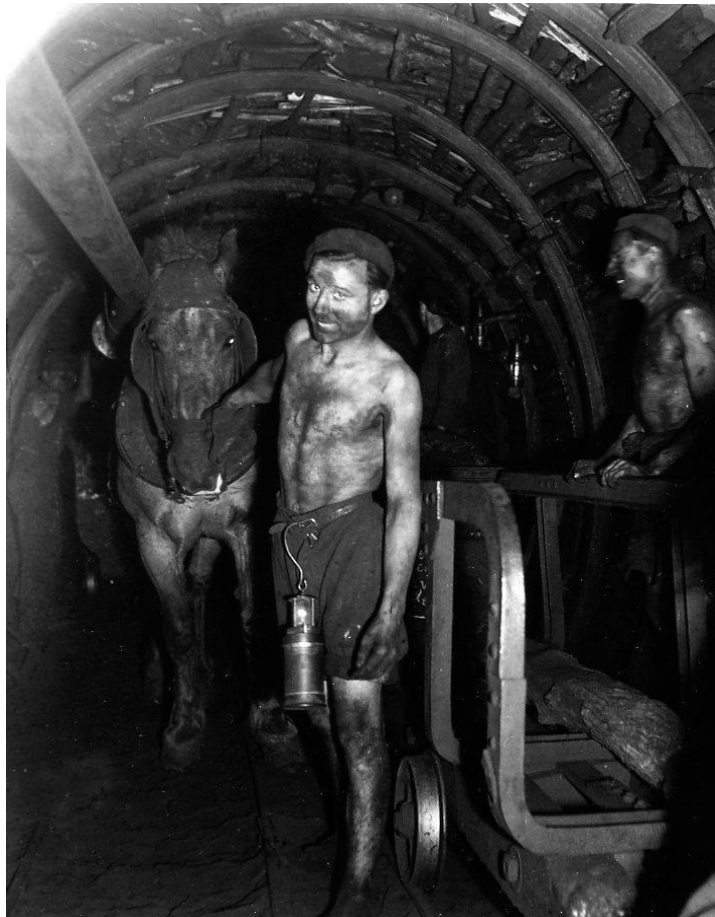
Fonte: Site Finestre sull'Arte

A classe popular também ganhou destaque nas fotografias, possivelmente em decorrência do seu protagonismo assumido no pós-guerra, segundo Hamilton (1997). A valorização desse grupo nas temáticas foi acompanhada de uma visão mais questionadora por parte dos fotógrafos, muitos deles simpatizantes da Frente Popular e do Partido Comunista (muitos fotógrafos trabalharam para publicações comunistas, que defendiam uma sociedade sem classes, e para revistas católicas, cujo teor era voltado para a defesa da dignidade humana).

Embora com certa crítica social, temas sensíveis como a injustiça social, o trabalho infantil e a desigualdade receberam uma abordagem mais leve, às vezes até com certa dose de humor, em uma perspectiva otimista e positiva sobre a natureza humana, enfatizando, através das imagens, a crença na superação das dificuldades. Em *Le cheval dans le puits* (Figura 8), de Robert Doisneau (1945), um trabalhador segura as rédeas de um cavalo enquanto posa para a câmera, dentro do que parece ser uma mina de carvão. Um outro trabalhador está ao lado. Não olha para a câmera, mas é possível ver destacado, em meio ao ambiente pouco iluminado, um pequeno brilho que escapa de um sorriso, em meio às manchas escuras em seu corpo e rosto.

Os homens parecem um pouco desconfortáveis com a presença do fotógrafo, mas demonstram simpatia, independentemente da circunstância em que trabalham. Por mais difícil que a situação se apresente, a imagem transmite positividade.

Figura 8 - *Le cheval dans le puits*, 1945. Robert Doisneau.



Fonte: Site do fotógrafo Robert Doisneau.

Para os humanistas, era essencial revelar a beleza do cotidiano da vida, motivo pelo qual imagens sensacionalistas ou chocantes eram refutadas. O respeito à dignidade humana era um dos principais preceitos, preconizado por fotógrafos como Cartier-Bresson e Robert Doisneau. Sem truques técnicos, a imagem devia ser o mais simples possível, a ponto do aparato técnico quase desaparecer – a ideia era que qualquer pessoa pensasse que poderia fazer uma fotografia semelhante com seu equipamento se estivesse diante da mesma cena. Uma fotografia fiel aos seus princípios, sincera e, na maioria das vezes, honesta (Robert Doisneau e Willy Ronis assumiram que, em algumas ocasiões, pediram para que uma cena fosse encenada.). Por respeito, os fotógrafos evitavam close up, imagens roubadas ou detalhes isolados. A maioria

das fotos possui poucas variações de ângulos, tomadas geralmente à altura dos olhos e sem distorções da realidade. A atenção à qualidade estética e à composição eram aspectos importantes na fotografia humanista francesa, além da composição, majoritariamente, por fotografias em preto e branco. Nori (2008) destaca também a recorrência da temática ingênua, que parecia ignorar as dificuldades emergentes no pós-guerra.

Embora não exista um manifesto ou qualquer diretriz sobre a abordagem para fotografias humanistas naquela época, é perceptível uma espécie de postulado comum, presente nas imagens e nas formas de atuação dos fotógrafos. Hamilton (1997) afirma que o paradigma representacional humanista correspondia às expectativas e aspirações do público das revistas e jornais, de modo que as chances de publicação para fotografias produzidas dentro desse estilo aumentavam muito.

1.2 OS FOTÓGRAFOS HUMANISTAS

As décadas de 1930/1940 representam um período profícuo para o fortalecimento da profissão de fotojornalista na França (e, conseqüentemente, no mundo). A organização dos profissionais em associações e agências de fotojornalismo foi fundamental para que a fotografia jornalística conquistasse respeito e reconhecimento perante o mercado editorial. Inicialmente através da organização de exposições, por meio de grupos como *Le Rectangle* e *Le Group XV* e, em seguida, com a fundação de agências de fotografia como a *Alliance-Photo*, *Rapho* e *Magnum*, em que os fotógrafos atuavam na defesa de seus interesses junto à imprensa.

Os fotógrafos humanistas não estabeleceram regras para definir tendências estéticas, mas desenvolveram uma gramática visual um tanto quanto homogênea, bem como atitudes similares diante da realidade (Nori, 2008). Muitos destacaram-se dentro do movimento humanista, como Robert Doisneau, Cartier-Bresson, Willy Ronis⁹, Iziz, Edouard Boubat, e outros. Inspirados nos ideais da Frente Popular, partilhavam de uma nova consciência política, que se consolidou na luta contra a miséria, o fascismo e as injustiças.

Frequentemente eram chamados de fotógrafos-ilustradores, termo usado para nomear os fotógrafos que trabalhavam com o objetivo de publicar nas revistas ilustradas. Conquistaram

⁹ Ronis era fotógrafo da agência *Rapho* e a tendência humanista em suas fotografias concentra-se nos primeiros anos em que esteve ligado à agência *Rapho* (1945-1954) e, em uma segunda fase, após os anos 1980. De acordo com Guiné (2020), seu trabalho foi tardiamente considerado humanista.

um espaço até então inédito nas revistas, a ponto de escreverem as próprias legendas, reduzindo o tamanho do texto que acompanhava as fotografias. Alcançaram também lugar no ambiente da arte, ao levar o fotojornalismo para as exposições e galerias, embora tivessem como objetivo primordial a publicação. Alguns rejeitaram o título de artistas, mas outros se autodenominavam artesãos, como Cartier-Bresson (Thezy, 1992).

De maneira distinta dos fotógrafos americanos, cujo estilo é definido por Nori (2008) como épico frontal, os franceses levaram para a fotografia “fragmentos existenciais” na busca por uma felicidade simples. O estilo francês não ficou restrito apenas ao território da França, mas expandiu-se não apenas por meio da imprensa, mas também através das influências sobre fotógrafos de outros países e dos próprios humanistas franceses, que viajaram pelo mundo. Foram também realizadas diversas exposições fotográficas que popularizaram ainda mais o estilo humanista. Cartier-Bresson, por exemplo, conheceu o mexicano Manuel Alvarez Bravo¹⁰ em 1934, e, junto com Walker Evans, fotógrafo americano, preparou uma exposição no Palácio de Belas Artes no México. Mesmo em um período em que a comunicação dependia de deslocamentos físicos, é possível notar que as primeiras décadas do século XX tiveram intenso intercâmbio de informações entre os profissionais de fotografia.

1.3 A EXPOSIÇÃO *THE FAMILY OF MAN* E O FIM DE UMA ERA

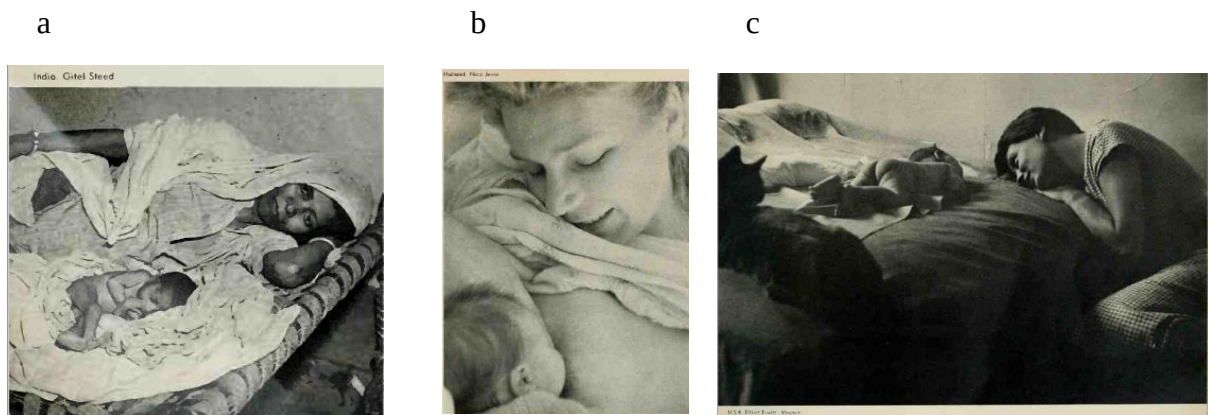
O auge da fotografia humanista, segundo Beaumont-Maillet (2006), ocorreu com a exposição *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen em 1955, no Museu de Arte Moderna - Moma, em Nova Iorque. Foram expostas 503 imagens produzidas por 273 fotógrafos de 68 países diferentes (Steichen, 1955). O ideal humanista de unidade do ser humano foi o tema da exposição, organizada em categorias como nascimento, infância, trabalho, casamento, maternidade, família e morte, etapas pelas quais todos ou quase todos os seres humanos passam durante a vida. As obras expostas foram também publicadas em um livro, em 1955. Muitas das fotografias apresentam as mesmas ações vividas de maneiras diferentes, de acordo com a cultura retratada. Há imagens de agrupamentos de famílias, refeições à mesa, músicos tocando seus instrumentos, casais apaixonados, estudantes que aprendem em salas de aula ou debaixo da copa de uma árvore, pessoas dançando e bebendo, amigos reunidos nos bares ou se

¹⁰ Manuel Alvarez Bravo é reconhecido como um dos mais importantes fotógrafos documentais latino-americanos, cuja obra é marcada por forte tendência humanista.

divertindo em uma aldeia no continente africano. E também há referências às descobertas científicas, a espiritualidade, a velhice, a solidão, a fome, a pobreza e a dor.

Nas imagens, é possível observar as semelhanças e diferenças entre pessoas, ambientes e olhares dos fotógrafos sobre temas comuns, como na sequência abaixo (figura 9), sobre o nascimento e a maternidade.

Figura 9 - O nascimento e a maternidade, sob a perspectiva de diferentes fotógrafos, para a exposição *The Family of Man*. Imagem a: Gittel Steed (Índia), imagem b: Nico Jesse (Holanda) e imagem c: Elliott Erwitt USA).



Fonte: Livro *The Family of Man*, 1955.

Os fotógrafos americanos deram à fotografia humanista uma nova roupagem. De acordo com Sontag (2004), os americanos do início do século XX foram fortemente influenciados pelo poeta Walt Whitman, para quem “a majestade e a beleza do mundo estão latentes em qualquer migalha do mundo (...)” (apud Sontag, 2004, p. 41). O poeta, que acreditava estar generalizando a beleza, influenciou fotógrafos americanos na busca de imagens do trivial e do vulgar, em busca do nivelamento das discriminações entre o belo ou o feio, o importante ou o comum. Essa visão foi incorporada por Steichen na concepção da exposição, o que atraiu diversas críticas.

Profundamente marcado pela guerra, Steichen acreditava que para convencer os seres humanos a buscarem a paz era preciso envolvê-los na celebração da vida, e que a fotografia seria capaz de alcançar o sentimento das pessoas (Redondo i Arolas, 2010). Como curador, seu objetivo foi mostrar que, apesar das diferenças raciais ou culturais, todos são iguais. Mas, segundo Beaumont-Maillet (2006, p.22), a exposição não forneceu a prova da unidade da família humana, e sim procurou demonstrar a superioridade do modelo americano, que supostamente queria impor a ilusão de uma verdade universal. A ideia de que ao nascer, todos

passam a fazer parte de uma mesma família não era, de fato, realidade. Um dos críticos da exposição, Roland Barthes (2001, p.114) questionou o conceito de humanismo adotado por Steichen, baseado em fenômenos naturais, sob o mito de que o ser humano “nasce, trabalha, ri e morre por toda a parte da mesma maneira”, mas que não considerou as diferenças étnicas e circunstanciais de cada povo.

Embora a proposta tenha sido estimular o sentimento de compaixão dos fotógrafos e do público, na tentativa de criar uma identificação entre todos os seres humanos (fotógrafos, fotografados e espectadores), a diversidade das imagens revelou também a desigualdade entre os povos. A exposição ficou marcada pelas críticas, que não pouparam sequer a distribuição das fotos no local. A disposição cronológica e em formato circular, que direcionava a movimentação do espectador, não permitia que este se movimentasse livremente, limitando a compreensão das narrativas apresentadas nas fotografias (Martinez, 2011, p. 122). Assim, a exposição considerada auge da fotografia humanista marcou também o início de seu declínio como linguagem na imprensa internacional.

2 A FOTOGRAFIA HUMANISTA NO BRASIL

Se, por um lado, a exposição *The family of man* encerrou um grande capítulo da fotografia humanista, por outro, o estilo já caíra no senso comum, principalmente, por meio das muitas publicações na imprensa. Nota-se que a tendência humanista estava presente também em revistas ilustradas americanas, conforme explica Costa (2012a): “a Life propunha-se a lançar um olhar humanista sobre as questões sociais e políticas dos Estados Unidos e do mundo por meio da fotografia e ser, ao mesmo tempo, uma fonte estimulante de entretenimento.” (2012a, p.319).

O que se seguiu daí foi uma grande quantidade de fotógrafos pelo mundo que adotaram o estilo humanista, fazendo, aos poucos, adaptações às suas realidades. A fotografia brasileira fez parte dessa prossecução, com destaque para o período de ascensão das revistas ilustradas no país. Assim como nos Estados Unidos e na Europa, o aprimoramento dos recursos tecnológicos foi determinante para o impulsionamento das publicações, ainda que com certo atraso - as primeiras publicações datam do início do século XX, segundo Costa (2012b). Gradualmente, as revistas brasileiras, inspiradas nos modelos estrangeiros, foram abrindo espaço em suas páginas para a fotografia, que no início era apenas um recurso para ilustrar textos, mas que conquistou protagonismo, principalmente após a Primeira Guerra Mundial.

2.1 A FOTOGRAFIA HUMANISTA NA REVISTA O CRUZEIRO

A partir da segunda década do século XX, os países latino-americanos iniciaram um processo de reorganização política e econômica e de modernização (Barbero, 2001). Essa ideia de modernização foi bastante balizada pelo modelo dos países hegemônicos, considerados modernos. Foi o início de um “novo nacionalismo, baseado na ideia de uma cultura nacional” (Barbero, 1997, p.217), em que o crescimento das massas urbanas, provocado pela industrialização, levou as cidades a uma nova conformação. Ao mesmo tempo em que a ideia de nação única ganhou força, o *déficit* de moradias e transportes empurrou as classes populares para as periferias das cidades. O populismo foi a estratégia política adotada em grande parte dos países latino-americanos, incluindo o Brasil, que celebrou o pacto político entre as massas e o Estado, no governo de Getúlio Vargas.

Nesse período a fotografia também já estava presente no Brasil. As relações do país com a fotografia existem, aliás, de longa data. Além das descobertas pelas mãos do jovem francês

Hercule Florence¹¹, radicado no Brasil, no século anterior, a fotografia também foi também uma das ocupações do imperador Pedro II, considerado o primeiro fotógrafo brasileiro¹². O imperador foi um grande entusiasta da fotografia, valorizando e incentivando o trabalho de fotógrafos como, por exemplo, nomeando 2 fotógrafos (Buvelot & Prat) como Photographos da Casa Imperial (Vasquez, 2002).

Rapidamente a fotografia alcançou um número considerável de fotógrafos no Brasil, sendo que a maioria dedicou-se aos registros em estúdio e à documentação das paisagens das cidades e das modificações provocadas pela urbanização. Entre o final do século XIX e início do século XX, fotógrafos como Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), Augusto Malta (1864-1957) e Marc Ferrez (1843-1923) criaram uma extensa iconografia das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e de paisagens brasileiras, respectivamente.

As primeiras décadas do século XX são também marcadas pela expansão da fotografia entre artistas e fotógrafos amadores, através do movimento fotoclubista. Tais associações incentivaram a experimentação técnica e estética por meio de concursos e exposições. Alguns, como o Foto Cine Clube Bandeirante¹³, absorveram influências de movimentos artísticos como o construtivismo, o cubismo e o surrealismo, tal como ocorria na Europa, elevando a fotografia a um novo patamar estético. O movimento fotoclubista foi fundamental para expandir o alcance da fotografia no Brasil, estimulando a produção e o surgimento de talentos.

Nesse cenário, uma revista com ideias inovadoras e inspirada em modelos internacionais abriu espaço para grandes reportagens fotográficas como nunca antes no Brasil. Os contornos humanistas, baseados no modelo francês, começaram a se destacar no fotojornalismo brasileiro entre as décadas de 1940 e 1950, principalmente através das fotografias publicadas na revista *O Cruzeiro*. Lançada em 1928, a revista foi idealizada pelo jornalista português Carlos Malheiro Dias¹⁴ que, por falta de recursos financeiros, acabou por passar o controle do periódico para o

¹¹ O jovem francês Hercule Florence aportou no Brasil em 1824 e, após um período de cerca de um ano no Rio de Janeiro, foi contratado pelo barão de Langsdorff para integrar uma expedição pelo interior do Brasil como desenhista. Florence realizou um notável trabalho de documentação de cenários, populações indígenas e natureza. Em 1826, Florence fixou residência em Vila de São Carlos (atual cidade de Campinas, no interior de São Paulo) e iniciou, a partir de 1830, pesquisas sobre a impressão em papel utilizando a luz do sol, obtendo êxito na impressão, fixação e reprodução de imagens a partir de uma matriz. Suas descobertas, no entanto, não se tornaram conhecidas a tempo de que fosse reconhecido como um dos inventores da fotografia. Ao tomar conhecimento das descobertas de Louis Daguerre, na França, Florence encerrou suas pesquisas. Suas descobertas no campo da fotografia foram reconhecidas apenas no final do século XX, por meio de investigações realizadas por Boris Kossoy e publicadas no livro: *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*.

¹² O imperador Pedro II ficou conhecido por seu interesse por novas tecnologias. Aos 14 anos, em 1840, e apenas um ano após o anúncio da invenção da fotografia por Louis Daguerre, na França, encomendou um daguerreótipo diretamente de Paris (Vasquez, 2002).

¹³ Fundado em 1939, em São Paulo, o Foto Cine Clube Bandeirante continua ativo.

¹⁴ Carlos Malheiro Dias nasceu em 1975 no Porto, Portugal. Filho de pai português e mãe brasileira, viveu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro. Tem vasta produção literária. Seu livro, “A mulata”, foi duramente criticado

empresário Assis Chateaubriand. A publicação foi concebida como um ambicioso projeto de uma revista semanal, de circulação nacional, qualidade gráfica superior, design e conteúdo diferenciados, com cronistas, serviço de notícias de agências internacionais e destaque especial para o espaço ocupado pelo material fotográfico, ainda que no início, segundo Costa (2012b), fosse de qualidade questionável. Além disso, a amplitude dos temas abordados e a ênfase no fotojornalismo fez da revista *O Cruzeiro* um divisor de águas na imprensa brasileira.

As diversas seções da revista foram inspiradas, ou mesmo copiadas das revistas estrangeiras e as temáticas, adaptadas para as preferências locais. Segundo Magalhães e Peregrino (2004), a revista adotou os paradigmas editoriais utilizados nas principais revistas ilustradas europeias e americanas, evidenciando o uso da fotografia sobre o texto. Mas o que de fato mudou a concepção da revista *O Cruzeiro* na área do fotojornalismo foi a chegada do fotógrafo francês Jean Manzon. De formação europeia, Manzon teve formação técnica de laboratório e prática com fotógrafos experientes na França, além de acesso aos movimentos fotográficos de vanguarda. Contribuiu, ainda, com importantes revistas francesas, como *Match* e *Vu* (Costa, 2012b).

No Brasil, Manzon montou a equipe de fotógrafos da revista *O Cruzeiro* a partir de 1943 e trouxe, com base em sua experiência com grandes nomes da fotografia francesa, princípios que revolucionaram o fotojornalismo, ao combinar os parâmetros estéticos da fotografia moderna com o fotojornalismo clássico (Peregrino, 2011). O estilo de Manzon tendia ao *voyeurismo* e ao sensacionalismo, estruturado em uma narrativa fotográfica mais próxima ao espetáculo. Manzon abriu espaço para os fotoensaios em publicações de páginas inteiras intercaladas com legendas em um novo modelo de edição, segundo Magalhães e Peregrino (2004).

Num segundo momento, a revista abriu espaço, entre os anos 1947 e 1950, para “um fotojornalismo mais humanista e engajado” (IMS, 2017), com grandes fotorreportagens e com abertura para a fotografia de autor. No time de fotojornalistas, nomes como Luciano Carneiro (1926-1959), Flávio Damm (1928-2020) e José Medeiros (1921-1990), dentre outros, ficaram conhecidos pelos trabalhos associados à fotografia humanista do pós-guerra (IMS, 2017), influenciados não apenas pela vertente documental francesa, mas também pela abordagem desenvolvida pela agência Magnum, recém fundada na França.

pelos intelectuais brasileiros na época em que foi lançado, o que fez com que o autor se retirasse do Brasil de volta a Portugal, retornando apenas depois de anos. Colaborou com diversos veículos de imprensa brasileiros e portugueses, a saber: *Perfis Contemporâneos*; *Correio da Manhã*; *Jornal do Comércio*; *Jornal do Brasil*; *O Cruzeiro*; *O País*; *Revista da Semana*; *A Ilustração Portuguesa* (Dicionário cronológico de autores portugueses, 1994, apud DGLAB).

Nesse período os fenômenos políticos, sociais e culturais brasileiros ganharam destaque nas reportagens fotográficas, assim como uma redescoberta iconográfica do Brasil (Peregrino, 2011). Os assuntos abordados iam desde coberturas internacionais de guerras e culturas diversas, até temas especialmente brasileiros, como a população indígena, a seca no Nordeste ou as lutas estudantis (IMS, 2017). O estilo humanista começou a despontar no cenário nacional, inspirado no modelo francês, porém com sua própria personalidade.

No pós-guerra, um jornalismo de caráter menos exato e mais humano surgiu quase que naturalmente. Foi nessa época que a agência Magnum, de Cartier Bresson (1908-2004), se estabeleceu. O Cruzeiro acompanhava o ritmo e, principalmente com o fotógrafo José Medeiros, apostou em uma corrente humanista, engajada e até missionária. A paisagem dava lugar a retratos. (Castilho, 2014).

Os temas mais comuns eram, segundo Costa (2012b), os tipos humanos regionais, as questões sociais, cotidiano, religião, o futebol e o Carnaval. Havia até mesmo um certo heroísmo atribuído aos fotógrafos, responsáveis por apresentar dimensões ainda pouco conhecidas do Brasil. A revista também contava com reportagens externas consideradas humanistas, como as produzidas pela agência Magnum. O estilo estático, com fotografias posadas, deu espaço para a dinâmica da espontaneidade, enquadramentos largos e o uso da luz natural, principalmente após a saída de Manzon, em 1951. Deve-se destacar também que a adoção de câmeras 35mm em substituição à Rolleiflex favoreceu a mobilidade e discrição dos fotógrafos. Segundo Costa (2012b), foi uma mudança de paradigma, justificada pelo investimento coletivo dos fotógrafos em uma nova linguagem. De acordo com Damm (2013), através da revista O Cruzeiro, os fotógrafos sentiam-se estimulados a inovar, inspirados no trabalho dos fotógrafos estrangeiros e tinham, além do espaço destinado às fotografias, o apoio de Assis Chateaubriand, envolvido com causas nacionalistas. Ademais, havia também o fluxo de profissionais que se deslocaram em decorrência das guerras (Primeira e Segunda) que, contratados pela revista, contribuíram para o desenvolvimento de uma linguagem mais moderna. O fluxo desses profissionais favoreceu, segundo Costa (2012b),

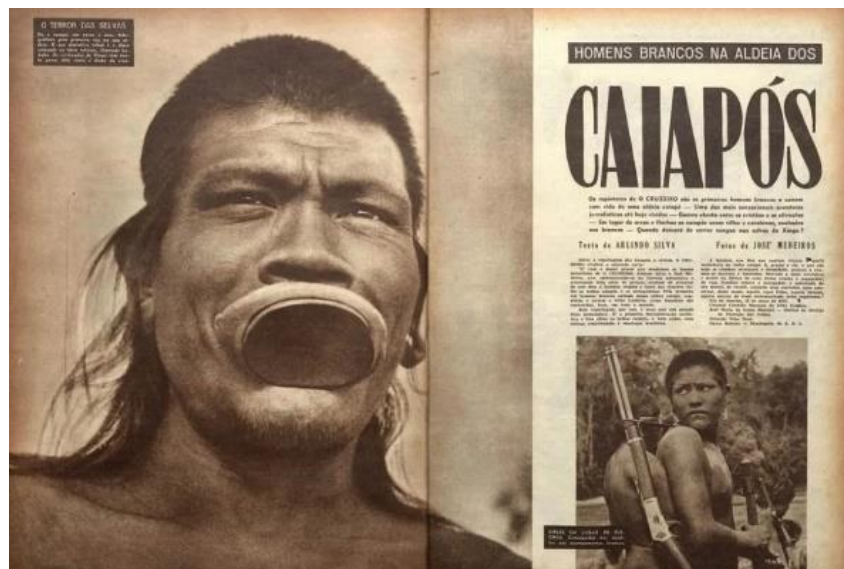
um sistema midiático de características globalizadas, em que as imagens, as formas e as soluções editoriais passaram a ser apropriadas e ressignificadas constantemente por revistas provenientes dos mais diversos países. (Costa, 2012b, p.322).

No Brasil, a abordagem humanista era compreendida como parte de uma fotografia de caráter mais autoral, comprometida com determinadas causas, segundo Burgi (2012). O olhar documental voltado à realidade social e cultural brasileira se tornou a principal inspiração dos fotógrafos da revista.

(...) a ausência de fronteiras entre documentação e experimentação formal foi uma característica do fotojornalismo praticado nas revistas ilustradas. (...) o fotojornalismo afirmava-se pela objetividade comumente atribuída ao registro fotográfico, mas, ao mesmo tempo, usufruía do poder de construção da realidade adquirido por meio das pesquisas de linguagem assimiladas do universo da arte. (Costa e Burgi, 2012, p.294)

O trabalho do fotojornalista José Medeiros é citado por Fernandes Júnior (2003) como um dos mais relevantes na década de 1950, na busca por uma identidade brasileira legítima, com a característica de apresentar não apenas a cultura do país, mas também uma atmosfera de beleza e as aspirações de seu tempo. Medeiros foi um dos primeiros a explorar, com qualidade acima da média, o uso da luz natural nas fotografias (figura 10), a ponto de ter essa característica ressaltada pelo cineasta Glauber Rocha.

Figura 10 - Página da revista O Cruzeiro. Fotografias de José Medeiros. Edição 34, ano 1952.



Fonte: Reprodução Biblioteca Nacional

As questões sociais foram tema de inúmeras fotorreportagens na revista O Cruzeiro, muitas delas, premiadas. A imagem do povo quase sempre era retratada de maneira dramática,

representado como vítima da situação de miséria no país. Nesse aspecto, Burgi (2012) questiona a eficácia desse modo de representação que ainda se perpetua. A inspiração na fotografia humanista estava muito mais relacionada aos temas polêmicos e sérios do que propriamente ao estilo leve e descontraído dos franceses. Talvez as fotografias que mais se aproximem do estilo francês, mesmo que distantes, sejam aquelas publicadas como *fait divers*¹⁵.

As questões relacionadas aos direitos humanos tornaram-se o foco da fotografia humanista brasileira, que se consolidou principalmente como uma fotografia de resistência e denúncia, sobretudo com a chegada de regimes autoritários, tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina (Burgi, 2012).

No auge do sucesso, a tiragem da revista alcançou a tiragem de 720 mil exemplares semanais (Damm, 2012) mas, a partir do final da década de 1950, a cessão de espaço para reportagens pagas provocou o desinteresse do público. Além disso, O Cruzeiro enfrentou também a concorrência de novas publicações (revistas Manchete, Realidade e Veja), com melhor qualidade de impressão e mais atualizadas¹⁶. As novas revistas ampliaram ainda mais o espaço para as imagens fotográficas e o mercado de trabalho para os fotojornalistas. A revista Realidade é um bom exemplo de como o fotojornalismo seguiu conquistando cada vez mais espaços na imprensa. Inspirada nas estrangeiras Life, Look e Paris Match, a Realidade introduziu pautas importantes para a sociedade brasileira da segunda metade do século XX. Além de manter espaço para grandes reportagens fotográficas, ofereceu oportunidades para que fotógrafos iniciantes tivessem suas fotos publicadas, como no suplemento de 1971, sob o tema Retratos do Brasil, colaborando na construção da visualidade do país.

2.2 NOVOS OLHARES DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL BRASILEIRA

A década de 1960 representa a decadência de algumas das famosas revistas ilustradas. O cenário mundial complexo, o desgaste dos discursos nacionalistas e a fórmula repetitiva contribuíram para o declínio da popularidade de alguns impressos. Além disso, o surgimento da televisão trouxe uma nova dinâmica para as abordagens jornalísticas.

¹⁵ Expressão de origem francesa é utilizada no jornalismo para se referir a temas como o inusitado, o bizarro, o sensacionalismo e demais assuntos que não se enquadrem em editoriais tradicionais, tangenciando a ficção.

¹⁶ A decadência da revista O Cruzeiro coincide com a doença de Assis Chateaubriand que, em 1960, sofreu uma trombose e ficou tetraplégico, deixando suas funções profissionais.

Entre os anos 1964 e 1985 o país atravessou um período de forte repressão durante a ditadura militar. Além das questões políticas que marcaram o período da ditadura, como a falta de liberdade, perseguições, prisões e mortes, o ciclo também ficou marcado pelo aumento da taxa de urbanização nas maiores cidades do país, o aumento da produção industrial e agrícola e aumento expressivo da inflação. Como em outros países, a imprensa também foi alvo de censura e frequentemente utilizada como veículo para difusão de regimes totalitários. Segundo Costa (2012a), uma das características das revistas ilustradas nesse período foi a manipulação da fotografia tanto fisicamente, como ideologicamente.

Paradoxalmente, o período de repressão também impulsionou uma fase intensamente criativa, sobretudo nos movimentos artísticos de resistência. Surgiram diversas iniciativas que propiciaram a organização de grupos fotográficos em todo o país, principalmente nas décadas de 1970 e 1980. Foram criadas escolas, galerias, associações e museus, além de publicações que ampliaram consideravelmente o espaço para exposições e ensino da fotografia. Muitas dessas iniciativas foram lideradas por fotógrafos estrangeiros estabelecidos no Brasil, como a primeira Semana de Fotografia do MASP, em 1974, e o I Encontro de Fotografia de Campos de Jordão, em 1978 (Magalhães e Peregrino, 2004). Fernandes Júnior ([19--]) destaca a criação da União dos Fotógrafos de Brasília, a União dos Fotógrafos de São Paulo e de agências no modelo de cooperativa inspiradas na francesa Magnum, como a F4¹⁷, em São Paulo, a Ponto de Vista¹⁸, em Porto Alegre, e a Ágil¹⁹, em Brasília.

O momento político e a efervescência cultural foram combustíveis para que fotógrafos desenvolvessem uma expressividade ímpar, com ousadia e sensibilidade, inovando os cânones da composição e o conteúdo da fotografia documental. Fernandes Júnior (2003) destaca a criatividade e a busca pela identidade da fotografia brasileira nesse período:

Chamamos de nova fotografia documental aquela que, apesar de registrar "a realidade" sob um ponto de vista, inteligente e sensível, politizada na forma e no

¹⁷ O coletivo F4 foi fundado em 1979 pelos fotógrafos Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta e os irmãos Delfim e Manoel Lourenço. Chegou a ter 30 fotógrafos associados, unidos pelos objetivos de independência, autofinanciamento, liberdade para produzir as próprias pautas e independência da grande mídia. O engajamento político, o formato de gestão e os objetivos editoriais são destacados por Malta (2019) como grandes diferenciais na conquista da credibilidade e respeito do meio jornalístico. A F4 foi a primeira agência brasileira a funcionar no formato de cooperativa.

¹⁸ A agência de fotografia Ponto de Vista foi fundada em 1978, em Porto Alegre, pelos fotógrafos Luiz Abreu, Jaqueline Joner, Genaro Joner e Eneida Serrano.

¹⁹ A Ágil - Agência Imprensa Livre Fotojornalismo foi criada em Brasília em maio de 1980 por Milton Guran, Eliane Mota e Rolnan Pimenta.

conteúdo, faz emergir nossa identidade com um novo vigor. (Fernandes Júnior, 2003, p.174)

Essa geração de fotógrafos passou a considerar a fotografia como uma forma de expressão pessoal, em que há permissão para a transgressão estética e semântica, abrindo uma nova perspectiva para a fotografia no Brasil (Fernandes Júnior, 2003). Essa conceituação passou a ser amplamente utilizada não apenas na fotografia artística, mas também na documental. Fora das redações, os fotojornalistas se uniram, em torno de objetivos comuns, em coletivos, agências e associações independentes, que revolucionaram não apenas a maneira de fazer a fotografia, mas também a maneira de pensá-la como produto da criação autoral.

A efervescência cultural vivida no Brasil nos últimos anos da ditadura foi também experimentada em outros países da América Latina. O movimento de valorização da fotografia ganhou impulso com os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, principalmente os dois primeiros, realizados na Cidade do México em 1978 e 1981²⁰. Zerwes e Costa (2017, p.146) salientam que dentre os objetivos dos colóquios estavam “unificar e estabelecer um discurso sobre a fotografia produzida dentro do território da América Latina”, fatores presentes na fala de diversos palestrantes como Meyer (1987), Canclini (1987), Bril (1987) e Facio (1987). Ao mesmo tempo em que reconheciam a existência de valores comuns, ressaltavam a importância de compreender que existem diferenças, mesmo entre povos no mesmo continente, e que essa individualidade deveria ser preservada. Joya (1987), por exemplo, defendeu o desenvolvimento de uma fotografia comprometida com os interesses dos povos latino-americanos, o que incluiria a valorização dos valores culturais e a conscientização para fins de desenvolvimento das classes menos favorecidas. Aspectos comuns para os fotógrafos latino-americanos, pautados na dignidade humana e no orgulho nacional.

No Brasil, a criação do Núcleo de Fotografia ligado à Funarte, em 1979, foi uma das primeiras iniciativas institucionalizadas de valorização da fotografia brasileira (Fernandes Junior, s. d.). Até então, a fotografia não era nem mesmo parte do currículo do curso de jornalismo ou de outros cursos superiores²¹.

O Núcleo de Fotografia era responsável por mapear e organizar acervos históricos, integrar profissionais e promover eventos sobre fotografia e audiovisual. Era o início da

²⁰ Foram realizadas cinco edições do Colóquio, no total, sendo os dois primeiros na Cidade do México, o terceiro em Havana (1984), o quarto em Caracas (1993) e o último novamente na Cidade do México (1996). (Zerwes e Costa, 2017).

²¹ Lembrando que a fotografia passou a fazer parte do currículo do curso de Jornalismo em 1984, como disciplina de fotojornalismo, e passou a compor as grades curriculares dos cursos de Desenho Industrial e Artes.

abertura política, nos últimos anos da ditadura militar, e temas como direito autoral, regulamentação da profissão e organização profissional, dentre outros, foram discutidos nos eventos promovidos pelo Núcleo de Fotografia (Vasquez, 2013). A partir da entidade, foi criado, em 1984, o Instituto Nacional de Fotografia, conhecido como INFoto que, de acordo com Vasquez (2013), tinha como objetivos estimular a produção fotográfica contemporânea, fortalecer os movimentos regionais, favorecer o intercâmbio entre fotógrafos de diferentes regiões por meio de publicações, exposições e eventos, estabelecer uma política cultural para a preservação e desenvolvimento da fotografia brasileira, promover seminários sobre o ensino da fotografia em cursos de graduação, bem como de pós-graduação, dentre outras ações. Além disso, bolsas foram concedidas para estimular projetos de expressão pessoal e de fotografia documental, e para pesquisas técnicas e teóricas sobre fotografia.

O INFoto passou a promover as Semanas Nacionais de Fotografia, inspiradas nas *Rencontres Internationales de la Photographie de Arles*, criadas na França em 1970. Foram 8 edições, entre os anos 1982 a 1989, realizadas nas cidades do Rio de Janeiro (1982 e 1988), Brasília (1983), Fortaleza (1984), Belém (1985), Curitiba (1986), Ouro Preto (1987) e Campinas (1989). Foram também realizadas Mostras Regionais de Fotografia, a fim de oferecer oportunidades para fotógrafos de diferentes regiões do país, fora do eixo Rio-São Paulo, mostrarem seus trabalhos. Foram realizadas 5 Mostras (uma em cada região do Brasil²²). A fotografia estrangeira teve espaço nas discussões das tendências da produção contemporânea, além do incentivo ao intercâmbio cultural entre fotógrafos de diferentes nacionalidades.

A democratização, juntamente com a descentralização dos eventos promovidos pelo INFoto, foram fundamentais para que o intercâmbio cultural entre profissionais de todo o país fosse efetivo, destacando-se a participação de fotógrafos de diferentes estados também nas mesas de debates e palestras. Essa movimentação refletiu no fortalecimento das estruturas locais voltadas à fotografia e na organização dos fotógrafos profissionais em busca de maior liberdade editorial e autonomia, ao mesmo tempo em que lhes permitiu trilhar caminhos novos na construção de suas próprias linguagens.

²² FotoCentro-Oeste (1983), FotoSul (1983), FotoNordeste (1984), FotoNorte (1987) e FotoSudeste (1989/1990) (Vasquez, 2013).

2.2.1 O Pará e os coletivos fotográficos da década de 1980

Com mais de 1 milhão de quilômetros quadrados, na década de 1980 o estado do Pará possuía uma população de cerca de 4 milhões de habitantes, sendo 25% residentes na capital Belém (Datusus, [19--]). Nesse período, Belém assistiu ao crescimento dos movimentos fotográficos independentes, assim como ocorreu em outras regiões do Brasil.

O momento cultural pelo qual passava o país favoreceu o surgimento de diversas organizações independentes voltadas à fotografia também no norte do país. Segundo Fernandes Júnior ([19--]), em Belém, o ambiente no início dos anos 1980 refletia o clima das mudanças no país, e a busca por transformações no cenário cultural local se somava às necessidades de preservação da cultura e dos recursos ambientais. O Pará, embora distante de grandes centros como Rio e São Paulo, teve grande importância na formação de grupos interessados no desenvolvimento e organização de uma fotografia genuinamente brasileira. Fotógrafos como Luiz Braga, por exemplo, já desenvolviam um trabalho de documentação da Amazônia, evidenciando a paisagem e a cultura local. Destacam-se, nesse cenário, os grupos independentes Fotoficina, Fotopará, a Associação de Repórteres Fotográficos e o Fotoativa, este último, atuante na formação de alguns grandes nomes da fotografia paraense.

O grupo Fotoativa foi idealizado e concebido pelo repórter-fotográfico Miguel Chikaoka²³ em 1984, a partir da convergência de experiências fotográficas coletivas na região amazônica. Recém-chegado ao Pará, no início da década de 1980, e envolvido pelo clima local de renovação, Chikaoka idealizou o núcleo de ensino e estudos em fotografia com princípios inovadores, em que a prioridade seria o processo fotográfico e não apenas o produto final, a imagem. Além disso, promoveu aulas abertas ao público e investiu em ações inclusivas na periferia de Belém, colaborando para a formação de um público interessado em fotografia.

Ainda em atividade atualmente, a instituição se caracteriza pelo “desenvolvimento e integração da fotografia no contexto sociocultural da região” (Fotoativa, [19--]) e tem por objetivo o uso da fotografia como instrumento de promoção da cidadania, além do incentivo a pesquisas e experimentações. Prioriza o processo sobre o produto fotográfico através de métodos artesanais de construção de imagens e atividades sensoriais, além do estímulo ao pensamento crítico sobre como a fotografia pode contribuir para a promoção da cidadania. Dentre os princípios da Fotoativa, está a ênfase no respeito e valorização da memória e do patrimônio material e imaterial da região amazônica. Com oficinas, vivências e práticas

²³ Miguel Chikaoka foi colaborador da agência F4 entre os anos 1981 e 1991.

imersivas, a associação se destaca por seu papel social na luta contra a desigualdade social, racial e de gênero, enfatizando o respeito e a empatia por questões que envolvem a vida humana e a natureza. Pinheiro et al. (2015) ressalta o papel da Fotoativa no amadurecimento do estilo próprio de cada fotógrafo que participou de suas atividades. E foram muitos os profissionais que passaram pelo Fotoativa e desenvolveram trabalhos originais voltados para a realidade amazonense, dentre eles a fotógrafa paraense Elza Lima, cujo trabalho é o alvo desta investigação.

3 O LUGAR DA FOTOGRAFIA HUMANISTA NO DOCUMENTAL: DISSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS EPISTEMOLÓGICAS

A fotografia documental possui diferentes nuances e abordagens ao longo da história, tanto tecnicamente, no registro de objetos ou cenários, quanto no processo criativo, que pode ser originado a partir de reflexões e conceitos abstratos. Em qualquer situação, está essencialmente relacionada ao rigor no registro da realidade e à mínima intervenção do fotógrafo na cena (um preceito do fotojornalismo). A fotografia humanista, por sua vez, ainda que classificada genericamente sob um mesmo termo, que se refere ao registro do ser humano, também apresenta particularidades, como veremos a seguir.

Para compreender os atributos da fotografia humanista, é proposto neste capítulo um estudo descritivo acerca das principais características do fotojornalismo para, em seguida, efetuar um recorte mais preciso do gênero documental e, finalmente, do estilo humanista, nomeadamente da vertente francesa.

Ao situar a fotografia humanista francesa no espaço-tempo, no primeiro capítulo, e considerar o contexto no qual ela se consolida como movimento fotográfico, é possível compreender as imagens além do conteúdo visual, a fim de desvendar os parâmetros que norteiam a produção fotográfica na Europa (e no mundo) nas décadas de 1940 a 1960. A compreensão das bases históricas fundamentais, no entanto, está condicionada a inúmeras variáveis, observadas sob diferentes associações e pontos de vista que, combinados, oferecem uma gama de possibilidades de leitura e interpretação do estilo humanista francês.

Até o presente momento, tratamos a fotografia humanista como pertencente ao gênero documental. Lugon (2011) alerta para a intangibilidade do termo, visto que o documental transita entre os fazeres jornalístico e artístico. Nesta investigação centralizamos as discussões no âmbito do fazer jornalístico, o que não implica na discordância da qualidade artística das obras documentais, de modo que este capítulo apresenta algumas teorias sobre a fotografia jornalística e suas derivações, expostas e comparadas, a fim de descrever quais aspectos caracterizam uma fotografia para que esta seja considerada documental. É interessante notar que a interpretação desses aspectos não é unânime entre os autores pesquisados, mas, assim como há teorias divergentes, há também as que convergem para pontos comuns e que, juntas, ajudam a circunscrever os contornos do gênero.

Em um sentido amplo, sabemos que a fotografia documental faz parte do grupo de imagens chamadas fotojornalísticas. Pertencente ao grupo de fotografias de imprensa, as

fotografias jornalísticas são constituídas a partir de determinados parâmetros, que têm como característica primordial a objetividade e a fidelidade na representação de acontecimentos, sejam eles imediatos ou não. Segundo León (2022), o que determina o caráter da fotografia, além da intencionalidade e das suas características discursivas, é o seu uso social. Ledo (1995, p.11) lembra que a prática fotográfica se define também “pelo contexto e pelo modo específico de concepção, produção e difusão das imagens”. Nesse sentido, pode-se afirmar que a fotografia documental difere, em alguns aspectos, do fotojornalismo, embora a promoção de uma narrativa verídica seja também um dos pilares que sustentam a tradição documental (Queiroga, 2016).

O fotojornalismo “é uma forma de representação historicamente determinada, portanto em constante transformação”, sendo pois necessário “situá-lo no contexto do sistema que lhe confere legitimação social”, afirma Costa (2012b, p.31). As imagens que ilustram jornais, revistas e acompanham textos jornalísticos possuem, implicitamente, um contrato oculto com a realidade, de modo que quem as observa tem a certeza de que aquela imagem aproxima-se, ao menos visualmente, do fato ocorrido. Em um mundo com um número infinito de imagens e com tantas possibilidades de manipulação, a fotografia jornalística sobrevive como um porto em que a imagem, ancorada, deve permanecer autêntica, sem efeitos de pós-produção, na busca incessante pela verdade. Esta mesma característica, no entanto, não torna todas as fotografias jornalísticas pertencentes a um mesmo estilo, ou ainda, semelhantes entre si. Dentro da fotografia jornalística, as imagens diferenciam-se quanto ao estilo, ao modo de produção, ao fim a que se destinam e podem registrar acontecimentos noticiosos, documentar uma situação ou criar narrativas.

Cada um dos gêneros jornalísticos possui características próprias através das quais é possível compreender os princípios do fotojornalismo, seus usos e modo de produção. A fotografia humanista francesa, por suas características, insere-se primordialmente no grupo de fotografias não factuais, em que o fotógrafo, embora utilize-se do conceito de “instante decisivo”, produz imagens sem apelo imediato de publicação. Por isso é considerada pertencente ao gênero documental.

O estilo francês apresenta, ainda, características que o diferenciam de outras fotografias humanistas praticadas pelo mundo. Além dos componentes concernentes ao contexto ao qual as imagens são referidas, a fotografia francesa tornou-se conhecida majoritariamente pela leveza na abordagem de temas sensíveis como a miséria e a pobreza. Há por vezes certa inclinação humorística que é, possivelmente, um dos aspectos mais marcantes do estilo, além do romantismo, da poesia e da espontaneidade em cenas comuns da vida cotidiana. A seguir, discutiremos sobre os diferentes gêneros pelos quais a fotografia humanista e sua vertente

francesa se intersectam e, neste percurso, incluímos um subgênero ainda pouco explorado, conhecido por *feature photo*. Consideramos essa correspondência relevante pois muitas das características da fotografia humanista francesa são análogas a esse estilo. Sabemos, no entanto, que relacionar a fotografia humanista francesa ao *feature photo*, contudo, é ainda prematuro, visto que há poucos autores que descrevem o gênero.

A identificação das características de cada um dos gêneros fotográficos visa contribuir para sua delimitação, de modo que este capítulo contextualiza a fotografia documental e seus desdobramentos dentro do campo da fotografia de imprensa. Com isso, é sugerida uma camada adicional de interpretação para compreender a fotografia humanista francesa.

3.1 ALGUMAS REFLEXÕES

Desde sua invenção, a fotografia é objeto de inúmeras pesquisas e teorias que abordam desde sua natureza, perspectiva histórica e sociológica, aspectos técnicos, interpretativos, conceitos teóricos e também metodológicos. Há um vasto campo de estudos que se desenvolveu amplamente nos últimos anos em que, cada vez mais, aspectos particulares são estudados de maneira segmentada e profunda. Nesse sentido, dentro do fotojornalismo, é possível encontrar investigações que versam sobre situações específicas, bem como sobre gêneros e subgêneros que, juntos, compõem a grande área da fotografia de imprensa. Dentre eles está a fotografia documental, gênero pertencente à fotografia jornalística e que se revela de diferentes modos na história da fotografia, desde um registro em forma de documento até uma contundente crítica social através da imagem. Entre os subgêneros fotográficos reconhecidos como fotografia documental encontra-se o *feature photo*, ainda pouco abordado em estudos acadêmicos, cujas características podem ser associadas a um estilo marcado pela criatividade e leveza na trajetória do fotojornalismo, e que ecoa em trabalhos como os de Dorothea Lange, Cartier Bresson, e outros. Há poucas discussões acerca do *feature photo* nas teorias sobre o fotojornalismo. Suas definições, no entanto, o reconhecem como pertencente ao estilo documental que, por sua vez, é um dos enfoques da fotografia jornalística.

Nos últimos anos, o interesse pelo fotojornalismo cresceu exponencialmente, principalmente após o advento das tecnologias digitais, o que pode ser notado através do grande número de profissionais atuantes, bem como pelo volume de fotografias produzidas e disponíveis atualmente em meios impressos e digitais. Ainda assim, estudos acadêmicos que

abordam o fotojornalismo sob a perspectiva teórica são escassos em comparação a outras áreas do conhecimento.

Há na literatura alguns estudos no campo da epistemologia, em geral direcionados ao gênero fotojornalístico e suas subdivisões, dentre elas a fotografia documental. Os gêneros possuem convergências conceituais, como o caráter eminentemente testemunhal e a verossimilhança com o referente, porém diferenciam-se pela abordagem espaço-temporal. Nesse sentido, para discutir questões relacionadas ao documental, é necessário resgatar os principais conceitos sobre a fotografia jornalística para, enfim, abordar as particularidades que regem o estilo. Ao estabelecer os códigos comuns aos gêneros fotográficos, é possível compreender quais aspectos diferenciam o *feature photo* e quais o aproximam dos gêneros supracitados.

Assim, é proposta uma reflexão para além das características técnicas ou metodológicas, a fim de explorar conceitos fundamentais que regem o fotojornalismo, a fotografia documental e o *feature photo* e seus aspectos subjacentes. Ressalta-se que esta discussão não pretende ser um limitador das definições do gênero fotojornalístico, tampouco estabelecer regras de estilo ou estereótipos, visto que, ao classificar esse ou outro tipo de fotografia poderíamos incorrer no erro apontado por Baeza (2007), que considera tal classificação “escorregadia”. Não há, como afirma o autor, uma definição estável e reconhecida dos diferentes usos da fotografia na imprensa, em decorrência de sua complexidade e multiplicidade de usos. Garcia (2011, p.3) destaca que são várias as tentativas para se estabelecer estratégias para classificação de fotografias, mas que há “um labirinto conceitual que dificulta a análise”. Contudo, os códigos existem como forma de reconhecimento e são apontados por diversos pesquisadores. Baeza (2007) indica que existem alguns critérios que devem ser utilizados para realizar a classificação das imagens, modelo que complementa a compreensão os gêneros fotojornalísticos:

(...) qualquer classificação de imagens na imprensa contemporânea deve partir da finalidade do uso dado a essas imagens, das intenções comunicativas sobre as quais uma mensagem visual é elaborada e divulgada, e tudo isso deve ser completado também com uma análise do contexto comunicativo em que está inserido, a fim de completar o processo de significação com garantias mínimas²⁴. (Baeza, 2007, p.32, tradução nossa).

²⁴(...) cualquier clasificación de imágenes en la prensa contemporánea debe partir de la finalidad del uso que se da a esas imágenes, de las intenciones comunicativas sobre las que se elabora y difunde un mensaje visual y todo ello debe, además, completarse con el análisis del contexto comunicativo en el que viene inserto, para poder completar con unas garantías mínimas el proceso de significación. (BAEZA, 2007, p.32, tradução nossa).

Estudar maneiras de classificação das imagens é, como afirma Baeza (2007), uma forma de preservar sua função crítica diante dos possíveis usos e ressaltar a singularidade de cada estilo. Pretende-se, portanto, encontrar, a partir de teorias já existentes de autores como Sojo, Sousa, Baeza, Lugon, Mendelson e Amar, dentre outros, as particularidades que moldam cada estilo e, especificamente o *feature photo*, a fim de compreender sua função crítica na fotografia contemporânea e sua relação com a fotografia humanista.

3.2 O FOTOJORNALISMO — FORMAS E FUNÇÕES

Quando a fotografia foi inventada, em 1839, sua condição fundamental de registro fiel da realidade impulsionou as primeiras discussões acerca de seu estatuto em relação à arte²⁵. Essa mesma condição a levou a ser adotada pela imprensa ainda no final do século XIX — a possibilidade de representar situações e locais de maneira realista conferiu à fotografia um status de credibilidade acima de qualquer outra representação visual e este, rapidamente, tornou-se o estatuto fundamental do fotojornalismo. O gênero nasceu, portanto, do desejo de registrar cenas e fatos como prova testemunhal da verdade. Mas definir o fotojornalismo apenas pela qualidade técnica do realismo seria insuficiente, visto que esse é um atributo inerente ao processo fotográfico: ser uma reprodução da realidade²⁶.

As bases conceituais que regem o fotojornalismo foram constituídas ao longo de sua existência e, além do rigor na captura e reprodução da imagem, são fundamentadas também em particularidades que o subdividem em gêneros específicos, igualmente importantes, de imagens jornalísticas. Esses gêneros estão distribuídos basicamente em duas categorias: de imagens informativas e de imagens ilustrativas. O centro de interesse desta investigação está sobre a categoria das imagens informativas, visto que a esta categoria pertence a fotografia documental, de modo que a classe das imagens ilustrativas não será abordada.

Há muitas maneiras de classificar os gêneros fotojornalísticos (SOUSA, 2000), e isso é facilmente constatado por meio das abordagens teóricas sobre o fotojornalismo. Algumas delas

²⁵ A imagem fotográfica, compreendida como registro fiel da realidade, contrastava com as imagens originadas na pintura. Além do rigor ao registrar a realidade “tal como é”, a fotografia tinha um tempo de produção muito reduzido, quando comparado ao tempo de produção de uma pintura, e era feita através de um aparato tecnológico. Por tais características, a fotografia foi rejeitada como arte. Surgia assim o movimento pictorialista, que procurava inserir a fotografia no âmbito das artes plásticas através de manipulações e interferências na imagem, a fim de torná-la semelhante aos padrões artísticos da época.

²⁶ Tratamos aqui da condição intrínseca ao processo químico e físico de gravação de imagens, sem manipulações na pós-produção.

são convergentes, outras apresentam pequenas diferenças, mas que, em conjunto, delineiam os contornos mais representativos dos gêneros. Em comum, possuem a característica de que nos gêneros fotojornalísticos imagem e texto são complementares e o texto que acompanha a imagem pode ser uma reportagem, mas também pode estar restrito ao título ou à legenda.

Não há limites claramente definidos para o fotojornalismo e o termo pode abranger muitas e diferentes perspectivas, é o que afirma Sousa (2000). O primeiro critério que caracteriza o gênero passa pela combinação de palavras e imagens que se complementam para transmitir uma informação. O autor aborda o conceito de fotojornalismo em sentido lato e em sentido restrito. No sentido lato (*lato sensu*), o fotojornalismo é compreendido mais pela finalidade (não tanto pelo objeto): é a “realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa” (Sousa, 2000, p.12). Abrange as fotografias factuais, reportagens fotográficas, fotografias ilustrativas, documentais e as *feature photo*. No sentido restrito (*stricto sensu*), a atenção volta-se para a prática, e não para a finalidade. O autor afirma que o fotojornalismo é “a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista” (Sousa, 2000, p.12). É no sentido restrito que encontramos as diferenças entre fotojornalismo e fotodocumentarismo, de acordo com o método de construção da imagem e da análise do objeto final. No fotojornalismo, o fotógrafo não conhece as condições e o que irá fotografar e o produto final refere-se a um fato atual e de importância, sobretudo, momentânea. No fotodocumentarismo, o fotógrafo parte de um projeto em que tem a possibilidade de planejar qual abordagem será adotada, os equipamentos utilizados, o estilo, etc. O trabalho documental, diferentemente do fotojornalismo, não está relacionado a atualidades e, por esse motivo, tem uma natureza quase intemporal. Ao mesmo tempo, Sousa (2000) reafirma a conexão entre o fotojornalismo e a fotografia documental, mesmo em sentido restrito, pois a natureza de ambas converge para o testemunho e difusão das imagens a um preço acessível.

De acordo com Sojo (1998), os gêneros fotojornalísticos são diferenciados de acordo com a associação de formas e funções, e definidos de acordo com a natureza do acontecimento, formato, intenção e procedimentos adotados pelo fotógrafo. O autor ressalta que as estruturas são dinâmicas e evolutivas e apresenta alguns critérios que auxiliam na diferenciação entre os gêneros. Para isso, faz uma síntese das teorias de diversos autores e é possível notar que, mesmo entre pesquisadores que abordam especificamente o fotojornalismo, não há unanimidade, principalmente na divisão dos estilos, assim como também constata Sousa (2000).

Para classificar o fotojornalismo de acordo com a finalidade a que se destinam as fotografias, Sojo (1998) utiliza teorias já existentes como base e postula que fotografias que

tem como objetivo informar, sem elementos de subjetividade, fazem parte dos gêneros fotojornalísticos informativos. Dentro desses gêneros, o autor inclui as fotonotícias, as fotorreportagens e os ensaios, todos caracterizados pela combinação título, legenda e/ou texto complementar. O autor explica que enquanto a fotonotícia está relacionada a um acontecimento e seu registro deve ser realizado no momento em que o fato ocorre (motivo que lhe confere também maior impacto visual), a fotorreportagem e o ensaio fotográfico possuem maior liberdade temática e de tempo de produção. Ambos são compostos por um conjunto de imagens que podem ou não estar acompanhados de um texto curto. O ensaio fotográfico, completa o autor, é uma fotorreportagem cujo tema é explorado em profundidade.

Amar (2005) destaca que a característica documental sempre foi parte do processo fotográfico, mas que a fotografia jornalística foi se desenvolvendo como prova testemunhal. É possível falar em fotografia de imprensa a partir do momento em que fotografia e texto passaram a ser impressos juntos, e as fotografias, que antes eram consideradas apenas provas, passam a testemunhar fatos, relatar e apresentar a visão do fotógrafo. O autor não deixa claro se o fotojornalismo é uma área mais ampla, dentro da qual está contido o gênero documental ou o contrário. Amar (2005) afirma que são três os critérios por meio dos quais é possível definir a fotografia documental: “a escolha do assunto, de seu destinatário futuro e do lugar de acaso forçosamente reduzido no momento do disparo²⁷” (Amar, 2005, p.38, tradução nossa). Em geral os temas escolhidos fazem parte dos interesses da atualidade do momento e a fotografia deve comunicar o fato com certa quantidade de informações. Para desenvolver o tema, o fotógrafo tem a possibilidade de pesquisar e explorar aspectos que poderiam ser limitados na fotografia factual. Além disso, a produção da fotografia documental pode estender-se pelo tempo que o fotógrafo achar necessário para produzir o trabalho e registrar seu ponto de vista.

A fotografia documental é uma descrição do mundo feita por um autor cuja intenção é comunicar claramente o que lhe ocorre. Esta fotografia tenta eliminar qualquer ambiguidade sem ser uma imagem totalmente objetiva²⁸. (Amar, 2005, p.38, tradução nossa).

²⁷ “La elección del sujeto, la de su destinatario futuro (por el fotógrafo o su patrocinador) y el lugar del azar forzosamente reducido en el momento de la toma.” (tradução nossa).

²⁸ La fotografía documental equivale a una descripción del mundo por un autor cuya intención es comunicar claramente lo que se le ocurre. Esta fotografía intenta eliminar cualquier ambigüedad sin resultar sin embargo una imagen totalmente objetiva. (tradução nossa).

A fotografia documental não é a verdade, assim como também a palavra não é, como afirma Ledo (2007, p.41), e sim “um dos caminhos visíveis do papel da subjetividade”. Amar (2005) também destaca a subjetividade da fotografia documental, mais acentuada do que em outros sub-gêneros do fotojornalismo. Nela estão presentes elementos de subjetividade e conotações (Sojo, 1998).

Baeza (2007) chama a atenção para o que considera uma das principais obrigações do fotojornalismo, que é criar referências distintas das oferecidas pela televisão, que dominam o universo das imagens. Ao descrever a fotografia jornalística, o autor destaca que apenas as fotografias que fazem parte do conteúdo editorial de uma publicação podem ser consideradas de imprensa. Esta, por sua vez, pode ser dividida em dois grandes grupos que abrangem todos os usos vigentes da fotografia na imprensa: o fotojornalismo e a fotoilustração. Ambos são estabelecidos pelos seus usos profissionais, normas e protocolos, que determinam a função gráfica. A fotoilustração, aponta Baeza (2007), agrupa as colagens, fotomontagens e fotografias combinadas com elementos gráficos, com a função de ilustração. Tem ampla variedade de usos e mesmo com uso didático ou para divulgação, é mais aberta a experimentações. Desenvolveu-se mais com a evolução dos novos modelos de imprensa e é comumente utilizada no jornalismo de serviços. Seu uso parece ser mais comum relacionado a conceitos abstratos. Por distanciar-se muito do foco desta pesquisa, a fotoilustração não será abordada.

O fotojornalismo aponta fatos relevantes, sob o ângulo da perspectiva social, política, econômica, cultural, dentre outras, e está relacionado a valores de informação, atualidade e notícia, de acordo Baeza (2007). O autor identifica duas vertentes, uma relacionada à informação imediata, pela fotografia de atualidade restrita, e outra através da fotografia de reportagem, em que a imagem recebe uma abordagem mais interpretativa, sequencial e narrativa. A fotografia documental é parte de um outro grande campo da fotografia realista, e cujos modos de ver influenciam o fotojornalismo. Ambos – fotografia documental e fotojornalismo – são caracterizados pelo comprometimento com a verdade, mas com abordagens diferentes. “O fotojornalismo é uma das formas que a fotografia documental pode assumir” (Baeza, 2007, p.45). No documentalismo, o fotógrafo está mais atento aos fenômenos estruturais e necessita de tempo de produção maior que o exigido pelo fotojornalismo. Além da flexibilidade em relação aos prazos, o documentalismo também tem mais liberdade na diversificação de suportes utilizados e na distribuição (o que não inviabiliza sua publicação na imprensa). O autor completa que o principal critério que define a fotografia documental é o compromisso com a realidade, de maneira que outros parâmetros como estilos ou meios de divulgação são secundários. Baeza (2007) é objetivo ao descrever o gênero documental como

associado à “liberdade temática e expressiva”, além da autonomia do fotógrafo em relação aos prazos e formatos impostos pelos veículos de comunicação.

O quadro a seguir (quadro 1) apresenta os principais aspectos levantados pelos autores Sousa (2000), Sojo (1998), Amar (2005) e Baeza (2007), acerca da fotografia de imprensa, fotojornalismo e fotografia documental.

Quadro 1 - Os principais conceitos acerca da fotografia de imprensa, fotojornalismo e fotografia documental segundo Sousa (2000), Sojo (1998), Amar (2005) e Baeza (2007).

Autor	Fotografia de imprensa	Fotojornalismo	Documental
Sousa (2000)	Combinação de palavras e imagens que se complementam para transmitir uma informação.	Compreendido pela finalidade (sentido lato) e pela prática (sentido restrito). Compõe o fotojornalismo as fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ilustrativas p/ a imprensa. Abrange fotografias factuais, reportagens fotográficas, fotografias ilustrativas, documentais e as features photos.	Projeto com planejamento, natureza intemporal, conectada com o fotojornalismo pela convergência do testemunho e pela difusão das imagens a um preço acessível.
Sojo (1998)	Informa sem elementos de subjetividade.	Os gêneros fotojornalísticos são diferenciados de acordo com a associação de formas e funções, e definidos de acordo com a natureza do acontecimento, formato, intenção e procedimentos adotados pelo fotógrafo. A fotonotícia, ensaio fotográfico e fotorreportagem são subdivisões do fotojornalismo.	Sojo não cita especificamente o termo documental, mas se refere ao ensaio fotográfico e à fotorreportagem como atividade fotojornalística com maior liberdade temática e de tempo de produção.
Amar (2005)	Fotografia e texto impresso juntos. Imagem tem o objetivo de testemunhar fatos, relatar e apresentar a visão do fotógrafo.	Objetivo de informar, sem elementos de subjetividade. A fotonotícia, ensaio fotográfico e fotorreportagem são subdivisões do fotojornalismo.	Definida a partir do tema, destinatário futuro e local da foto. É uma descrição objetiva do mundo, embora utilize elementos de subjetividade e conotações.
Baeza (2007)	Comprometida com a verdade.	Fatos relevantes sob o ângulo da perspectiva social, política, econômica e cultural. Transmite valores de informação, atualidade e notícia. relaciona-se à informação imediata.	Parte de um outro grande campo da fotografia realista, e cujos modos de ver influenciam o fotojornalismo. Liberdade temática e expressiva, maior tempo de produção, flexibilidade de suportes e distribuição.

Fonte: própria.

Constata-se que os conceitos, embora diversos, são complementares e que, juntos, sintetizam as principais características de cada um dos gêneros fotográficos apresentados. Em um panorama geral, construído a partir das bases teóricas apresentadas, consideramos que a

fotografia de imprensa abrange o universo das fotografias jornalísticas, a partir das premissas de que estão essencialmente relacionadas a um referente e são acompanhadas de texto, seja ele um título, uma legenda ou um texto corrente. Além disso, têm um compromisso com o fato em si, sendo, portanto reconhecidamente isentas de manipulação. O fotojornalismo e o documental, gêneros fotográficos jornalísticos, compartilham dos mesmos princípios, mas diferem em questões fundamentais que envolvem processo de produção e de veiculação das imagens. Enquanto que o fotojornalismo necessita do fato para concretizar a imagem e informar, a fotografia documental pode nascer de um fato, mas também de uma ideia, um conceito ou interpretação que o fotógrafo constrói sobre determinado assunto. O fotojornalismo é a expressão de um fato em imagens únicas ou seriais, como nas reportagens fotográficas, e requer, na maioria das vezes, agilidade e amplitude em sua divulgação. O documental, por sua vez, oferece a possibilidade da liberdade de tempo e espaço na produção, na abordagem e na divulgação, que nem sempre tem o alcance do fotojornalismo por não ser necessariamente veiculado nos grandes veículos de comunicação. A fotografia documental contém fortes elementos de subjetividade e permite ao fotógrafo a exploração de determinado tema em profundidade, se assim lhe convir.

Considerando que a fotografia documental é objeto desta investigação, seguimos para um maior detalhamento sobre o gênero.

3.3 FOTOGRAFIA DOCUMENTAL - O PRINCÍPIO

Desde muito cedo a fotografia foi compreendida como evidência inquestionável do registro da realidade, de modo que o termo “documental” foi utilizado durante o século XIX pelo jornal *The British Journal of Photography* para se referir à ideia de documentos fotográficos, em que a palavra “documental” foi usada apenas como substantivo, com o sentido de arquivo de imagens (Newhall, 2002). Alguns autores afirmam que a expressão foi utilizada pela primeira vez pelo cineasta inglês John Grierson em um artigo sobre o filme *Moana*, em 1926 (Curthoys e Lake, 2005; Ledo, 2007), e há quem identifique seu uso pelo menos uma década antes, na França (Lugon, 2011).

De qualquer forma, foi no final dos anos 1920 que a expressão “documental” começou a ser utilizada na fotografia para definir uma estética, apoiada pelo uso no cinema – até então, o termo era utilizado no sentido oposto da estética, indicando um registro essencialmente

mecânico, privado de atividade criativa ou artística. A partir da década de 1930 a fotografia documental começou a ser vista como arte, o que lhe trouxe prestígio e popularidade.

Não há uma data exata que representa o início da fotografia documental, bem como não é possível destacar apenas um único fotógrafo (ou grupo de fotógrafos) responsável por seu surgimento. O fato é que a fotografia documental não nasceu como parte do fotojornalismo. Primeiro porque os registros documentais começaram antes que a fotografia fosse utilizada diretamente na imprensa²⁹. E depois, a característica testemunhal foi sendo aprimorada, conforme seu papel organizacional, e se transformou em narrativo, influenciado, em parte, pelo cinema (Lugon, 2011). Amar (2005) descreve o surgimento da fotografia jornalística como um processo decorrente da já existente fotografia documental, que deslocou-se em direção ao fotojornalismo à medida que se tornou um veículo para contar histórias. Ledo (2007) associa o desenvolvimento da fotografia documental não apenas à imagem cinematográfica, mas considera que a categoria documental na fotografia, como conhecemos atualmente, é um fenômeno do século XX, concomitantemente ao seu uso discursivo através dos meios de comunicação.

De acordo com Newhall (2002, p.247), o documental é aceito como a definição de um estilo, marcado por transmitir

seu profundo respeito pelos fatos, juntamente com o desejo de criar uma interpretação fundamentalmente subjetiva do mundo em que vivemos, uma combinação que marca as melhores instâncias da fotografia documental³⁰. (Tradução nossa).

Os americanos são apontados como precursores da fotografia documental (Lugon, 2011), embora o movimento pela fotografia realista já existisse em outros países, como veremos a seguir. Isso porque, enquanto na Europa eram os movimentos artísticos que ditavam as tendências na arte e na fotografia, nos EUA uma fotografia “pura”, ausente de manipulações, se consolidava através de Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Steichen e outros, num movimento conhecido como *Straight photography*. Sterne (1932, p.16 apud Lugon, 2011, p.73) afirma que “foram os americanos que, sem se preocuparem com teorias ou manifestos estéticos”

²⁹ A primeira fotografia de notícias data de 1842, de um incêndio no bairro de Hamburgo, por Carl Friedrich Stelzner, mas a imagem apenas serviu como original para que fosse feita uma ilustração. Por causa dos limites técnicos para a reprodução de imagens, a fotografia foi, por muito tempo, utilizada apenas como modelo para que desenhistas fizessem a imagem a traço. (Sousa, 2000).

³⁰ “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 documental.” (Newhall, 2002, p.247, tradução nossa).

e atentos ao acontecimento externo, desenvolveram essa noção de fotografia simples e desprovida de artifícios, trabalhando apenas no limite do equipamento fotográfico. O discurso da universalidade, a dignidade humana e a solidariedade compõem as diretrizes da identidade da fotografia americana, embora os menos favorecidos tenham sido frequentemente representados como desamparados ou vítimas da sociedade (Redondo i Arolas, 2010). Os europeus, por sua vez, centraram-se em “aspectos abstratos e expressividade psicológica” (Sterne, 1932, p.16 apud Lugon, 2011, p.73), e investiram na subjetividade e no experimentalismo criando, como afirma Sontag (2004), uma fotografia “amplamente orientada por noções do pitoresco” (2004, p.78). Na Alemanha, movimentos artísticos como a Nova Visão e a Nova Objetividade, na década de 1920, levaram os fotógrafos a explorar muito mais os aspectos do realismo relacionado à arte, o que foi alvo de críticas da esquerda pela não inclusão do ser humano nas fotografias e pela indiferença com as situações de opressão e exclusão vividas pelos mais necessitados (Lugon, 2011).

Ainda que na história existam associações entre a fotografia documental e a crise dos anos 1930 nos Estados Unidos (Lugon, 2011), antes disso já havia uma estética documental também na obra de fotógrafos europeus, mesmo que com diferentes motivações. De acordo com Amar (2005), a crítica social na Europa foi dificultada em decorrência da ascensão de governos totalitários e se desenvolveu de outra maneira. Enquanto alguns fotógrafos centravam-se no registro da arquitetura e do ambiente, outros despertaram lentamente para o compromisso social. Ainda que nas primeiras fotografias documentais o ser humano não figurasse como elemento central da imagem, as questões sociais passaram a fazer parte das inquietações dos fotógrafos objetiva ou subjetivamente. É o que se pode observar em 35 fotografias de cortiços na cidade de Glasgow produzidas por Thomas Annan, entre 1868 e 1871. A série de imagens documenta as condições precárias de habitação da classe trabalhadora. Os imóveis, muitos deles sem acesso a saneamento básico e abastecimento de água, foram fotografados para o governo após a aprovação de uma lei que autorizou sua demolição (figura 11). No trabalho de Annan, as pessoas são coadjuvantes, mas já fazem parte do contexto delimitado pelo olhar do fotógrafo.

Figura 11 - *High Street. A group of women and children gather to observe Thomas Annan at work.* | Thomas Annan.



Fonte: University of Glasgow Library

Na França, Charles Marville fotografou aspectos da remodelação da cidade de Paris conduzida por Georges-Eugène Haussmann, no final do século XIX. Eugène Atget, poucos anos depois, rompeu com os modelos pictorialistas em direção a uma fotografia objetiva, com destaque para nitidez e a riqueza tonal, em imagens de cenários urbanos e personagens da cidade de Paris.

A obra de August Sander, fotógrafo alemão, traz fortemente a presença do ser humano em um retrato da sociedade de seu tempo. Seu trabalho, um ousado projeto de documentação de tipos humanos alemães de todas as classes sociais, ficou conhecido apenas após ser publicado o primeiro volume de uma série prevista para 20 livros, em 1929³¹.

Nos Estados Unidos, no final do século XIX, a fotografia de Jacob Riis é o prenúncio do que seria a fotografia documental com viés social (figura 12). Em 1890, Riis lançou o livro *Como vive a outra metade*, com fotografias sobre as condições precárias dos imigrantes pobres em Nova Iorque (Freund, 1983). Para ele, a fotografia podia ser um recurso para dar visibilidade

³¹Foram publicados apenas 6 livros, pois boa parte do material (cerca de 40 mil negativos e placas de vidro) foi destruído pela polícia nazi.

a quem era desconhecido por pelo menos metade da população. Riis registrou habitantes de favelas, pensões e casas nos subúrbios (Redondo i Arolas, 2010) a fim de, por meio da fotografia, transformar a situação dos mais necessitados. Sem preocupações artísticas, suas fotografias apresentam, segundo Sousa (2002), o fim da neutralidade, com a sua interpretação sobre os fatos e a exploração da sensibilidade do espectador. É considerado por Sousa (2002) o primeiro fotojornalista “a sério” (2002, p.56).

Figura 12 - *Midnight in Ludlow St.*, 1888-1898. | Jacob Riis.



Fonte: International Center of Photography

Cerca de vinte anos depois, também nos EUA, Lewis Hine, fotógrafo e sociólogo, registrou a chegada de imigrantes e as condições desumanas em que viviam no trabalho e em suas habitações (figura 13). Logo compreendeu que a fotografia seria um poderoso instrumento para criticar os impactos do sistema econômico na vida dos mais necessitados e auxiliar em um projeto de reforma social. A serviço do National Child Labor Committee, Hine produziu uma série de fotografias que mostram crianças em fábricas, ao lado de máquinas, e que foram essenciais para a revisão de leis sobre o trabalho infantil. Redondo i Arolas (2010) destaca a maturidade alcançada por Hine tanto no discurso, como na linguagem fotográfica, ao dar protagonismo aos personagens fotografados. O fotógrafo foi considerado o precursor da fotografia como forma de denúncia artística e política do documentarismo contemporâneo³² (Ribalta, 2008).

³² No início do século XX muitos fotógrafos ainda estavam focados no pictorialismo.

Figura 13 - *Tenement family*, Chicago, 1910 | Lewis Hine.



Fonte: Art Blart

Hine não limitou sua fotografia apenas à crítica social e, em muitos momentos, evidenciou, através das imagens, as qualidades humanas e, principalmente, aproximou a realidade dos trabalhadores ao público em geral, como na famosa série de fotografias da construção do Empire State Building, em 1931 (figura 14).

Figura 14 - *Icarus, Empire State Building*, 1930-1931 | Lewis Hine.



Fonte: Art Blart

Havia ainda fotógrafos que consideraram apenas o uso da estética, sem engajamento político, como admitiu certa vez Walker Evans, em uma entrevista, no ano 1961³³. Evans produziu, ao lado de outros profissionais, uma série de imagens sobre a vida e miséria dos camponeses norte-americanos na década de 1930, para a Farm Security Administration³⁴ (FSA). A maneira com que relacionava arquitetura, interiores, letreiros e cartazes com os temas diretamente tratados pela FSA fez com que a fotografia de Evans se tornasse um modelo de padrão técnico e estético para os fotógrafos do projeto (Newhall, 1938). Evans focou na descrição detalhada da pobreza, o habitat e modo de vida dos menos favorecidos e, principalmente, a transmissão do sentimento através do rosto do fotografado. Para isso, propôs o desenvolvimento de roteiro, edição criteriosa do trabalho final e a integração de texto e imagem (Newhall, 1938). É importante ressaltar que Evans foi um dos que, juntamente com outros fotógrafos de sua geração, foi para a Europa e absorveu perspectiva e técnica europeias, voltando para aplicar tais conceitos na América, segundo Lugon (2011).

A FSA contribuiu ativamente para a identificação da fotografia documental com a reportagem social e o testemunho do modo de vida das classes menos favorecidas, mas também “americanizou” fortemente a história do gênero, sendo considerada uma “verdadeira escola” (Lugon, 2011, p.17). Com o tempo, o viés social na fotografia documental foi ampliado em direção também a uma abordagem mais positiva, emocional e humana. Ledo (1995) destaca que nos anos da FSA, a fotografia documental iniciou uma transição em direção a sua própria teorização, introduzindo variações na prática, nas relações de autoria, afastando-se dos aspectos unicamente voltados ao registro, à evidência, e ao documento factual pura e simplesmente. Com a FSA, o autor passou a narrar sua visão do mundo e evitar a encenação, priorizando a captura de comportamentos humanos espontâneos.

Ledo (1995) considera que o gênero documental é uma peça chave para falarmos da fotografia na atualidade e destaca a presença de aspectos como a diversidade cultural, a atuação do fotógrafo de maneira social consciente e a relação com o meio ambiente como fator de compreensão do mundo.

³³ Na reedição da Revista American Photographs, em entrevista a W.Stott (Lugon, 2011).

³⁴ Em 1937, o governo americano recorreu a um grupo de fotógrafos para colaborar na luta contra a depressão econômica através de um amplo projeto fotográfico de documentação das atividades governamentais da repartição Resettlement Administration, posteriormente sob a denominação de Farm Security Administration (FSA), ligada ao Departamento de Agricultura e, em profundidade, da vida rural norte americana. Os arquivos fotográficos da FSA somam cerca de 175 mil negativos, 107 mil fotografias impressas e 1610 transparências coloridas, depositados no acervo da Biblioteca do Congresso norte-americano (Library of Congress).

3.3.1 Princípios

Diante dos conceitos apresentados, sabemos que a fotografia documental é fruto da convergência de teorias que regem o fotojornalismo, somadas às suas próprias especificações, como veremos a seguir.

Etimologicamente, a palavra documental é originada do latim *documentum* [*docere* + *mentem* ("ensinar a mente") ou *doctus* + *mentem* ("mente treinada")]. A função transformadora da fotografia, especialmente no gênero documental, foi uma questão levantada por Evans (Newhall, 1938), para quem seria possível utilizar a fotografia de uma maneira pedagógica, no sentido de transformação do mundo. Para muitos fotógrafos, muito mais que uma opção estética ou modo de produção, a fotografia documental mostra não apenas um ponto de vista, mas o testemunho singular acerca de um fato que muitas vezes não está acessível ao grande público ou, em alguns casos, até faz parte do cotidiano, porém não tem a devida visibilidade. É através da imagem jornalística, como um todo, que um fato rompe fronteiras espaciais e temporais e, ao mesmo tempo em que transmite uma informação, pode, de fato, ter uma função educativa.

A pluralidade de aspectos a serem explorados é efetivamente a grande prerrogativa da fotografia documental pois, diferentemente do fotojornalismo, em que o tempo entre a produção e a divulgação do trabalho são reduzidos ao mínimo, no documental o fotógrafo estabelece o limite espaço-temporal. Isso equivale dizer que um projeto documental pode levar muitos anos para ser concluído ou apenas horas e, semelhantemente, pode ser desenvolvido em apenas um local, como também contar com imagens de cidades e até países distintos.

Essa pluralidade aparece também nas possibilidades de suportes utilizados pelo fotógrafo para a divulgação do trabalho documental. O suporte pelo qual a informação é transmitida também está sujeito à intencionalidade do fotógrafo, diferentemente da fotografia factual em que, na maioria das vezes, o fotógrafo não tem controle sobre os meios pelos quais a imagem será veiculada. Ledo (1995) destaca que o aspecto autoral, nesse caso, está fortemente relacionado à fotografia documental, o que muitas vezes a afasta dos tradicionais veículos de mídia. Em geral, os veículos de imprensa determinam o que deve ser visto na mídia de massa, deixando de fora os temas explorados pela fotografia documental, de modo que é comum tais trabalhos encontrarem vias alternativas de divulgação, como exposições (presenciais ou virtuais), livros, espaços de grandes reportagens e, atualmente, as mídias digitais. À medida que se liberta das convenções estabelecidas pela divulgação na imprensa, como publicações em jornais, revistas e veículos digitais, a mensagem é ampliada em seu significado e ganha camadas

subjetivas e interpretativas, sem que, com isso, haja qualquer modificação no status documental do trabalho (Guimarães-Guedes e Sousa, 2022).

Além disso, há a possibilidade de exibição em uma sequência narrativa, o que faz com que o trabalho se torne mais robusto, e alarga as perspectivas do fotógrafo na transmissão de uma determinada informação, bem como amplia a variedade de temas que contribuem para o debate sobre questões de interesse da sociedade como um todo. Temas não factuais, mas que fazem parte das discussões da sociedade, podem ser explorados, como por exemplo o feminismo, a violência, o preconceito, questões ambientais, etc. Muitas vezes o assunto de um trabalho documental está fora do centro de interesse da grande imprensa, mesmo que esteja ligado à atualidade. Nesses casos, é possível abordar determinado tema com mais profundidade ou ainda, trazer à tona um fato do passado, com nova abordagem.

O conteúdo de uma fotografia documental está intrinsecamente ligado ao fato que a originou, considerando o princípio da não manipulação da imagem, e os referentes são obrigatoriamente identificáveis, como no fotojornalismo. No entanto, há uma valorização da fotografia documental como procedimento técnico-expressivo em detrimento da função testemunhal, em decorrência da liberdade criativa à qual os fotógrafos experimentam, o que lhe confere acesso também ao universo artístico (Baeza, 2007).

Nesse sentido, Stryker (apud Newhall, 1949, p.180) afirma que:

O documentário é uma abordagem, não uma técnica; uma afirmação, não uma negação... A atitude documental não é uma negação dos elementos plásticos que continuam sendo critérios essenciais em qualquer trabalho. Ela apenas dá limitação e direção a esses elementos. Assim, a composição torna-se ênfase, e a nitidez das linhas, a filtragem do foco, o humor - todos aqueles componentes incluídos na "qualidade" onírica vaga - são feitos para servir a um fim: falar, o mais eloquentemente possível, do que deve ser dito na linguagem das imagens... A questão não é o que fotografar nem que câmera usar. Cada fase de nosso tempo e de nosso ambiente tem um significado vital e qualquer câmera em bom estado é um instrumento adequado. O trabalho é saber o suficiente sobre o assunto para encontrar seu significado em si mesmo e em relação ao seu entorno, seu tempo e sua função³⁵. (STRYKER apud NEWHALL, 1949, p.180, tradução nossa).

³⁵*Documentary is an approach, not a technique; an affirmation, not a negation... The documentary attitude is not a denial of the plastic elements which remain essential criteria in any work. It merely gives these elements limitation and direction. Thus composition becomes emphasis, and lines sharpness, focus filtering, mood – all those components included in the dreamy vagueness “quality” – are made to serve an end: to speak, as eloquently as possible, of the thing to be said in the language of pictures... The question is not what to picture nor what camera to use. Every phase of our time and our surroundings has vital significance and any camera in*

Amar (2005) acrescenta a busca particular do fotógrafo pela expressão de seu ponto de vista, ao mesmo tempo em que pode defender sua opinião sobre uma causa legítima. Esse estilo de fotografia documental é conhecido como fotografia social: “o fotógrafo desempenha um papel de testemunha e de observador, mas também de investigador das situações políticas, econômicas e sociais de um povo ou de um país” (Amar, 2005, p. 3). A busca da verdade e o compromisso com certos valores humanitários (por exemplo, respeito à dignidade humana e ao direito a condições de vida e trabalho decentes), são fundamentais na fotografia social. Queiroga (2016) destaca que o registro de personagens em situação de fragilidade, a compaixão e o respeito pelo fotografado são também parte dos fundamentos da fotografia documental. Essas últimas seriam características marcantes no trabalho desenvolvido na FSA, responsável pela influência de um olhar americanizado.

Ledo (1995) amplia as características da fotografia documental já citadas para compor um retrato do gênero no contemporâneo, ressaltando o rigor metodológico no processo criacional; a heterogeneidade de temáticas, poéticas e modelos de linguagem; o uso de diferentes gêneros e níveis comunicativos; a variedade de fontes; a preocupação com a análise e com a teoria e a consciência ao impor-se no exercício de afastamento de quaisquer intenções hegemônicas.

As definições da fotografia documental não se apresentam de maneira precisa, mas convergem para a liberdade expressiva e criativa do fotógrafo. As narrativas construídas na imagem documental não estão desconectadas de todas as variáveis que as tangenciam no fotojornalismo de notícias, seja de modo objetivo, como os recursos técnicos aos quais os fotógrafos têm acesso, ou de modo subjetivo, quando observados os inúmeros contextos que envolvem o ato fotográfico. Porém são, inegavelmente, fruto da intencionalidade do fotógrafo. Isso fica evidente quando comparamos as diferentes fotografias documentais ao longo da história.

O estilo francês carrega os preceitos do fotojornalismo e, principalmente, do gênero documental, porém apresenta aspectos bem específicos que podem inseri-lo em um outro gênero fotográfico, já destacado brevemente por alguns autores como Sousa (2002). A abordagem leve, muitas vezes bem humorada, espontânea e simples do cotidiano, desenha um estilo próprio que encontra correspondências no *feature photo* e este, por sua vez, parece ter

good repair is an adequate instrument. The job is to know enough about the subject matter to find its significance in itself and in relation to its surroundings, its time, and its function”. (tradução nossa).

raízes em ilustrações do início do século XX. Consideramos oportuno explorar essa relação a fim de adicionar uma camada interpretativa à fotografia humanista francesa.

3.3.2 *Feature photo*, um estilo documental

O viés social da fotografia documental dentro do fotojornalismo possivelmente é o mais conhecido, mas não o único. O *feature photo* é apontado como um subgênero que, por suas características, pode ser compreendido como uma face da fotografia documental (Kobre, 1980; Lester, 1991; Sousa, 2002; Mendelson, 2004). Maniscalco (2008) afirma que, ao tentar definir o *feature photo* a partir de uma pesquisa com professores universitários, concluiu que, mesmo no meio acadêmico, o gênero não possui uma definição precisa, mesmo que seja facilmente identificado quando observado. Mendelson (2004) confirma a falta de pesquisas acadêmicas na área.

O termo não é frequente mas, quando utilizado, refere-se a um estilo em que aspectos singulares apontam para a fotografia do século XX³⁶ que influenciou vertentes como a *street photography*³⁷ (fotografia de rua) e que ainda inspira fotógrafos em todo o mundo. Muitos dos aspectos que caracterizam o *feature photo* são os mesmos que regem a fotografia documental, como o compromisso com a realidade, a maior autonomia do fotógrafo acerca do tempo de produção, a presença de elementos de subjetividade, a liberdade temática, artística e estilística (Sousa, 2002). Contudo, aqui o conceito de instante decisivo é aplicado a pautas espontâneas e a abordagem é quase sempre bem humorada (Lester, 1991), tal como na fotografia humanista francesa.

O registro de instantes fluidos com ineditismo exige perspicácia, maturidade técnica e conceitual do fotojornalista. A imagem requer um mínimo de informação escrita, pois encerra o sentido em si mesma, “evocando momentos que frequentemente fazem reparar na beleza do mundo, das pessoas e das coisas e amenizam a dureza do dia a dia” (Sousa, 2002, p.114). Assim como o documental, o *feature photo* pode ser considerado atemporal, pois as imagens podem

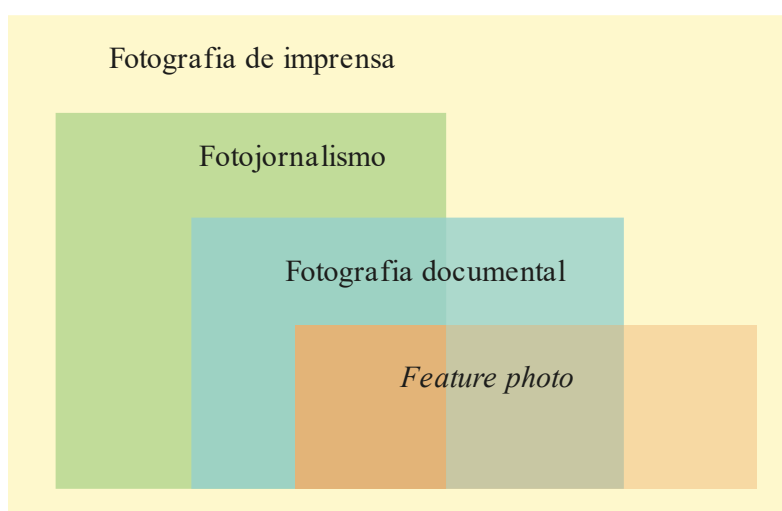
³⁶O registro de cenas espontâneas na fotografia não era comum no século XIX. Os avanços de técnicas e equipamentos favoreceu o trabalho dos fotógrafos na busca pela naturalidade e espontaneidade nas fotografias.

³⁷Vale ressaltar que a *street photography* não é apontada por nenhum dos autores aqui apresentados como um gênero fotográfico. Embora muito relevante no século XX, é descrita por Sousa (2002) como fruto do desenvolvimento da *straight photography*, a fotografia pura. Possui características da fotografia documental e da *feature photo*. De acordo com Barcellos (2020), a *street photography* confunde-se com os primeiros registros fotográficos da arquitetura das novas cidades ou de sua reconstrução no pós-Segunda Guerra Mundial.

ser apreciadas a qualquer momento, mesmo depois de anos. Sua mensagem transcende o tempo e o lugar (Mendelson, 2004). Essa característica também fez do gênero um atrativo para as revistas, segundo Kobre (1980), pois a fotografia mantém seu poder de retenção, diferentemente da fotografia de notícias.

É possível notar que as informações referentes a cada gênero fotográfico são, muitas vezes, complementares, e convergem para pontos comuns. O mesmo não ocorre quando cada um dos gêneros é analisado quanto ao seu grupo de pertencimento (quadro 2).

Quadro 2 - Intersecções entre os gêneros fotográficos dentro da fotografia de imprensa.



Fonte: própria

Observando o quadro acima, notamos que a fotografia de imprensa abrange os gêneros fotojornalístico, documental e *feature photo*. No entanto, nem sempre a fotografia documental é considerada como fotojornalismo, assim como o *feature photo* pode ser considerado fotojornalismo e documental, como também apenas pertencente à fotografia de imprensa, mas como gênero independente.

Uma cena de *feature photo* se auto-gera, afirma Lester (1991). O autor descreve dois tipos de *feature photo*: o primeiro registra pessoas em momentos espontâneos e únicos que não poderiam ser antecipados. Em geral são cenas do comportamento humano, algumas até consideradas como clichês: cenas com certa dose de humor, fatos ocorridos com naturalidade ou temas simpáticos com crianças ou animais. O segundo tipo relaciona interesses humanos e qualidades visuais, como um casal abraçado ao pôr-do-sol, por exemplo. Para Lester (1991), o *feature photo* é uma oportunidade de minimizar os efeitos de eventos trágicos com uma fotografia agradável e feliz. Já Maniscalco (2008) afirma que o *feature photo* captura um

momento agradável de determinada cultura ou um acontecimento que ilustra a qualidade de vida em algum sentido. Porém, é possível compreender que o *feature photo* carrega, de fato, uma relativa leveza, sem deixar de abordar assuntos sérios e relevantes para as discussões da sociedade, mesmo que de maneira subjetiva.

A fotógrafa americana Dorothea Lange é apontada pelo pioneirismo nesse estilo. Lange ficou conhecida por seu trabalho a serviço da Farm Security Administration, para quem registrou a situação precária dos imigrantes e camponeses causada pela Grande Depressão, nos anos 1930, e por seu trabalho com forte crítica social. Uma face menos conhecida de seu trabalho, no entanto, mostra momentos inusitados e com alguma dose de humor, ainda dentro do contexto da crítica social que marca sua fotografia (figura 15). Frequentemente Lange tornava suas fotografias ainda mais interessantes com a adição de pequenas legendas, como destaca Sousa (2002).

Figura 15 - Mother from Oklahoma tends baby with dysentery and awaits arrival of FSA camp resident nurse, maio, 1939. Dorothea Lange, 1939.



Fonte: Picryl

O *feature photo* incorpora conceitos do fotojornalismo e da fotografia documental mas vai além e constrói, a partir das bases conceituais que norteiam os dois gêneros, sua própria identidade. Possui características que o tornam único e pitoresco, por capturar a essência de uma cena que, muitas vezes, parece fazer parte do cotidiano do espectador, mas não é notada. São situações do dia-a-dia, vistas, muitas vezes, de maneira poética e com muitas camadas de

interpretação. Essas camadas são dispostas a partir do relacionamento dos elementos em cena, de acordo, evidentemente, com as escolhas do fotógrafo.

Assim como na fotografia documental, o *feature photo* pode ser composto de uma série de fotografias mas, em geral, uma única imagem é suficiente para transmitir determinada mensagem. Pode-se dizer que há duas perspectivas para sua produção. Na primeira delas, a imagem pode surgir dentro de uma cena como parte de uma abordagem documental – uma situação percebida pelo fotógrafo no contexto de um trabalho em execução. Uma outra maneira é uma cena independente do trabalho, cuja mensagem sustenta-se por si só, seja em uma circunstância isolada ou não. Nesse sentido, a *street photography* traz muitos dos preceitos do *feature photo*: o ineditismo, a cena individual, o conceito de instante decisivo e a mensagem completa em apenas uma imagem. O *feature photo*, porém, é mais amplo e comporta cenas em outros ambientes além das ruas, como é possível observar na figura 16, trabalho do fotógrafo Elliott Erwitt.

Figura 16 - Versailles, França. 1975. | Elliott Erwitt.



Fonte: Magnum Photos

Em um estudo recente, Mendelson (2004) aborda o estilo nos Estados Unidos e aponta para a semelhança temática com as ilustrações de Norman Rockwell, no início do século XIX. O trabalho de Rockwell chama a atenção pelo realismo e por mostrar cenas do cotidiano protagonizadas por pessoas comuns, tal como no *feature photo*, que viria a se popularizar anos depois. É possível que os estilos possuam, de fato, semelhanças, porém, como afirma Mendelson (2004), é difícil afirmar que há comprovadamente uma influência direta do trabalho de Rockwell sobre os fotógrafos.

Nesse sentido, o autor argumenta que no processo criativo o fotojornalista utiliza-se também das referências adquiridas ao longo da vida, e o estilo de Rockwell faria parte desse conteúdo, por meio das 323 capas ilustradas para a famosa revista *The Saturday Evening Post*. Além disso, no fotojornalismo há certos padrões de repetição. Assim, os fotógrafos confiam em uma fórmula que abrange tanto o conteúdo como a composição na abordagem de determinados temas. Mendelson (2004) afirma ainda que o jornalismo utiliza-se de simbolismos narrativos para articular valores nacionais. Esses valores são reconhecidos, pois já estiveram explícitos antes em histórias e personagens simbólicos das notícias. No caso do *feature photo*, as experiências são conhecidas, de alguma maneira, pelo público, que reconhece o cidadão comum presente na cena, bem como suas vivências, como cenas familiares. Rockwell ressalta que cada ilustração conta história completa, na qual estão inseridos ideais de beleza, felicidade e humanidade (Mendelson, 2004). Um retrato da dignidade humana em sua forma mais pura e, muitas vezes, com bom humor (figura 17), conceito reproduzido também no *feature photo*.

O intervalo entre as ilustrações de Rockwell e as fotografias chama a atenção: o trabalho de Rockwell data da década de 1910, pelo menos 20 anos antes auge do estilo fotográfico.

Figura 17 - *Boy with Baby Carriage*, 1916. | Norman Rockwell



Fonte: Norman Rockwell Museum

A semelhança nas temáticas e abordagens entre os dois estilos é notável e indica que a perspectiva humanista já estava presente no começo do século XX, muito antes que a fotografia humanista francesa se popularizasse. Mostra ainda que há, de fato, uma abordagem peculiar que aproxima a vertente francesa das ilustrações americanas na maneira de ver, mas que se sobressai pelo olhar particular para a cultura e o modo de vida francês.

3.3.3 O *feature photo* sob outras perspectivas

Também sobre este gênero, não há uma unanimidade sobre suas características e, com uma concepção diferente, Kobre (1980) considera que cenários e objetos também podem ser considerados *feature photo*, desde que o registro seja uma nova abordagem de algo comum. “Uma *feature* (...) registra o lugar comum, um acontecimento cotidiano ou uma fatia da vida³⁸” (Kobre, 1980, p. 101, tradução nossa). O autor também defende que é permitido ao fotógrafo dirigir a cena (pedir para que um movimento se repita, por exemplo), de modo que o *feature photo* pode ser espontâneo ou não – o que é contestado por outros autores.

Embora os autores Kobre, Maniscalco, Lester e Sousa, citados neste capítulo, apresentem o *feature photo* relacionado à fotografia documental, caracterizada pela espontaneidade, bom humor e leveza, há também um outro entendimento sobre o gênero. A partir de 1968, o Prêmio Pulitzer, passou a incluir dentre as categorias de premiação uma de nome *feature photo*, em contraposição à categoria *breaking news*. No caso, a categoria *feature photo* aceita imagens não factuais, porém com temática sérias e de impacto social relevante. Diferentemente do sentido apresentado pelos autores, no Pulitzer não há humor, mas sim tensões que envolvem conflitos, acidentes, situações dramáticas e de conteúdo sensível. A categoria, nesse caso, se assemelha à fotografia documental ou a um ensaio fotográfico com temática social. Em português, o termo é traduzido como “fotografia especial”. Maniscalco (2008) afirma que esta categoria de fotos foi estabelecida a fim de encorajar a aceitação de outros assuntos significativos além das imagens relacionadas a fatos recentes, e ensaios.

Em contrapartida, o concurso internacional POY Latam (Photography Of the Year) mantém uma categoria *feature photo* em que as características originais são preservadas. Para essa categoria, as imagens devem apresentar uma situação espontânea, com forte interesse

³⁸A *feature picture* (...) records the commonplace, an everyday happening, or a slice of life”. (KOBRE, 1980, p. 101, tradução nossa).

humano, que pode ser uma nova abordagem de um fato comum, uma celebração ou uma cena de humor. As regras do concurso reforçam a importância do respeito à dignidade humana.

A divergência mostra que o *feature photo* ainda é pouco conhecido e carece de mais investigações que balizem seus aspectos de maneira objetiva. Para esta tese, no entanto, entende-se que as características do *feature photo* listadas neste capítulo se assemelham às principais características da fotografia humanista francesa, de modo que acrescenta uma camada de delimitação adicional ao estilo fotográfico.

A definição do *feature photo* é ainda um tanto imprecisa, mas devemos considerar que, como parte das ciências sociais, sua definição é também fruto de pequenos avanços investigativos que acrescentam, a cada pesquisa, um novo degrau no conhecimento.

4 FOTOGRAFIAS HUMANISTAS - LEITURAS POSSÍVEIS A PARTIR DE UM DIAGRAMA SISTÊMICO

As fotografias humanistas apresentam diferenças significativas quanto às técnicas, estilos, conteúdo e abordagem. Podemos definir critérios para agrupar essas imagens quanto a essas características (assim como foi feito com a fotografia humanista francesa), contudo, sugerimos um passo atrás para refletir sobre o ato de fotografar, ou melhor, sobre a concepção da imagem fotográfica, visto que são diferentes também as circunstâncias em que vivem os fotógrafos. Uma frase atribuída ao fotógrafo americano Ansel Adams destaca que o ato fotográfico é permeado pelas vivências do fotógrafo³⁹, o que nos leva a compreender a fotografia como fruto do repertório e das influências às quais o fotógrafo está exposto. Nesse sentido, para apreender uma fotografia é necessário extrair o máximo possível de informações sobre o que cerca o ato fotográfico, o fotógrafo e o contexto no qual este se insere.

Assim como na fotografia francesa, em que os profissionais estavam imersos na realidade do pós-guerra, em um país com dramática crise social, econômica e questões políticas relevantes, também os fotógrafos brasileiros guardam um repertório permeado por questões próprias do país, além do contexto vivenciado em determinadas regiões e períodos da história. Analisemos o caso da fotógrafa Elza Lima, mulher, que vive e trabalha no Brasil, aspectos que por si só já a colocam em posicionamento que difere dos fotógrafos humanistas franceses, e que são essenciais na construção de seu trabalho. Esses fatores são também relevantes para pensarmos em uma análise das imagens, que pode ser realizada a partir do deslocamento do ponto de vista da recepção para a perspectiva do fazer fotográfico, e que não deixa de ser também produto da recepção e percepção do fotógrafo acerca de seus referenciais.

Canclini (1987) alerta para que a análise de fotografias ocorra em dois níveis, sendo o primeiro sobre as representações visuais (de que modo são representados os aspectos sociais e de que maneira são utilizados os recursos formais para transmitir essa perspectiva). Depois, sob outras perspectivas, consideram-se “as relações sociais que os fotógrafos mantêm com os demais elementos de seu processo produtivo e comunicacional” (1987, p.15). O autor considera que a leitura de uma fotografia está ainda sujeita ao texto e à organização do espaço, ou seja, se há alguma legenda ou texto que acompanha a imagem e ao local em que esta é disponibilizada (se em uma exposição, publicação diária, livro etc.). O sentido de uma

³⁹*You don't make a photograph just with a camera. You bring to the act of photography all the pictures you have seen, the books you have read, the music you have heard, the people you have loved.* (Adams, [19--])

fotografia não se completa nela mesma, mas é constituído a partir do processo de circulação social. A fotografia só existe por causa do referente, mas não apenas. Só o referente não produz uma foto. O código fotográfico é marcado pela

(...) a escolha de um tema ou de um enfoque – fatos ideológicos – está associada a uma posição de classe, a uma maneira de ver o mundo, formada no contexto sócio-econômico ou condicionada pela empresa ou instituição para a qual trabalhamos. (Canclini, 1987, p.14)

Há entre a produção de uma fotografia e sua leitura um abismo que pode ser minimizado com o acesso ao máximo de referências sobre o fenômeno fotografado e aos elementos que transcendem a fotografia propriamente dita (Queiroga, 2016). As informações relacionadas a uma imagem podem colaborar especialmente para sua leitura, de modo que propomos considerar o contexto que envolve imagens e fotógrafo/a, aplicando-se uma metodologia de análise. Vale ressaltar que as informações sobre a imagem minimizam a distância entre a intenção do fotógrafo e a leitura da obra, mas não conseguem efetivamente extingui-la por completo. Isso porque a leitura e interpretação de imagens fotográficas é uma disciplina bastante subjetiva, uma vez que regularmente é composta também pelo repertório e conhecimento do leitor e, como afirma Queiroga (2016), quando se trata de imagens fotográficas, há uma infinidade de interpretações possíveis que podem ser associadas a discursos distintos. Dessa forma, admitimos, a leitura das imagens propostas é apenas uma de muitas possíveis, visto que há também que se considerar que, embora haja um esforço pela neutralidade da autora, é impossível desvincular-se totalmente das referências e relações sociais às quais estamos também expostos. Não é, portanto, nossa intenção estabelecer um veredicto definitivo sobre as fotografias apresentadas, mas sim oferecer uma interpretação que considere uma visão holística acerca das obras.

Existem diversas teorias sobre a interpretação de imagens fotográficas. As mais conhecidas consideram disposições técnicas elementares, inerentes ao equipamento fotográfico (que podem ser constatadas visualmente a partir de algum conhecimento técnico sobre o assunto), e a observação de elementos contidos na imagem, elaborada segundo uma descrição visual literal. Na fotografia, assim como na área da Comunicação, grande parte das teorias utilizadas para a leitura e interpretação de imagens foi concebida por autores estrangeiros. Indiscutivelmente, são estudos fundamentais para se compreender a imagem e seu papel na sociedade. Porém, embora a questão imagética e tecnicista seja comum, em muitos aspectos, às diferentes imagens, explorar qualidades mais viscerais da obra pode enriquecer o debate sobre

a compreensão das imagens fotográficas, especialmente no âmbito da fotografia documental. E é nesse sentido que o contexto de vida e experiências do fotógrafo se abre como uma nova janela de possibilidades interpretativas, nos levando a considerar também o ambiente, neste processo.

Queiroga (2016) destaca que há alguns mecanismos que podem ser usados para facilitar a conexão entre a intenção do fotógrafo e a imagem, como o texto, que amplia a percepção da imagem ao qual está relacionado, oferecendo denotação ou conotação. Há também a maneira como as fotografias são apresentadas (se sozinhas ou acompanhadas de outras, formando uma narrativa), o enquadramento, que determina o que entra no limite visual determinados pela câmera e como se dá a organização desses elementos. Na fotografia documental, o fotógrafo não manipula os objetos ou pessoas da cena, e tampouco altera a imagem na pós-produção. A escolha do que entra no campo visual, bem como a organização dos elementos ocorre por meio da composição visual, do recorte que o fotógrafo faz do mundo, do ângulo em que se posiciona para criar uma imagem que lhe agrada esteticamente.

O caminho dialético (...) amplia as possibilidades de interpretação, ao gerar uma síntese que vai além das imagens isoladas, mas pode ser utilizada, também, para conduzir a leitura. Esta técnica é especialmente útil à fotografia, cuja polissemia é fortemente estimulada pelas lacunas informativas ou contextuais que carrega. (Queiroga, 2016, p.57)

Há, na atualidade, uma forte tendência, especialmente difundida na América Latina, que considera que a decolonialidade é uma alternativa aos padrões e perspectivas hegemonicamente estabelecidos em diferentes áreas do conhecimento. Na Comunicação, a consciência sobre a necessidade de modelos teórico-metodológicos que englobassem a realidade latino-americana foi fundamental para o surgimento de pesquisas sobre um modelo alternativo às tendências epistemológicas, principalmente europeias, segundo Melo (1998). O autor defende que haja mais espaço para as ideias latino-americanas.

Chegou a hora de privilegiar, na América Latina, as ideias latino-americanas. E de compreendê-las como parte de um acervo analítico de processos cognitivos cuja hegemonia política persiste ancorada nos países hegemônicos da Europa ou da América do Norte, mas que só possuem vigência cultural no cotidiano daqueles contingentes, metropolitanos ou periféricos, que se defrontam com o fluxo regular dos produtos midiáticos. (Melo, 2003, p. 48)

Para alguns autores da Comunicação, os modelos teóricos e metodológicos estrangeiros não seriam suficientes para compreender situações da realidade latino-americana em sua totalidade. Na década de 1970, o pensamento voltado para as questões latino-americanas começou a ganhar mais espaço entre os autores e pesquisadores. De acordo com Melo (1998), a criação da ALAIC (Escola Latino-Americana de Comunicação), em 1978, foi essencial para o fortalecimento das pesquisas acadêmicas na área. O interesse pela realidade latino-americana também na área da imagem foi observado através da produção de livros com propostas editoriais voltadas para as questões regionais, ressaltando, segundo Magalhães e Peregrino (2004), a busca pelo encontro das próprias raízes. A discussão sobre a valorização da fotografia latino-americana ganhou ainda mais força com atividades promovidas por fotógrafos organizados em grupos e associações.

No II Colóquio Latino-Americano de Fotografia, realizado em 1987, no México, Facio (1987) apresentou colocações acerca da colonização econômica e cultural europeia sobre os países latino-americanos, destacando a importância de estudos sobre a obra de fotógrafos locais “isentos da contaminação cultural e óbvia” (1987, p.157) para aprendermos e encontrarmos nossas raízes. Embora a autora se referisse ao contexto argentino, a fala é perfeitamente aplicável nos dias atuais e, por que não, ao Brasil. Canclini (1977) lembra que os países imperialistas impuseram sua concepção estética a boa parte das culturas contemporâneas.

O objetivo passa então a ser revisar todo o processo de comunicação a partir de outro lugar, o da recepção, o das resistências que aí acontecem, o da apropriação através dos usos. Tratava-se de mudar o lugar das perguntas para tornar pesquisáveis os processos de constituição do massivo a partir das mediações e dos sujeitos, isto é, a partir da articulação entre práticas de comunicação e movimentos sociais. (Lopes, 2018, p.45)

Um deslocamento metodológico em direção a “uma nova visão da modernidade latino-americana e de suas perspectivas” é o que propôs Martín-Barbero (2018, p.9), ao sugerir que o foco esteja na mudança do local de onde as questões são formuladas, a partir das mediações e dos sujeitos: “mediações que articulam as práticas de comunicação com as dinâmicas culturais e os movimentos sociais” (Martín-Barbero, 2002, p.18). O autor destaca a importância do papel das periferias na elaboração de novos mapas cognitivos, em que a diversidade seja fator preponderante, e o pesquisador considere a perspectiva das populações subalternas. A figura do

flâneur, bem conhecida na prática da fotografia humanista francesa, passa a ser também verificada na percepção desses novos mapas, em que as conexões fogem de conceitos pré-estabelecidos (Lopes, 2018).

Martín-Barbero (2014) propõe que países da América Latina reivindiquem a própria história e valorizem a pluralidade de culturas existentes. A pluralidade é um fator enriquecedor, que permite que um povo encontre sua singularidade: “Somente o plural, seriamente, nos livra de pensar que nossa modernidade é verdadeira quanto mais ela imitar a modernidade europeia⁴⁰” (Martín-Barbero, 2014). Na comunicação, são determinantes as questões de mediação e cultura e, principalmente, de reapropriação histórica da pluralidade contextual latino-americana. Assim, entende-se ser de fundamental importância compreender o processo de produção das imagens fotográficas sob a perspectiva contrária ao processo de enculturação, pois, como afirma Canclini (1995), adotar essa perspectiva pode “gerar hipóteses ou contra-hipóteses que desafiem os saberes constituídos, para fazer visíveis campos do real descuidados pelo conhecimento hegemônico” (1995, p. 25). O documento fotográfico, por sua vez, deve ser compreendido juntamente ao processo de construção da representação em que se originou (Kossoy, 2002). A fotografia latino-americana, como afirma Meyer (1987), encontra-se vinculada à realidade de exploração a qual foi submetida e que resultou em uma condição social. A pobreza, as lutas por melhores condições, a repressão e as revoluções são, direta ou indiretamente, matéria prima para a fotografia local. De acordo com Renó (2020), as narrativas populares latino-americanas são marcadas pela presença do cidadão marginalizado. O papel do fotógrafo é dar visibilidade a uma cultura que retrata sua própria história, assim como Melo (2003) postula por meio da Escola do Pensamento Comunicacional.

Martín-Barbero (2014) sugere que a partir das relações e entrelaçamentos sejam construídos mapas e, para tal, apresenta a figura do arquipélago, composto de ilhas que não se conectam, mas que estão interligadas, mesmo sem fronteiras definidas.

Pensar o arquipélago é indagar o novo tipo de logos que interconecta o diverso, em cuja raiz se acham as profundas alterações perceptivas que nossa experiência espaço-temporal atravessa. (Lopes, 2018, p.40)

⁴⁰“solo el plural, en serio, nos libera de seguir pensando que nuestra modernidad es verdadera cuanto mejor imita a la europea”. (tradução nossa)

Os mapas de Martín-Barbero (2002) apresentam-se fluidos e descentralizados, visto que sua proposta é que sejam pensados a partir das margens, em que “o espaço a ser cartografado é o das mediações comunicativas da cultura”, de acordo com Lopes (2018, p.42), e não apenas um traçado sobre determinado assunto. São como diagramas, comparados aos rizomas descritos por Deleuze e Guattari (2000), em que todos os pontos podem ser conectados, e que permitem, como estratégia metodológica, diferentes articulações multidirecionais. Além disso, Lopes (2018) lembra ainda que, como nos rizomas, há informações que não são visíveis de imediato por não estarem localizadas na superfície.

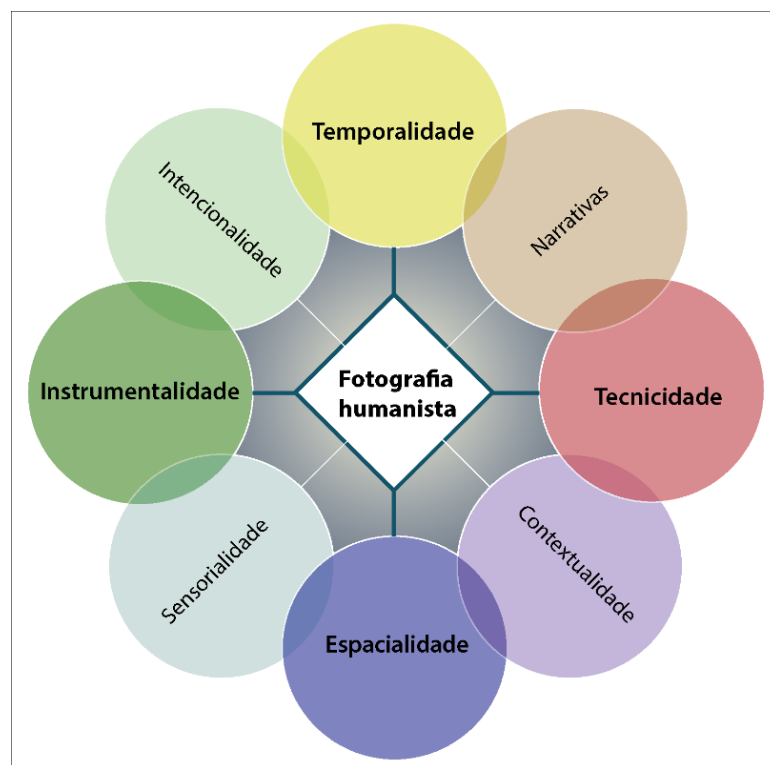
Martín-Barbero (2002) aponta para a maneira como Canclini descentraliza o olhar do investigador ao construir uma pluralidade de perguntas e narrativas. Canclini, segundo Martín-Barbero (2002), propõe um olhar sistêmico, articulando e identificando confluências entre áreas diferentes em novas maneiras de se fazer mapas, em que as questões se sobrepõem, algumas vezes gerando novas questões. Nesse sentido, os mapas de Martín-Barbero sugerem que não há uma hierarquia definida e as ações e interpretações surgem de maneira multidirecional, não linear. Ademais, para o autor, o processo de produção deve também ser compreendido como mediação.

Para pensar uma possível leitura das fotografias brasileiras, o modelo descentralizado de Martín-Barbero apresenta importantes contribuições pois, assim como é questionável a chamada estratégia do dominador, em que receptores dominados absorvem o conteúdo do emissor dominante, o fotógrafo, mesmo reproduzindo um tema comum já existente, como a fotografia humanista, cria sua própria versão, baseado em seu repertório pessoal. Isso explica inicialmente por que as fotografias humanistas produzidas pelos franceses e europeus na França são diferentes de outras vertentes, incluindo a brasileira. Os processos políticos, sociais e culturais do Brasil, bem como dos demais países da América Latina, são formados por uma trama multiforme que muito diferem da realidade europeia e devem ser considerados na compreensão das imagens da fotografia brasileira.

Assim, propõe-se que na área de análise e leitura de fotografias jornalísticas também sejam consideradas as teorias latino-americanas que consideram o contexto local, tão importante na abordagem e no processo produtivo do fotógrafo. A ampliação do ponto de vista sobre a obra fotografica pode atenuar estigmas pré-estabelecidos, de modo a incluir o contexto e a realidade das populações não pertencentes ao padrão hegemônico (Queiroga, 2016). Considera-se, ainda, que a proposta da decolonialidade é também viável para a área da fotografia documental brasileira e utilizamos, para isso, os preceitos de Martín-Barbero (2018) para a área da Comunicação, porém adaptados e direcionados para a área da imagem.

Nesse sentido, com base nos mapas de Martín-Barbero, desenvolvemos, inicialmente, um Diagrama Sistêmico Interativo (que chamamos aqui como DSI) para nortear as análises das imagens nesta investigação (figura 18). Diferentemente do modelo de Martín-Barbero, porém, o diagrama proposto tem como alvo central a fotografia, neste exemplo focada especificamente na vertente humanista, e o conjunto de fatores relacionados às questões da imagem tentando, assim, abranger ao máximo as variáveis que concernem a fotografia e relações que a cercam.

Figura 18 - Diagrama Sistêmico Interativo (DSI) de análise da fotografia humanista.



Fonte: própria

O diagrama apresenta a fotografia humanista e as conexões com elementos que formam a imagem objetiva e subjetivamente. As principais conexões estão relacionadas à temporalidade, espacialidade, tecnicidade e instrumentalidade. Esses elementos se interconectam por meio de outros aspectos diretamente relacionados à criação da imagem, mediada pela intencionalidade, sensorialidade, contextualidade e pelas narrativas. As conexões principais são, de certa forma, mais diretas, pois podem ser definidas objetivamente, enquanto que os elementos interconectores tratam da subjetividade essencial da imagem fotográfica. Importante ressaltar que o diagrama se assemelha ao modelo do quarto mapa de Martín-Barbero com pequenas modificações, necessárias para a adaptação à natureza da imagem fotográfica.

Assim como no modelo de Martín-Barbero, não há um caminho único a ser seguido, visto que os elementos apresentados se relacionam entre si, de modo que uma sequência de leitura possui mais de um caminho. O diagrama é uma maneira de sistematizar a análise fotográfica individual ou coletivamente, por meio de potenciais articulações, embora nem todos os aspectos devam ser necessariamente explorados, visto que há pontos mais fortes e enfáticos, de acordo com as imagens e abordagens. O diagrama apresenta-se como uma possibilidade dentre inúmeras outras, de modo que não pretende encerrar qualquer discussão sobre metodologia de leitura de imagens, mas sim fomentar a reflexão sobre as perspectivas que envolvem o fazer fotográfico, especificamente na área documental. A concepção do diagrama atende ainda a necessidade de orientar a leitura e comparação de obras fotográficas e é um passo em direção ao objetivo desta investigação. Lembrando, como afirma Queiroga (2016), que a compreensão da fotografia é sempre um movimento incompleto, visto que há lacunas que são inerentes à imagem fotográfica. Propomos, portanto, um exercício, na tentativa de preencher tais lacunas e, principalmente, refletir sobre o que o fazer fotográfico carrega em si próprio e como aspectos tangenciais repercutem nas imagens.

4.1 TEIAS COMPLEXAS

Para a leitura das imagens fotográficas, o DSI propõe quatro aspectos principais (temporalidade, espacialidade, tecnicidade e instrumentalidade) e quatro aspectos intermediários (intencionalidade, temporalidade, sensorialidade e espacialidade) que dialogam diretamente com a fotografia humanista.

Começamos pela temporalidade, que reflete um dos aspectos essenciais da fotografia, em que uma fração de segundos sintetiza todos os objetivos do fotógrafo em um registro visual. Podemos relacioná-lo a um tipo de instante decisivo – e aqui descartamos a “aura” criada em torno do termo para destacar que toda imagem fotográfica é fruto da escolha de um único instante em que é feito o clique, dentre tantos outros instantes possíveis. A temporalidade se refere ao tempo do fotógrafo para executar a ação fotográfica. Ao pensarmos no tempo como algo relacionado diretamente ao fotógrafo e não à imagem, adicionamos à interpretação das imagens a marca pessoal do fotógrafo, visto que cada profissional tem seu método para fotografar.

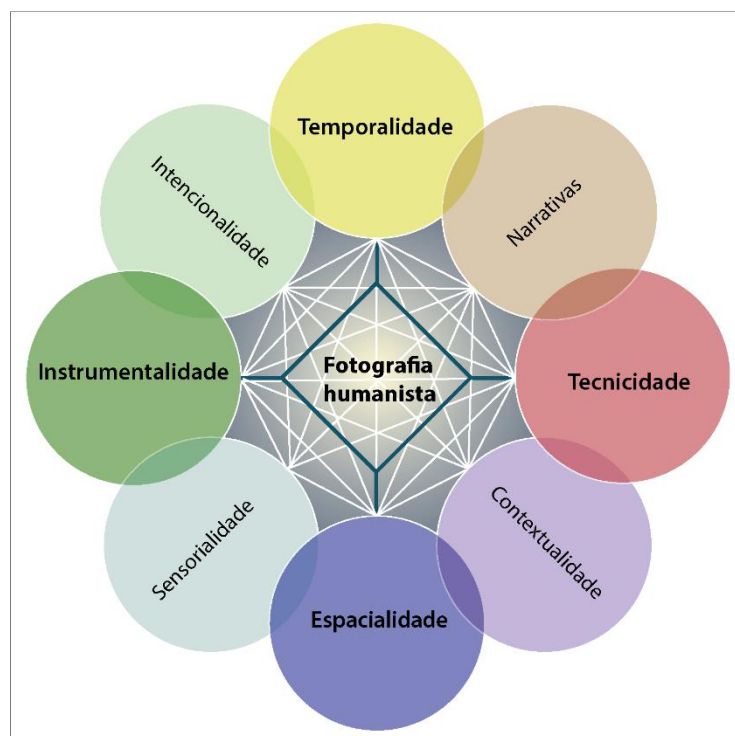
A espacialidade é, na fotografia, versa, objetivamente, sobre recorte espacial para a composição da cena. Porém, pode ser interpretada como os espaços que se abrem no

extraquadro a partir da abordagem do fotógrafo. Na fotografia humanista, as cenas reproduzidas contam uma história que se completa na própria imagem. Essa abordagem pode ser diferente, a depender de como o fotógrafo compreende seu espaço físico e seu espaço visual.

A técnica representa os aspectos tecnológicos, fruto da utilização dos recursos oferecidos pelo aparato e, principalmente, como afirma Lopes (2018), também se refere à habilidade de utilizar os recursos materiais para se comunicar. Por fim, dentre os aspectos apresentados no eixo principal, a instrumentalidade é o meio pelo qual a técnica se expressa. É, talvez, o mais objetivo dos aspectos destacados nos eixos principais.

Para detalhar os aspectos intermediários, identificamos que as relações entre os itens são dinâmicas, de modo que o diagrama deve também apresentar essa complexidade, permitindo novas ligações, de acordo com cada leitura (figura 19).

Figura 19 - Diagrama Sistêmico Interativo Complexo (DSIC) de análise da fotografia humanista.



Fonte: própria

Os itens sensorialidade, contextualidade, intencionalidade e narrativas, que compõem os eixos intermediários, são interligados e possuem naturezas de interpretações mais complexas, por lidarem diretamente com a percepção do fotógrafo acerca do ambiente em que vive e de como traduz as sensações para criar narrativas através das imagens. São aspectos

difícilmente dissociados, visto que interferem uns nos outros simultaneamente e, para descrevê-los, as informações sobre o fotógrafo são, muitas vezes, determinantes.

O DSI pode ser aplicado em imagens individuais, mas seu funcionamento mostrou-se mais eficaz quando utilizado sobre um conjunto de imagens (um ensaio, uma fotorreportagem), principalmente ao tratar de aspectos subjetivos, pois compreende-se que esses aspectos permeiam o conjunto do trabalho. Outro ponto a ser destacado é que o DSIC não é estático. Como os elementos estão interligados, à medida que um deles se desenvolve, pode influenciar nos demais, tornando a leitura das imagens fluida e dinâmica.

4.2 OLHARES SISTÊMICOS

Segundo Martins (2008), a fotografia é um veículo para o entendimento imaginário da sociedade, um instrumento para a interpretação da vida social. O autor nos leva a reflexão sobre como uma fotografia pode, simultaneamente, revelar mais ou menos. Menos, por apresentar-se mediada por um instrumento técnico, pelo tempo da fotografia, pelo olhar fotográfico e pelo contexto em que todos os elementos estão inseridos. Mais, ao transpor à superfície fotográfica os detalhes que não são visíveis no dia-a-dia, no rápido olhar sobre o fluir da vida.

(...) a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos desencontrados do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão característica da cotidianidade (Martins, 2008, p.36).

Martins (2008) afirma que ao transformar cenas cotidianas em fotografia, o fotógrafo cria uma seletividade de focos (e também os desprezos visuais, na seleção daquilo que vale ou não à pena ser visto). O que antes era parte do cotidiano e não podia ser observado pausadamente passa a apresentar uma continuidade, de acordo com o autor; são cenas que se prolongam indefinidamente para que possam ser observadas em detalhes. Tais cenas podem contar uma ou mais histórias simultaneamente. Além disso, há na fotografia tensões que ocorrem fora do enquadramento, ocultas, mesmo que não intencionais, e continuam a ocorrer no imaginário (Martins, 2008, p.152), tal como nos rizomas. Essas tensões que ocorrem extraquadro são bastante comuns na fotografia documental, visto que com frequência as imagens são formadas a partir de uma teia, cuja tessitura tentamos abarcar no diagrama proposto.

Além do diagrama, como norteador da leitura das imagens, é necessário transpor alguns paradigmas, como já citamos, para além da leitura visual tradicional das fotografias. A ruptura com o modelo cartesiano é o que propõe Geoff Dyer (2008) ao considerar que há na fotografia um instante contínuo, em contraposição ao instante decisivo, de Cartier-Bresson. O autor sugere que as aproximações entre fotografias produzidas em diferentes períodos podem ser explicadas a partir da proposição de que há na história da fotografia uma recorrência na abordagem de assuntos, materializada na continuidade. Porém, segundo o autor, ainda que os temas se repitam, a abordagem é alterada à medida que também se modificam o contexto em que a fotografia é feita, o fotógrafo e suas experiências pessoais. De acordo com Dyer (2008), cada fotografia é resultado da interpretação do fotógrafo, mas a partir de um repertório prévio, fundamentado nas experiências visuais e particulares de cada um.

Cada vez mais, a história da fotografia parece ser construída com a atividade de fotógrafos que fazem versões personalizadas de um repertório de cenas, figuras de linguagem, temas ou motivos. Esse repertório está em constante expansão e evolução, ao invés de ser fixo, mas um número surpreendente de seus componentes foi definido logo no princípio, na década de 1840, por Henry Fox Talbot (Dyer, 2008, p.219).

É possível estabelecer conexões entre imagens de diferentes fotógrafos, produzidas em qualquer intervalo de tempo ou de espaço, segundo Dyer (2008). Sua leitura acerca da imagem fotográfica ultrapassa as conexões visuais comuns, em geral restritas a temáticas, objetos em cena e técnicas (embora essas também existam), e propõe uma ruptura com a questão temporal, como o autor declara na afirmação “a fotografia, de certa maneira, é a negação da cronologia” (Dyer, 2008, p.127), e questiona: seriam coincidências?

Em algumas conexões, aparentemente improváveis, o autor tece uma longa teia em que eventos paralelos, fatos relacionados à imagem, objetos comuns e até mesmo as histórias dos fotógrafos, podem se entrelaçar em algum momento, constituindo fatores importantes para um possível diálogo entre as fotos e, assim, de maneira bastante disruptiva, o autor explora as conexões possíveis. Além disso, aborda também as desconexões entre elas. Um exemplo é a leitura que faz de fotografias de uma estrada no Novo México, uma feita por Dorothea Lange, em 1938 (figura 20), e outra, cerca de 17 anos depois, por Robert Frank (figura 21).

Figura 20 - A estrada para o Oeste, Novo México, 1938, Dorothea Lange.



Fonte: Livro *O instante contínuo*.

O autor apresenta diferentes percepções sobre cada uma das fotografias, em que contextualiza as imagens associando a informação visual aos fatos da época, evocando sentimentos em possíveis percepções.

Figura 21 - US 285, Novo México, 1955-6, Robert Frank.



Fonte: Livro *O instante contínuo*.

As semelhanças, evidentes, não são a garantia de que a mensagem das duas fotografias é a mesma. Feitas em épocas diferentes, cada uma delas expressa as dores e os anseios de seu tempo. Na percepção de Dyer (2008), a primeira imagem, de Dorothea Lange, traz a solidão e desesperança vividas durante a crise dos anos 1930. Um caminho sem possibilidades de volta.

A imagem de Frank, por sua vez, revela um caminho iluminado, mesmo sendo uma fotografia noturna. Um pequeno ponto formado por um carro na pista contrária dá movimento e traz a esperança de que algo pode acontecer e que o espectador não está só. As diferenças sutis permitem leituras opostas e Dyer explora a leitura das imagens com criatividade e sensibilidade e, assim, rompe paradigmas ao apresentar sua metodologia pouco convencional. Para ele, cada imagem é fruto de um processo evolutivo no qual há sempre algo que referencia uma outra imagem. Porém, apesar das afirmações de Dyer sobre a continuidade nas imagens, pode-se questionar se as imagens, então, são repetições umas das outras. Notadamente a resposta é negativa, visto que não há, nunca, imagens idênticas.

(...) uma coisa, porém, é certa: da mesma forma como uma cidade às vezes é considerada “irmã” de outra, a milhares de quilômetros, em outro país, também fotografias separadas por muitos anos, tiradas por diferentes fotógrafos e com diferentes intenções em mente, podem tornar-se tão intimamente associadas que o significado de uma ou de ambas muda de maneira irrevogável. (Dyer, 2008, p.70)

Dyer (2008) propõe uma série de situações fotográficas em que o contexto influencia nas escolhas do fotógrafo, sejam elas técnicas ou conceituais, o que significa, segundo o autor, que o fotógrafo projeta involuntariamente uma aura sobre a imagem. O instante decisivo é fruto de uma construção elaborada, do tempo de espera e dos conhecimentos estéticos prévios que o fotógrafo possui, que se sobrepõe ao flagrante e permanece “denso de sentido e rico de expressão” (Martins, 2008, p. 60), como uma espécie de continuidade, o que Sontag (2004) também define como o momento em que o fotógrafo consegue ver algo de um modo diferente do que outros já viram.

Ao comparar as fotografias, é preciso considerar que há todo um conjunto de fatores que devem ser levados em conta. Nesse sentido, Morin aponta para a necessidade de contextualização do conhecimento, do olhar sistêmico, voltado para a integração do todo e das partes, em um processo circular de “separação e ligação, análise e síntese” (2003, p.24).

5 UMA FOTOGRAFIA HUMANISTA BRASILEIRA

Como sugere o título, este capítulo trata de um dentre os diferentes e possíveis estilos da fotografia humanista brasileira. Há no país muitos fotógrafos e fotógrafas que documentam, com excelência, criatividade e notável rigor técnico, as realidades do Brasil, com foco no ser humano. Elza Lima, uma dessas profissionais, destaca-se pelo estilo inquietante de suas composições sobre a riqueza cultural da região norte e nordeste do país. Seu estilo combina o real e o imaginário, o tangível e o sonho. As fotografias de Elza são como partículas suspensas no ar. Usando as palavras de Lissovsky (2014, p.5), são “pausas do destino em que a experiência do tempo oportuniza o acesso à experiência histórica”.

5.1 ELZA LIMA

Elza Maria Sinimbú Lima nasceu na cidade de Belém do Pará em 1952. Graduada em História pela Universidade Federal do Pará em 1979, seu trabalho oferece relevante contribuição à documentação visual do Brasil, especialmente do cotidiano das populações ribeirinhas, quilombolas, indígenas e das tradições culturais da região norte (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023).

Durante os 40 anos de atividade como fotógrafa, Elza já expôs na França, Alemanha, Suíça, Espanha e Estados Unidos, além de possuir fotografias nos principais acervos de museus brasileiros. O currículo da fotógrafa (disposto no anexo B) inclui premiações e bolsas para o desenvolvimento de projetos autorais no Brasil e no exterior. Em sua trajetória profissional, integrou as equipes do Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia (1985-1987), Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (1989) e, em convênio com a Funai, documentou tribos indígenas da Amazônia Legal. Recebeu os prêmios Fotógrafa do ano (pela Associação dos Artistas do Pará), Prêmio José Medeiros (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e Prêmio Marc Ferrez da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Teve ainda a oportunidade de desenvolver o projeto “Vendo de perto com olhares de fora” por meio de uma bolsa concedida pelo Museu de Arte do Cantão Thurgau, na Suíça, onde viveu durante 6 meses. Nos últimos anos, dedica-se a dar aulas de fotografia e ao desenvolvimento de projetos independentes, um deles voltado à releitura do livro fotográfico de seu bisavô, o também fotógrafo Inácio Moura.

Para falar sobre a trajetória de Elza Lima na fotografia, é indispensável conhecer algumas das principais conexões estabelecidas pela fotógrafa durante sua vida: a infância, os laços afetivos com sua terra natal, as causas pelas quais se interessa e fatos importantes que

marcam sua carreira profissional. Muitas dessas informações estão disponíveis nas diversas entrevistas que deu ao longo de sua carreira, outras foram captadas durante uma conversa, relatada a seguir.

Aos 72 anos, Elza Lima esbanja energia. A fotógrafa, que gentilmente concedeu uma entrevista para colaborar com esta investigação, foi ouvida na manhã do dia 21 de março de 2024, de modo remoto, maneira encontrada para vencer os mais de 2700 quilômetros que separam os estados do Pará, onde reside, e São Paulo, onde é realizada esta investigação. Por cerca de uma hora, Elza descreveu algumas das ricas experiências de sua infância, as memórias com seu avô e as vivências que a fotografia lhe proporcionou e proporciona, em um bate papo informal.

Logo no início da conversa, chamou-me a atenção uma frase escrita no que pareceu ser uma porta, por trás da fotógrafa: “Você não tira uma fotografia, você faz uma fotografia”. Assim é a fotografia de Elza Lima. As muitas camadas, os elementos suspensos e as cenas, ao mesmo tempo improváveis, mas claramente forjadas no cotidiano, são a prova de que as fotografias de Elza Lima são feitas. Cada detalhe parece ter sido cuidadosamente posicionado em uma configuração que só a fotógrafa poderia pensar. Puro encanto.

Elza inicia a conversa contando que sempre foi atenta ao sentido visual. A fotógrafa se lembra das aventuras na casa de veraneio de seu avô, em Vigia de Nazaré, onde esperava pacientemente “ser surpreendida pelas paisagens” (Lima, 2024) que se revelavam do lado de fora da janela. Em suas memórias ainda mais antigas, Elza se lembra também de uma fotografia comprada pelo bisavô em uma viagem à Viena e guardada na despensa, na casa da avó, e que a menina Elza furtivamente cutucava, aumentando o buraco já existente no papel fotográfico, até fazer com que a imagem da fotografia desaparecesse por completo.

O interesse pelas pessoas também começou na infância. O avô de Elza, médico, atendia na própria casa, na cidade de Belém. Ainda menina, Elza acompanhava as histórias contadas pelos pacientes como Natalina, mulher negra, vítima de violência doméstica que, após se recuperar, foi trabalhar na casa do avô. Elza lembra-se de ouvir as muitas histórias da mulher sobre o universo adulto, enquanto observava, sentada nos degraus que davam acesso à cozinha.

A fotografia também esteve presente na juventude e era ela sempre a registrar, ainda que de maneira amadora, os encontros com as primas. Nessa época, conta, não imaginava que seria fotógrafa, pois seu foco estava na faculdade de história.

O desejo de fotografar, efetivamente, surgiu apenas na idade adulta, para documentar o crescimento das três filhas. Um dia, conta Elza (2024), pediu ao então marido para trazer da Zona Franca de Manaus uma câmera, para que pudesse fotografar as meninas. “Era um burro

olhando pro palácio” (Lima, 2024), foi a expressão utilizada pela fotógrafa para se referir ao seu primeiro contato com o equipamento. A câmera, semi-profissional, fez com que Elza partisse para um curso de fotografia em uma galeria de arte em Belém. O primeiro curso, segundo Elza, embora bastante didático, não foi tão atrativo, por ser pautado demasiadamente na técnica. As regras de abertura e velocidade mostraram-se enfadonhas para o desejo da fotógrafa pela liberdade criativa e Elza partiu para o segundo curso, que foi também a segunda edição oferecida pela Oficina Fotoativa. O ano era 1984 e Elza tinha 31 anos.

O perfil disruptivo da Fotoativa e a possibilidade de atuar em diversos projetos fotográficos foi determinante para que Elza começasse a construir sua identidade na fotografia documental, desenvolvendo um estilo próprio, voltado para as questões locais e com um olhar peculiar. No início da carreira, ainda com forte influência do curso de história, Elza destaca que projetos como a documentação da Cidade Velha e as Fotobiografias foram de grande importância para seu amadurecimento profissional. Simultaneamente, as Semanas de Fotografia da Funarte possibilitaram o contato com nomes importantes da fotografia nacional e internacional, especialmente a quarta edição, realizada em Belém, quando a fotógrafa também estreou expondo trabalhos nos fotovaraís. Elza (2024) contou que nessas ocasiões teve a oportunidade de ter seu trabalho avaliado por importantes nomes da arte e da fotografia, como Rosely Nakagawa e Boris Kossoy. Na oportunidade, Kossoy teceu elogios ao seu trabalho, destacando a contemporaneidade de seu olhar “enviesado”. A partir dessas experiências, sentiu-se mais segura para investir no próprio estilo de fotografar.

No período da Fotoativa, segundo Elza, a interação com o público era intensa. A comunidade se envolvia nos projetos e colaborava emprestando móveis para a montagem de um estúdio ao ar livre, na praça da Cidade Velha, e havia roupas e cenários para que o público pudesse escolher. Ali eram fotografados mendigos ou trabalhadores, democraticamente. O grupo de fotógrafos também se reunia para estudar a história da fotografia em reuniões abertas ao público, ideia de Chikaoka, o que colaborou na formação não apenas de fotógrafos, mas de consumidores da fotografia no Pará.

Em vários momentos Elza destacou a importância, para a concepção das obras, do repertório adquirido nas experiências criativas durante a infância, principalmente fruto da convivência com o avô, sempre a instigar sua curiosidade e a fantasiar sobre o mundo. Seu olhar, afirma, está frequentemente posicionado na altura de uma criança, como se dessa forma fosse possível resgatar as imagens da infância. O posicionamento da câmera, também conhecido como *plongée*, enquadra a cena de baixo para cima, dando destaque e empoderamento à cena, de modo que a fotógrafa está sempre em posição inferior ou, algumas

vezes, similar ao fotografado, mas nunca superior. Possivelmente, além do olhar infantil a que se refere Elza, o respeito e a reverência pela terra e sua gente sejam determinantes para a construção de seu olhar.

A fotografia, para Elza, não existe para recriar a realidade, mas para criar sobre a realidade. Assim, a fotógrafa recria, com frequência, cenas de sua infância em meio à exuberância das paisagens amazônicas. As experiências da infância estão também muito presentes na fala da fotógrafa que, segundo ela, moldaram a estética de suas fotografias.

O trabalho de Elza é pautado na igualdade. Nos anos 80, período em que o país enfrentava os últimos anos da ditadura, Elza conta que optou por apresentar nas fotografias uma realidade menos árdua, sem viés político ou ideológico. A escolha, explica, foi, propositadamente por temáticas mais leves, que revelassem a plenitude do ser humano no convívio com a natureza. Para ela, a fotografia é fruto da sensibilidade. Pergunto se o fato de ser mulher interfere no olhar do fotógrafo, ela responde que não, e explica: a sensibilidade é o grande diferencial no olhar do fotógrafo e isso está presente em qualquer pessoa, homens ou mulheres. Elza complementa que nunca sentiu discriminação por ser mulher, mesmo no princípio de seu trabalho na fotografia. Nos lugares por onde fotografou e ainda fotografa, Elza conta que há muito respeito entre as pessoas e nenhuma discriminação. Depois, emenda: as desigualdades surgem muito mais nas cidades, inclusive no que se refere à valorização do trabalho fotográfico. Não são raros os casos em que o trabalho feminino na fotografia é menos valorizado que o masculino.

A realidade mostrada pela fotógrafa é leve, marcada pelos aspectos culturais, entremeada com a rotina de trabalho, dos lares, o cuidado com os filhos e a diversão. São retratos da pluralidade do povo brasileiro, cheios de dignidade, humanidade e esperança. Elza conta as histórias de seu povo e ajuda a compor a teia das histórias do povo brasileiro.

5.2 O LIVRO

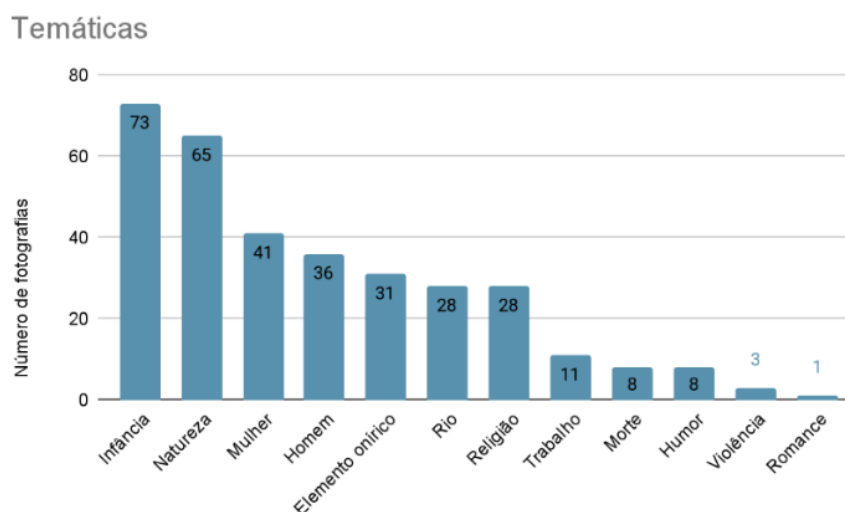
Em 40 anos de carreira, completados em 2024, Elza lançou apenas um livro individual. Integrante da coleção Ipsis de Fotografia Brasileira, a publicação sintetiza as duas primeiras décadas de seu trabalho fotográfico. Ao ser questionada sobre o porquê de um único livro, Elza apresenta um bom argumento: queria um livro definitivo, e acerca do qual se sentisse segura. O pequeno volume de 14,5 x 16,5 cm, quase um *pocket*, quando comparado a outros livros de

fotografia, atende ao desejo de Elza: é acessível, tem ótima impressão e seu tamanho permite que seja transportado ou enviado facilmente. Além disso, a fotógrafa afirma que temia que um livro de fotografias sobre a Amazônia pudesse não ter a força esperada, em tempos de desmatamento e barbáries.

A obra de Elza Lima é apresentada no quinto livro de uma coleção que traz também outros nomes importantes no cenário da fotografia brasileira. Elza Lima, única representante feminina, apresenta 91 fotografias de ribeirinhos, quilombolas e indígenas, produzidas entre os anos 1986 e 2007 na região amazônica.

Na publicação, sob curadoria do fotógrafo Eder Chiodetto, é possível identificar alguns assuntos recorrentes nas abordagens de Elza. A maioria das imagens traz um ou mais temas simultaneamente, ou seja, uma mesma fotografia pode abordar a infância e conter elementos oníricos, romance ou humor. No gráfico abaixo (Gráfico 1) é possível inferir que a infância é assunto frequente na maior parte das fotografias de Elza. Das 91 imagens do livro, 73 apresentam o universo infantil, seja na natureza, associado à religião ou envolto em uma atmosfera de sonho, o que comprova a forte influência da infância sobre seu trabalho.

Gráfico 1 - classificação de temáticas por frequência de abordagem no livro



Fonte: própria

A natureza, expressa por meio da mata, de animais ou mesmo em representações gráficas, está presente em 65 imagens. As mulheres estão presentes em 41 das fotografias, enquanto os homens estão em 36 delas (em muitas das imagens, mulheres e homens estão juntos). O sonho, citado pela fotógrafa como um contraponto à realidade, é aqui chamado de

elemento onírico⁴¹ e aparece em 31 fotografias em imagens com vestígios surrealistas, insólitas, com cortes improváveis, e que levam o leitor a questionar se o que vê é mesmo possível. As águas de diversos rios do Pará ajudam a compor 28 imagens. Há também as cenas religiosas, com crianças vestidas com asas de anjos ou referências a imagens de santos, apontando para as influências do catolicismo. Outras temáticas, menos frequentes, mas não menos importantes, também estão presentes: o trabalho, por meio da pesca, da pecuária e outros; a morte, nas poucas fotografias em que há indícios da morte de algum animal; o humor, fabulosamente expresso nas cenas inusitadas do cotidiano local; a violência, sugestionada pelas crianças armadas, pelo lançador de facas ou por alguns répteis capturados e presos a um cabo de madeira e, por fim, o romance, no beijo do casal, assistido por uma curiosa plateia.

5.3 LEITURAS VISUAIS A PARTIR DO DSIC

Cada imagem fotográfica apresenta um conjunto de conceitos implícitos que são acessados a partir de atividade consciente e criativa do leitor. Sem essa atividade, segundo Vilches (1987), não há leitura. Nesse sentido, o diagrama proposto no capítulo 4, o DSIC, pretende colaborar na leitura de imagens estimulando uma visão sistêmica, em que a obra fotográfica não é dissociada de seu criador.

Com a proposta de ser utilizado com fluidez, o diagrama pode ser adotado a partir dos elementos pertencentes aos eixos principais e intermediários, buscando-se o maior número de informações para cada um dos aspectos apontados. Os elementos do eixo principal estão relacionados à natureza da imagem fotográfica, enquanto que elementos do eixo intermediário são mais subjetivos e envolvem atributos relacionados às experiências da fotógrafa.

A escolha das imagens apresentadas a seguir teve como critério a presença de camadas visuais interpostas, uma espécie de assinatura de Elza Lima em suas composições, além de serem adequadas para cada um dos itens discutidos. Por serem todas partes de uma mesma publicação, entende-se que representam bem o trabalho de Elza Lima, portanto a escolha das fotos também se deu por meio de gosto pessoal pelas imagens.

⁴¹Sabemos que o termo “elemento onírico” é altamente subjetivo, de modo que podem haver discordâncias quanto ao número de imagens que se enquadram neste item.

5.3.1 Eixos principais: espacialidade, temporalidade, tecnicidade e instrumentalidade

Os eixos principais do diagrama tratam de questões relacionadas à natureza da imagem fotográfica. Os termos espacialidade e temporalidade podem ser naturalmente associados às dimensões de espaço e tempo. Na imagem fotográfica, essas dimensões se relacionam ao espaço determinado pelo enquadramento e ao momento do disparo. Já a tecnicidade e a instrumentalidade são relacionadas ao dispositivo técnico e à maneira como os recursos materiais são utilizados para a transmissão de determinada mensagem.

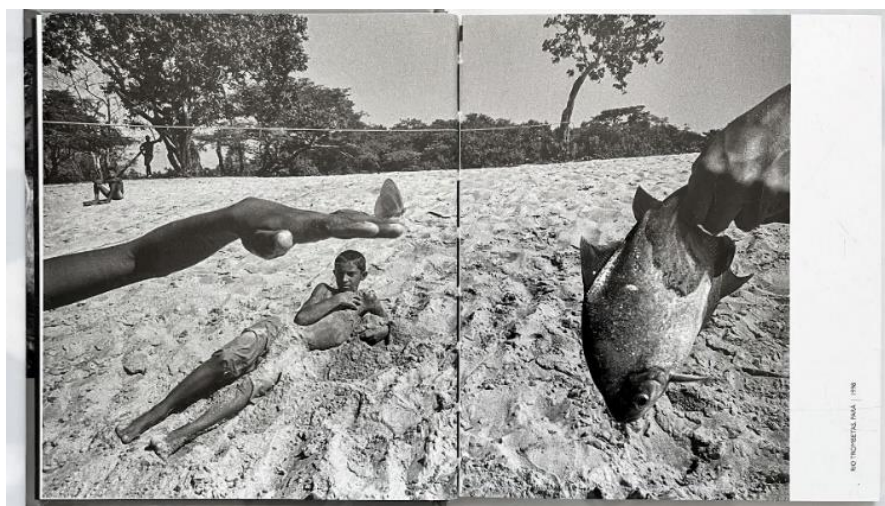
Tais dimensões podem ser ampliadas a um nível mais profundo de análise, que compreende as relações do fotógrafo com seu ambiente e com seu processo criativo na construção da mensagem visual. Assim, consideramos que a espacialidade também se relaciona aos espaços não visíveis, que compõem o universo fotográfico além das margens e tanto pode sugerida por meio de estratégias que transmitem a continuidade da cena no extraquadro, como pode estar presente na cena por meio das referências ao fotógrafo/a.

A fotografia de Elza Lima é marcada pela expansão do espaço fotográfico para o extraquadro, de modo que cada cena sugere continuidade além das margens da fotografia. Elza propõe essa expansão por meio de artifícios que levam o leitor a completar o cenário da fotografia com seu próprio repertório. Além disso, todo o trabalho da fotógrafa é marcado pelo registro de seu povo (e sua própria), explorando cenários das regiões onde cresceu e vive até hoje. As fotografias de Elza prezam pela dignidade dos personagens, sejam eles adultos ou crianças, característica marcante também na fotografia francesa. Em ambas, não há descrédito na simplicidade com que as pessoas vivem suas vidas, se divertem e se relacionam. Se resgataremos os princípios da fotografia humanista na década de 1950, todas as fases da vida do ser humano merecem ser registradas e respeitadas.

Vejamos agora como os itens dos eixos principais podem se interpretados, com base no DSIC. A figura 22 traz uma cena aparentemente à margem de um rio. Embora a areia possa facilmente ser confundida com a areia do mar, há na foto elementos que referenciam a cena na paisagem pluvial: a borboleta (nas margens dos rios, frequentemente as borboletas pousam suavemente em pessoas e objetos próximos), o peixe e a mata, que limita o espaço da areia. O menino, deitado na areia, tem o olhar aparentemente fixo na borboleta. A infância aqui é apresentada de maneira estática e os principais elementos da cena são aqueles que aparecem em primeiro plano e não integram a imagem completamente. Um braço, cuja mão apara a

borboleta à esquerda, e a mão, que surge parcialmente à direita, sugerem a presença de outros indivíduos na cena e estimulam a imaginação do leitor.

Figura 22 - Rio Trombetas, Pará, 1998. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

A infância, assunto frequente nas imagens de Elza, tem diferentes faces, que passam pela interação com a natureza, brincadeiras típicas na beira do rio ou eventos religiosos. A fotógrafa retrata a espacialidade relacionada ao seu referencial. Elza cresceu em meio aos animais, banhos de rio, árvores frutíferas, situações que leva para suas fotografias constantemente. A abordagem é leve, mas há uma certa melancolia, expressa nos olhares inocentes das crianças. É comum, nas cenas, encontrar crianças compenetradas, a observar fixamente algo além dos limites da fotografia. A cena comum tem um enquadramento peculiar, com indícios de que há pessoas fora do quadro. A vida, captada pelas lentes, continua no extraquadro e faz com que o leitor complete a cena, seja com seu repertório original, seja com sua criatividade. A espacialidade, no trabalho de Elza, atravessa os limites do enquadramento e acontece também na imaginação do leitor.

A fotografia seguinte (figura 23) mostra também um cenário próximo a um rio. Há quatro crianças que se movimentam de maneiras e com direções diferentes, fazendo com que o olhar sobre a imagem seja dinâmico. É como se Elza pudesse, em uma fração de segundos, conter em uma só imagem diversas outras, cada uma com sua história própria. Ao mesmo tempo, a fotógrafa traz ao presente sua própria infância.

Cada criança interage com o espaço de maneira diferente e todas elas levam a ação para fora do campo delimitado pelas margens da fotografia. Cada movimento indica uma continuidade da ação fora do campo visual.

Figura 23 - Rio Cumina, Pará, 2001. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

Assim como a questão da espacialidade, a temporalidade está no cerne do ato fotográfico. Ambos são necessários para que uma imagem surja, gravada na superfície fotossensível. Uma fração de segundos é capaz de capturar inúmeras informações visuais que dependem da decisão do fotógrafo sobre o momento certo para disparar o botão da câmera. O ato fotográfico envolve inúmeras decisões, que vão desde o assunto, até as técnicas, como a decisão sobre qual equipamento utilizar, abertura, velocidade, filme (ou ISO, no caso da fotografia digital), enquadramento e posicionamento do fotógrafo. O fotógrafo alinha todas as decisões com o momento em que julga encontrar o equilíbrio visual da cena para, então, apertar o botão da câmera. Para Cartier-Bresson este é o instante decisivo. Nem uma fração de segundos antes, nem depois.

Elza Lima possui seu próprio método para encontrar este momento e explica que, para ela, há uma continuidade de momentos que, pacientemente, aguarda. A fotógrafa afirma que assiste uma mesma cena diversas vezes e realiza uma, duas ou mais tomadas, até que cada elemento esteja no local em que imaginou. Para Elza, sua fotografia é fruto de um instante contínuo.

Na figura 24, em que um menino nu imóvel olha para a margem esquerda da fotografia. Na imagem há duas dimensões temporais: uma estática, em que o tempo (e também o menino

e a paisagem) estão congelados. É o cão quem dá movimento à foto e interrompe o “silêncio” da imagem.

Figura 24 - Rio Cumina, Pará, 2001. Elza Lima.

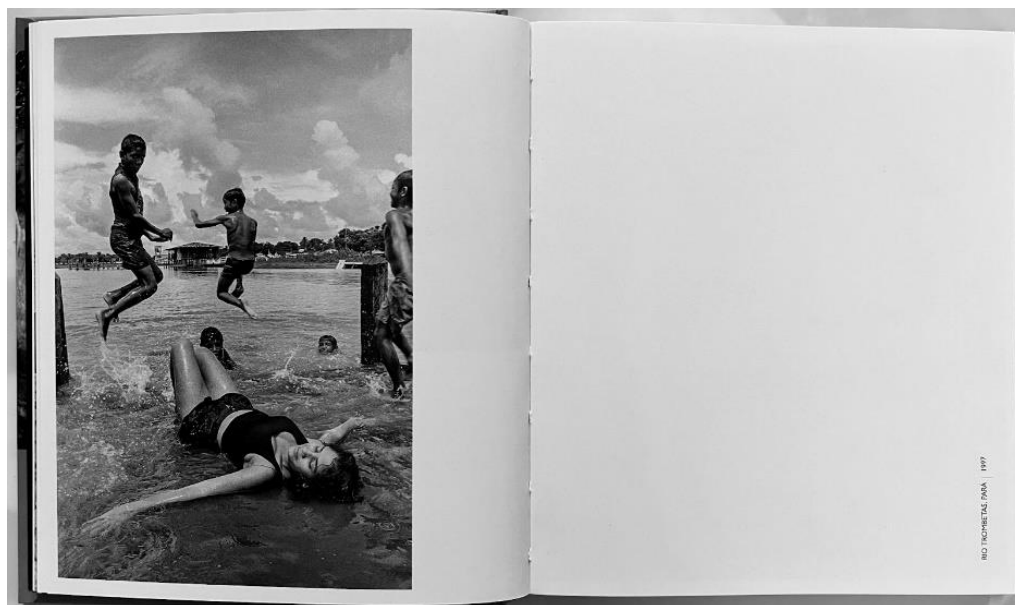


Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

Esse tempo da fotografia de Elza é relacionado à sua percepção sobre o mundo, mas também acerca de sua intencionalidade. A fotógrafa explica que frequentemente antecipa a cena em sua imaginação e aguarda o quanto for necessário até que todos os elementos convirjam ao ponto desejado. Sua fotografia resulta da espera.

Na figura 25, jovens e crianças divertem-se nas águas do rio Trombetas. Enquanto pulam, seus corpos parecem dançar um balé, suspensos no ar pela velocidade alta do diafragma da câmera fotográfica. Na parte inferior da imagem, uma mulher deitada, com leve sorriso no rosto, traz poesia e sensualidade à cena, que parece ter sido inspirada no cinema. Curiosamente, a cena lembra também a fotografia "Four boys at lake Tanganyika", de Martin Munkacsi (1930), que inspirou o fotógrafo Cartier-Bresson no início de sua carreira na fotografia.

Figura 25 - Rio Trombetas, Pará, 1997. Elza Lima



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

A instrumentalidade e a tecnicidade, demais itens do eixo principal, tratam basicamente da habilidade na utilização de recursos materiais para comunicar. Se considerarmos as dimensões literais do equipamento e técnica empregada, embora pertinentes, limitamos a leitura das imagens a um enfoque mais simplista e objetivo. Portanto, são considerados nesses elementos dimensões mais subjetiva, cuja essência refere-se a como esses recursos se interpõem entre a realidade e a imagem.

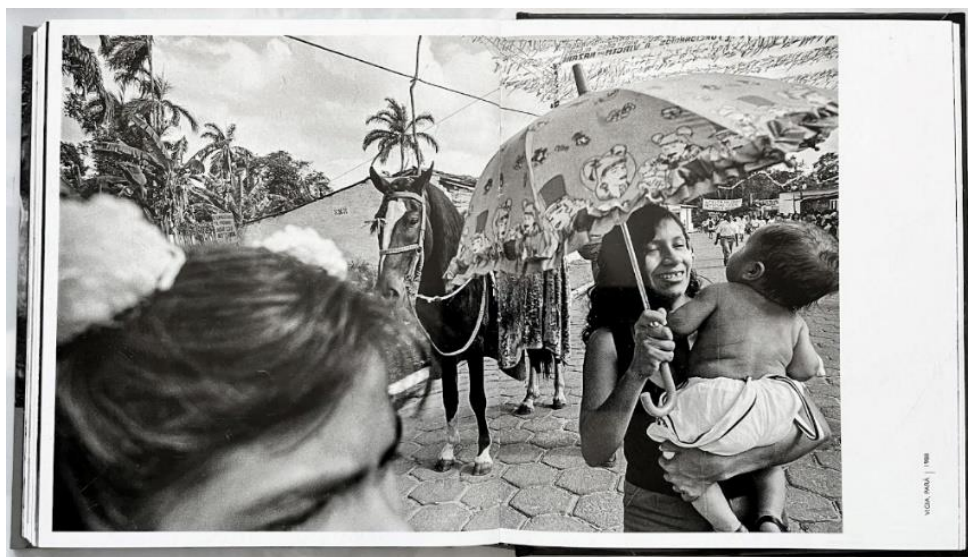
Desde o princípio de sua existência, a fotografia é alvo de questões sobre a mediação do dispositivo. Às imagens fotográficas, bidimensionais, é proposto o dever de traduzir a tridimensionalidade, em um jogo de luzes e sombras que pode iludir até mesmo os mais avisados. Flusser (2012) nos lembra que a ação humana abstrai o tempo e o transforma em circunstância, que se transforma em cena. Há, portanto, a mediação do aparelho e também do agente humano, que o manipula (Flusser, 1985). Quando falamos em mediação técnica, devemos lembrar que as transformações que o fotógrafo pode impor à imagem são limitadas pelo equipamento fotográfico. Como aparato técnico, os recursos são potencialmente previstos, previamente programados (Flusser, 1985). A imagem, bem como o aparelho técnico, estão sujeitos à intencionalidade do fotógrafo.

Sabemos que, como afirma Kossoy, “O documento fotográfico não pode ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que se originou (p.31).” Naturalmente, a ligação de Elza Lima ao seu ambiente local, bem como suas

experiências pessoais, são determinantes no uso dos recursos técnicos. Nesse sentido, Elza opta pela simplicidade. As fotografias são tão objetivas quanto possível, sem utilização de truques técnicos. A ideia propagada pelos humanistas de invisibilizar o aparato técnico também está presente e, exceto pela condição monocromática, a cena poderia ser testemunhada por qualquer pessoa que se permita observar o cotidiano dos ribeirinhos.

Em uma cena cotidiana em Vigia, no Pará, uma mulher passeia com um bebê no colo (figura 26). Ao fundo, lê-se, em uma faixa, Festa do Círio de Vigia. Há outros personagens em cena como o cavalo coberto por um manto e parte da cabeça de uma criança. Chama a atenção a estampa do guarda-chuva, que leva um ar cômico para a cena. O ângulo de tomada da fotografia insere o leitor na cena, ao mesmo tempo que a deixa incompleta, por sua proximidade.

Figura 26 - Vigia, Pará, 1988. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsi de Fotografia Brasileira

Elza transmite em suas fotografias a mesma simplicidade com que encara o mundo. As experiências de vida junto à natureza e ao seu povo são os temas mais frequentes de sua fotografia até hoje. Observa-se também que, mesmo vivendo na cidade por toda a vida, a fotógrafa prioriza a relação com suas origens e memórias de infância.

5.3.2 Eixos intermediários: narrativas, contextualidade, sensorialidade e intencionalidade

Os eixos intermediários do diagrama apontam para aspectos menos concretos e estão relacionados a como Elza constrói as cenas e cria narrativas. São aspectos dificilmente isolados, principalmente pela conexão multidirecional entre eles. Podem sintetizar o conjunto do trabalho, levantando características significativas e muitas vezes não consideradas em uma leitura superficial das imagens (algumas delas já citados no subcapítulo anterior).

Na fotografia documental, as narrativas são de fundamental importância para a transmissão de determinada mensagem. No caso das fotografias de Elza, as narrativas são formadas a partir das múltiplas camadas visuais, que criam diferentes desfechos dentro de uma mesma história. São situações semelhantes àquelas chamadas de narrativas complexas por Renó (2020). O autor destaca o perfil das narrativas contemporâneas, criadas a partir de estruturas fragmentadas em que os desdobramentos, chamados pelo autor de nós neurais, se conectam por meio de *links*, a partir de mapas de navegação. Os nós neurais permitem ao leitor (ou usuário, dada a capacidade de interação com a obra) tomar decisões sobre o caminho a seguir, quando e como deseja expandir a narrativa.

Nesse sentido, as fotografias de Elza oferecem múltiplos caminhos visuais, em que cada cena pode ser decifrada de acordo com fôlego que o leitor empenha na leitura das imagens. As narrativas podem ser ampliadas através dos recursos visuais propostos pela fotógrafa, como os nós neurais apontados por Renó (2020). Para o autor, o desenvolvimento de narrativas complexas é um dos fundamentos contemplados por uma comunicação eficaz.

Em geral, ensaios fotográficos documentais seguem uma linha conceitual que pode tender para a objetividade ou subjetividade. No caso das fotografias do livro de Elza Lima, a objetividade técnica é também figurativa. É possível descrever os elementos e ambientes da cena com certa facilidade. A fotógrafa opta por criar narrativas objetivas sem, no entanto, excluir a subjetividade, por meio das camadas interpostas e da expansão do campo visual por meio da utilização de recursos como o enquadramento, o direcionamento do olhar, o movimento na cena, etc.

Dentre as principais motivações para fotografar, Elza (2024) destaca as memórias da infância, a relação do homem com a natureza, o sonho e a imaginação. Tais elementos estão sempre presentes em seu trabalho com maior ou menor intensidade, dependendo da temática e abordagem. A fotógrafa investe em tomadas abertas, em que a cena não se completa em si

mesma, criando possibilidades além dos limites visuais das margens. Além disso, comumente as cenas apresentam camadas sobrepostas, o que enriquece a interpretação das imagens, além da atmosfera que muitas vezes beira a ficção. Elza afirma que busca sempre esse momento em que o sonho parece confundir-se com o real (Lima, 2017). Um dos elementos que compõem as cenas insólitas são os murais, que Elza chama de “códigos sublimados da comunidade para exercitar poesia” (Lima, 2017). As pinturas revelam tradições culturais, como lendas populares, atividades de pesca, práticas religiosas e o cotidiano, acrescentando, na fotografia, uma camada extra em que um outro universo interage com a realidade. A estratégia reforça a dualidade entre realidade e fantasia.

Na figura 27, três personagens olham para o lado direito do quadro, mas não é possível saber o que lhes chama a atenção; parecem não notar a presença da fotógrafa. A mesa, com uma garrafa de cerveja e um copo nos levam a identificar um cenário de bar, porém o mural com a pintura do rio também remete ao interior de um barco. Não há certezas sobre o local, sobre as ações das personagens e nada na imagem é definitivo ali.

Figura 27 - Entroncamento, Belém, Pará, 1993. Elza Lima.



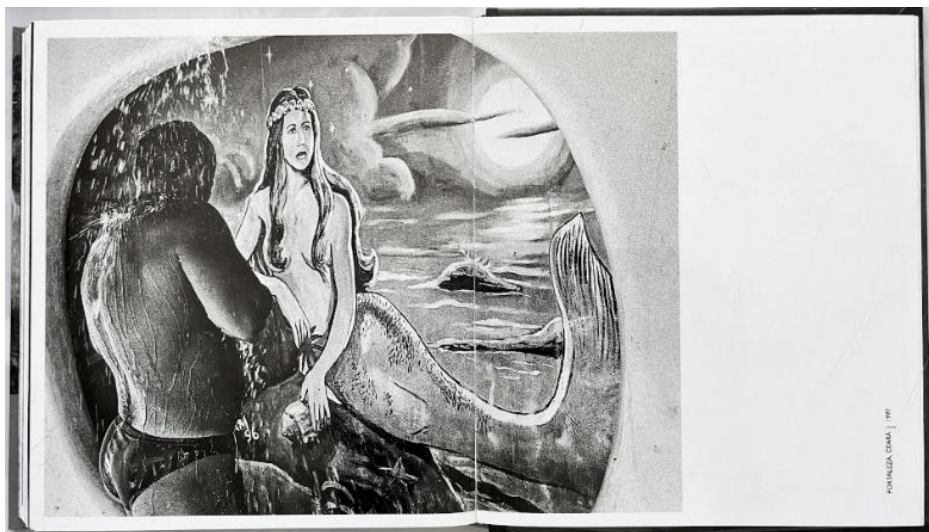
Fonte: Elza Lima, Coleção Ispis de Fotografia Brasileira

A visibilidade das classes menos favorecidas está presente nas fotografias de Elza Lima tanto quanto no estilo francês. No caso das fotografias de Elza, são grupos frequentemente invisibilizados nas imagens do Brasil, mas que formam um importante celeiro da cultura popular. Curiosamente, embora Elza tenha crescido na cidade, sente-se motivada a fotografar a simplicidade do interior, em busca de suas raízes.

Na fotografia abaixo (Figura 28), um homem toma banho em frente à figura de uma sereia, pintada em um mural. A cena induz à suposição de que há entre eles uma interação,

principalmente do homem, que parece olhar para a imagem da mulher. A água é o elemento que os une, mesmo em universos tão distintos. Novamente ficção e realidade se misturam.

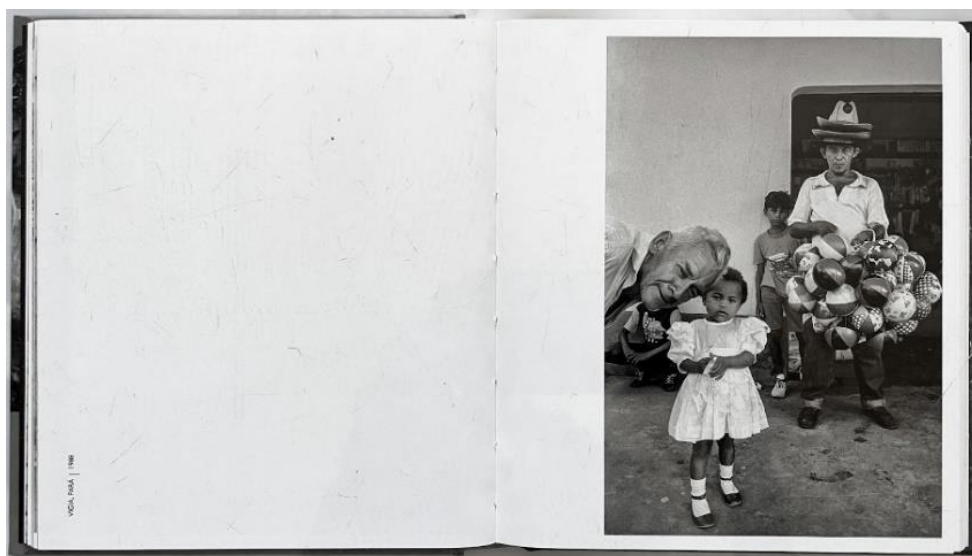
Figura 28 – Fortaleza, Ceará, 1997. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

A linha tênue entre realidade e ficção também está presente em imagens que lembram o movimento surrealista, como na figura 29. Na cena, um homem insere parte do corpo pela margem esquerda, e a fotógrafa captura o momento exato em que a cabeça do homem esconde a cabeça de uma criança, na parte de trás, formando uma figura impensável, com corpo de criança e cabeça de homem.

Figura 29 - Vigia, Pará, 1988. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

O propósito de evidenciar um Brasil pouco conhecido, pleno nas relações entre o ser humano e a natureza, é evidente e também destacado pela fotógrafa. Sua preocupação, explica, é com as mudanças que trazem o progresso e o avanço das cidades sobre aquele mundo ainda autêntico (Elza, 2024).

5.4 A FOTOGRAFIA DE ELZA LIMA E O ESTILO HUMANISTA FRANCÊS, UMA PERCEPÇÃO

Como apontam os capítulos anteriores, o estilo humanista francês é marcado por algumas peculiaridades. São características que dão ao estilo uma espécie de assinatura, fazendo com que as fotografias desse período sejam reconhecidas como precursoras de um estilo próprio. Quando Dyer (2008) aponta a semelhança possível entre diferentes fotografias, também sugere a continuidade também está presente através de temas, elementos, objetos, interpretações. Nesse sentido, as relações entre o trabalho de Elza Lima e a fotografia humanista francesa são apresentadas em nuances mais ou menos intensas. Desde as particularidades do gênero fotográfico ao qual as fotografias pertencem, a metodologia em busca do melhor momento, ou mesmo afinidades improváveis, porém possíveis. Lembrando que a recorrência de temas ou elementos não é incomum, e como ressalta Dyer (2008), pode ser observada inúmeras vezes na história da fotografia.

Em uma primeira análise encontramos, na fotografia de Elza, as características que modelam a fotografia documental. São fotografias que registraram momentos extraídos da realidade, sem manipulação da cena ou atividades de pós-produção. Algumas das imagens, semelhantemente à fotografia francesa, trazem uma dose sutil de humor e já nesse ponto elencamos a primeira das similaridades com o estilo francês. Na Figura 30, uma mulher (“a mulher macaco”) é surpreendida pela pose divertida do homem. Na parede, a ilustração da mulher parece discordar da cena, o que cria um ambiente inusitado e divertido.

Figura 30 – Arraial de Nazaré, Belém, Pará, 1987. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

A fotografia tem todas as características do *feature photo* e, assim como ela, outras fotografias de Elza seguem esse mesmo estilo, como na cena do beijo (figura 31). Comum nas fotografias francesas, a cena surge no trabalho de Elza em uma versão mais descontraída e representa não apenas a sensualidade, mas também aspectos da cultura do Brasil. Enquanto nas fotografias francesas, as cenas de beijo transmitem uma quase indiferença dos transeuntes, na fotografia de Elza, o beijo é uma atração. Possivelmente, na França dos anos 1950, a atitude de olhar para um casal se beijando fosse repreensível, como uma invasão de privacidade. Já no Brasil, reconhecido como um país mais passional, um casal a se beijar atrai olhares curiosos.

Figura 31 - Juazeiro do Norte, Ceará, 2004. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

As fotografias de Elza são também permeadas pela subjetividade, sendo muitas vezes comparadas ao estilo bressoniano na captura do instante decisivo.

Os ensaios procuram aliar documentação e subjetividade e, por isso, estão historicamente vinculados ao fotodocumentarismo moderno, inaugurado pela agência francesa *Magnum Photos*, fundada em 1947 por Robert Capa (1913 - 1954) e Henry Cartier-Bresson (1908 - 2004), entre outros. A obra de Elza Lima remete sobretudo à produção de Bresson, pois se caracteriza pelo congelamento de instantes fugazes e pelo cuidado com a composição. (Editores da Enciclopédia Itaú Cultural, 2023)

A atmosfera etérea que compõe muitas das imagens de Elza parece revelar histórias saídas do imaginário, com uma abordagem próxima do surrealismo, como na figura 32. A cena da mulher que caminha sobre os trilhos com um cesto de bananas na cabeça remete à fotografia *Livorno*, de Cartier-Bresson (1932), em que um homem, cuja cabeça está escondida por detrás de uma cortina amarrada, lê o jornal.

Figura 32 - Andar de Carmem sobre os trilhos, Ferrovia Carajás, Maranhão, 1990. Elza Lima.



Fonte: Elza Lima, Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

Elza opta, assim como os franceses, por mostrar uma realidade mais leve e sem posicionamento político claro. Enquanto a fotografia humanista francesa surgiu em um período pós-traumático na França, notamos que a fotografia de Elza surge, salvo as devidas proporções,

também em um período de crise, na fase de reabertura do Brasil para a democracia, após décadas de ditadura e perseguições aos civis.

Fotógrafos têm diferentes processos criativos. Graham Smith (1995 apud Ledo, 1995, p.131) afirma que sai para fotografar sem ideias pré-concebidas e não busca informações prévias sobre determinado assunto antes de fotografá-lo porque entende que isso limitaria sua imaginação. A metodologia de trabalho de Elza, da mesma maneira, inclui o ato de sair sem objetivos específicos, esperando encontrar cenas que compõe em sua imaginação. A fotógrafa adota a espontaneidade e o princípio de flunar para deixar-se surpreender pelo cotidiano.

O humanismo das fotografias de Elza possui muitas aproximações com a fotografia francesa, sob vários aspectos. Nesse sentido, ressalta-se também que

“a escolha de determinado tema ou enfoque (...) está associada a uma posição de classe, a uma maneira de ver o mundo”, estruturadas no contexto sócio-econômico ou condicionada pela empresa ou instituição para a qual trabalhamos”. (Canclini, 1987, p.14)

Além das temáticas comuns, muitas das abordagens têm, de fato, elementos do humanismo francês. Porém, ao nos atentarmos às condições da contextualidade, das narrativas, da intencionalidade e sensorialidade do trabalho de Elza, encontramos também aspectos que dialogam diretamente com o universo da fotógrafa e suas relações com o Brasil. Se, como afirma Lange (apud Dyer, p. 109), “toda fotografia é um autorretrato do fotógrafo” essa constatação se dá de maneira natural. A perspectiva de Elza transmite a realidade brasileira.

CONCLUSÃO

Neste ponto do trabalho, retomamos a pergunta de pesquisa inicial, que propôs uma investigação sobre quais elementos da fotografia humanista francesa estão presentes nas fotografias de Elza Lima. Para alcançar respostas para esta pergunta, foi traçado como objetivo principal a elaboração de uma percepção original, com base na fotografia humanista francesa, de um conjunto de fotografias extraídas do livro da fotógrafa, publicado em 2017 pela Editora Fotô Editorial, como parte da Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira.

Investigar a fotografia humanista francesa e suas influências sobre a fotografia da brasileira Elza Lima foi estimulante e desafiador. Primeiro porque a vertente humanista francesa é reconhecida mundialmente como principal representante do estilo. Depois, porque os contornos do estilo francês são imprecisos e, inevitavelmente, lidamos com conceitos subjetivos. Ademais, embora muito conhecido na história da fotografia, há poucas publicações específicas sobre o tema, boa parte delas em francês e não digitalizada. Nesse sentido, é importante salientar a relevância do período de 6 meses de estadia na Universidade Fernando Pessoa, em Portugal, proporcionado pela bolsa Capes de doutorado sanduíche. Através da bolsa de doutorado sanduíche foi possível acessar parte dessa bibliografia em bibliotecas, museus e livrarias em Portugal e na França, algo que não seria possível no Brasil, principalmente porque o período coincidiu com a pandemia do covid em 2021.

O movimento humanista na fotografia é destacado pelos aspectos peculiares acerca das temáticas, abordagens e composições. Embora subjetivos, esses elementos trazem muitas características facilmente identificáveis e que encontram correspondência no trabalho de Elza Lima, muito embora a fotógrafa descarte a influência de fotógrafos estrangeiros em sua fotografia. Ainda assim, é notório que o ambiente no qual a fotógrafa se profissionalizou teve, nos anos 1980, atividades intensas na área da fotografia, por meio das Semanas de Fotografia da Funarte e outros eventos, além do contato por meio das publicações como *O Cruzeiro*, de alcance nacional. Além disso, a fotografia, como outras artes, apresenta movimentos de repetição, que ocorrem entre temáticas, imagens e abordagens, mesmo em diferentes momentos da história.

A primeira etapa da pesquisa consistiu no levantamento bibliográfico acerca da fotografia humanista francesa – história, motivações e principais características do gênero – e suas influências sobre as primeiras fotografias humanistas no Brasil veiculadas pela revista *O Cruzeiro*. Em seguida, a pesquisa apresentou as relações da fotografia humanista com a fotografia documental, até encontrar correspondências do estilo francês com o pouco estudado

feature photo. Esta etapa foi importante para compreender que o estilo francês ultrapassa alguns critérios da fotografia documental, encaixando-se em um nicho diferenciado.

Na etapa metodológica, esta tese inova ao propor, a partir da leitura dos mapas cognitivos de Martin-Barbero, uma metodologia de análise que considera, além dos aspectos objetivos comuns, as condições subjetivas do fazer fotográfico, muitas vezes desconhecidas ou pouco consideradas, a fim de estimular a valorização do processo fotográfico durante a leitura das imagens. Assim, foi desenvolvido o modelo do Diagrama Sistêmico Integrado Complexo (DSIC). O diagrama atende a proposta para uma leitura sistêmica e original das imagens fotográficas analisadas nesta tese, como descrito no objetivo geral. Além disso apresenta, de maneira inédita, a proposta de um diagrama de análise de imagens inspirado em teorias de autores cuja produção é voltada para a valorização da pesquisa e cultura latino-americanas, pois entende-se que este é também o foco do trabalho da fotógrafa Elza Lima. É, portanto, uma nova perspectiva metodológica na análise de imagens na área da Comunicação.

A aplicação do DSIC para a leitura das imagens apresentadas nesta investigação ofereceu resultado satisfatório, como disposto no capítulo 5. Destacamos que o diagrama foi desenvolvido com foco na análise de fotografias (aqui, com foco na fotografia humanista), mas oferece a possibilidade de utilização para análise de outras imagens, e não apenas no escopo deste trabalho. Entretanto, ressalta-se que o modelo não foi testado em outras circunstâncias, de modo que é possível que sejam encontradas limitações e que, nesse caso, adaptações podem ser necessárias.

Na etapa seguinte, foi realizada uma entrevista com Elza Lima. O modelo aberto foi adotado por possibilitar maior liberdade para a entrevistada discorrer sobre temas previamente propostos. As informações foram complementadas com entrevistas já concedidas anteriormente pela fotógrafa e publicadas em livros, portais e sites na internet.

Concluídas as etapas de embasamento teórico, entrevista e definição da metodologia, o DSIC foi aplicado à seleção de fotografias de Elza Lima. A aplicação do diagrama foi dividida entre o eixo principal e os eixos intermediários. O DSIC, nesse sentido, mostrou-se um dispositivo útil, pois colaborou para que mais aspectos fossem considerados nas análises dos trabalhos fotográficos. Como resultado, encontramos alguns elementos presentes de maneira explícita, e alguns que podem ser apontados a partir da possibilidade de aproximações subjetivas entre elementos diversos. Há, ainda, aproximações possíveis com base nas teorias de Geoff Dyer (2008) sobre as repetições ao longo da história. A seguir, discorreremos acerca das similaridades e afastamentos encontrados na fotografia de Elza Lima com a fotografia humanista francesa, a fim de compor a percepção original das obras da artista.

A partir da aplicação do DSIC, encontramos uma série de elementos na fotografia de Elza Lima que estão em sintonia com a fotografia francesa. Nos eixos principais, podemos destacar alguns desses aspectos. A temporalidade, no trabalho da fotógrafa, apresenta-se de maneira muito particular. Elza constrói um “*modus operandi*” pessoal, em que o ato de fotografar obedece a uma sistematização a partir da observação, por tempo indeterminado, antes de fotografar. Embora diferente do instante decisivo, de Cartier-Bresson, Elza cria seus instantes com a mesma consciência sobre a importância do tempo. O ato de flânar (do francês *flâneur*), no entanto, é comum a ambos. Quanto a instrumentalidade e a tecnicidade, talvez os elementos mais objetivos do DSIC, Elza utiliza abordagens muito próximas da fotografia francesa: fotografias em preto e branco, sem abuso de recursos técnicos. As cenas são transmitidas sem manipulações ou pós-produção, invisibilizando o equipamento, e o que faz quem faz com que haja proximidade entre a cena e o leitor. A questão da espacialidade, por sua vez, apresenta diferenças significativas na fotografia de Elza. Uma cena não é encerrada pelas margens da foto e há sempre mais histórias para contar a partir de uma cena.

A segunda parte do DSIC aborda questões subjetivas do processo fotográfico e das fotografias, e encontramos outras similaridades: a fotografia de Elza é marcada pela abordagem leve e descontraída de temas corriqueiros, em que as cenas são parte do cotidiano local e os personagens, pessoas comuns em ações do dia a dia. A tendência para apresentar humor e espontaneidade, como apregoa o estilo documental *feature photo*, também está presente na fotografia de Elza, embora não seja dominante. Há ainda correspondências o surrealismo, através das relações que Elza propositalmente induz, inspirada em sonhos.

O trabalho de Elza está profundamente ligado às suas experiências pessoais, algo que ela deixa bem claro nas entrevistas e que é também perceptível visualmente. Elza traduz em imagens bidimensionais a essência dos ribeirinhos, dos quilombolas indígenas que fotografa, de modo simples e poético. Assim como a fotografia francesa apresentou uma francesidade, compondo a personalidade dos franceses, também a fotografia humanista de Elza representa a brasilidade típica do norte e nordeste, com suas manifestações culturais, seu modo de vida junto à natureza na construção da cultura de uma parte importante do país. O trabalho da fotógrafa corrobora não apenas com a valorização de culturas brasileiras, mas também com a visibilidade de grupos muitas vezes excluídos das mídias.

Com todas essas características, destacamos que o trabalho de Elza Lima dialoga também com a fotografia documental contemporânea. As narrativas propostas pela fotógrafa, produzidas nas décadas de 1980 a 2007, apresentam aspectos comparáveis aos nós neurais, apontados por Renó (2020), e sugerem, mesmo na fotografia analógica, a possibilidade da

expansão das narrativas no processo de leitura das imagens. Essa característica não foi notada nas fotografias humanistas francesas.

Concluimos, portanto, que o trabalho de Elza Lima representa uma das faces da fotografia humanista, e que seu estilo, mesmo com diversas semelhanças com a fotografia francesa, não tenta, em nenhum momento, assumir uma personalidade diferente daquela pretendida pela fotógrafa, mesmo quando consideradas as repetições comuns na história da fotografia. Esta é a grande beleza da fotografia documental humanista de Elza Lima: a personalidade brasileira.

Por, fim, retomamos os objetivos idealizados nesta tese. A proposta do objetivo geral (elaborar uma percepção original das fotografias de Elza Lima a partir da fotografia humanista francesa) foi plenamente alcançado pois, a partir do desenvolvimento do DSIC foi possível realizar uma leitura das imagens direcionada por um recurso totalmente novo, de modo que a leitura das imagens seguiu-se de maneira autêntica e original.

Dentre os objetivos específicos, o objetivo **A** (encontrar os pontos de convergência entre as obras de Elza Lima e a fotografia humanista francesa) foi atingido, como já detalhado no item 5.4, no capítulo 5. O objetivo **B** (contribuir com os estudos sobre a fotografia documental brasileira de viés humanista no âmbito da área da Comunicação) foi alcançado, pois a abordagem da fotografia documental brasileira se dá no campo da Comunicação, em que está relacionada à fotografia jornalística. Ademais, a construção da metodologia, priorizou autores da área da Comunicação, como García Canclini e Martín-Barbero, dentre outros. Finalmente, o objetivo **C** (contribuir com as pesquisas sobre mulheres fotojornalistas, em busca da equidade de gênero nas pesquisas acadêmicas) foi satisfatoriamente alcançado. Isto porque, ao trazer o nome e a produção de Elza Lima para o âmbito das pesquisas acadêmicas, esta tese colabora, certamente, com a inserção de mais mulheres nas temáticas das pesquisas acadêmicas na área da Comunicação. Ao mesmo tempo, aponta para quão imenso pode ser o universo de mulheres fotógrafas possivelmente invisibilizadas, tanto nos estudos acadêmicos, como no campo da fotografia jornalística. Há ainda um longo caminho a ser percorrido em busca da equidade nas pesquisas e, nesse sentido, é fundamental que a produção feminina na fotografia jornalística e em outras tantas frentes seja documentada de maneira justa e igualitária.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ansel. A legacy. *In: Harry Ransom Center*. [19--]. Disponível em: <https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/2005/ansel-adams/>
- ADICHIE, Chimamanda. O perigo da história única. *In: TED Talks*. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em: 20 out. 2023.
- AMAR, Pierre-Jean. **El fotoperiodismo**. Buenos Aires: La marca, 2005.
- ANNAN, Thomas. High street. *In: University of Glasgow Library*. Disponível em: <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/>
- AQUINO, Agda Patrícia Pontes de. Jornalismo sem foco: a ausência da fotografia nas novas diretrizes do MEC para os cursos de jornalismo. *In: Anais XXIV EPEN - Encontro de Pesquisa Educacional do Nordeste*, 2018. Disponível em: http://anais.anped.org.br/regionais/sites/default/files/trabalhos/12/3837-TEXTO_PROPOSTA_COMPLETO.pdf. Acesso em: 14 dez. 2022.
- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- BARCELLOS, Jefferson Alves de. **Quando a película encontra o pixel** : Novas intersecções na construção de imagens ancoradas em novos ecossistemas midiáticos / Tese. Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/193489>
- BARTHES, Roland. A grande família dos homens. *In: BARTHES, Roland. Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. *In: BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso*.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure. Cette photographie qu'on appelle humaniste. *In: La photographie humaniste, 1945-1968*. Autour d'Izid, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis... Bibliothèque Nationale de France, 2006.
- BNDIGITAL. Página da revista O Cruzeiro. *In: Biblioteca Nacional Digital*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=81273>
- BURGI, Sérgio. O fotojornalismo humanista em O Cruzeiro. p.33-40. *In: COSTA, Heloise; BURGI, Sergio (Org.). As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

CANCLINI, Nestor García. Fotografia e ideologia: seus pontos comuns. p.13-18. *In: Feito na América Latina; II Colóquio Latino-Americano de fotografia*. FUNARTE. Instituto Nacional de Fotografia. Coleção Luz & Reflexão. 1987. 195 p. México: Conselho mexicano de Fotografia,

CASTELLANOS, Ulisses. **Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones**. México: Universidad Iberoamericana, 2003.

CASTILHO, Cristiano. Fotos da revista O Cruzeiro são expostas no MON. *In: Gazeta do Povo*, 2014. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/fotos-da-revista-o-cruzeiro-sao-expostas-no-mon-8wm9p536da8qbcm7klhsei43y/>

CAPA, Robert. La tonduie de Chartres. *In: Magnum Photos*. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographers/>

CAPA, Robert. The falling soldier. *In: Magnum Photos*. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographers/>

CATINCHI, Philippe-Jean. La Tondue de Chartres: une autre histoire derrière l'image. *In: Le Monde*. 24 mar. 2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/24/la-tondue-de-chartres-une-autre-histoire-derriere-l-image_5440539_3246.html. Acesso em: 10 dez. 2022.

CHIM, David Seymor. Tereska. *In: Magnum Photos*. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographers/>

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CONFÉRENCE LA TONDUE 1944-1947. Une histoire d'amour en temps de guerre. *In: Deutsch-Französisches Institut*. Disponível em: <https://www.dfi.de/pdf-Dateien/Vortraege/Bericht-Leray-24102018-fr.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2023)

COSTA, Heloise. A invenção da revista ilustrada. p.303-324. *In: COSTA, Heloise e BURGI, Sergio (Org.). As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012a.

COSTA, Heloise. Entre o local e o global: a invenção da revista O Cruzeiro. p.9-32. *In: COSTA, Heloise e BURGI, Sergio (Org.). As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012b.

COSTA, Heloise; BURGI, Sergio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

CURTHOYS, Ann e Lake, Marilyn (ed.). *Connected Worlds: history in a transnational perspective*. Australia, ANU Press, 2005. Disponível em: <https://press.anu.edu.au/publications/connected-worlds>. Acesso em : 02 fev 2023.

DAMM, Flávio. A grande aventura fotojornalística. p.330-333. *In*: COSTA, Heloise; BURGI, Sergio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre O Cruzeiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

DATASUS. Tabnet. *In*: **Ministério da Saúde**. Datasus Tecnologia da Informação a Serviço do SUS. Disponível em: <http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/defthtm.exe?ibge/cnv/poppa.def>. Acesso em 10 out. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DENOYELLE, Françoise. De la commande à l'œuvre: les photographes illustrateurs à l'ère de l'imprimé. *In*: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise (Ed.). **La Photographie humaniste, 1945-1968**: Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis..., Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2006. p.35-58.

DGLAB - Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. Biografia Carlos Malheiro Dias. *In*: **Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas**. Disponível em: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=8826>. Acesso em: 12 dez. 2022.

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

DOISNEAU, Robert. Le baron William. *In*: **Robert-Doisneau**. Disponível em: <https://www.robert-doisneau.com/fr/>

DOISNEAU, Robert. Le cheval dans le puits. *In*: **Robert-Doisneau**. Disponível em: <https://www.robert-doisneau.com/fr/>

DOSSIER DE PRESSE. **1936 Le Front Populaire en Photographie**. Exposition à l'Hôtel De Ville. 2016. Disponível em: <https://cdn.paris.fr/presse/2020/03/23/8944971a99607441f9f633d96ecc5e14.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

DOUZOU, Laurent. François Rouquet & Fabrice Virgili, Les Françaises, les Français et l'Épuration. *In*: **Femmes, Genre, Histoire**, 48 | 2018, Disponível em: <http://journals.openedition.org/cli/15529>. Acesso em 21 dez. 2022.

ELZA Lima. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13176/elza-lima>. Acesso em: 11 de novembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ERWITT, Elliott. Versailles. *In: Magnum Photos*. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographers/>

FACIO, Sara. Pesquisa sobre fotografia e colonialismo cultural na América Latina. p.154-162. *In: Feito na América Latina; II Colóquio Latino-Americano de fotografia*. FUNARTE. Instituto Nacional de Fotografia. Coleção Luz & Reflexão. 1987. 195 p. México: Conselho mexicano de Fotografia,

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Fotografia paraense: militância política e dissonância poética. *In: Fotografia contemporânea paraense 80/90*. Disponível em: https://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Rubens_texto.htm. Acesso em: 24 out. 2023.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil (1946-98). São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 232 p. ISBN: 85-7503-205-4

FK MAGAZINE. Speaking of pictures: in Paris young lovers kiss everywhere. *In: FK Magazine*. Disponível em: <https://fkmagazine.lv/>

FOTOATIVA. Desde 1984. *In: Fotoativa*. Disponível em: <https://fotoativa.org.br/Desde-1984>. Acesso em: 06 jun 2023.

FRANK, Robert. US 285, Novo México. *In: DYER, Geoff. O instante contínuo*: uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Colección Punto y Linea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

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

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Coimbra: Editora Annablume, 2012.

GARCÍA, Enrique Villaseñor. Algunas reflexiones en torno a géneros fotográficos. *In: Foro Iberoamericano de Fotografía*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. Disponível em: <https://www.uv.mx/personal/lenunez/files/2013/06/fotografia-periodismo-y-fotodocumentalismo.pdf>

GASTAMINZA, Félix del Valle. **Documentación fotográfica**. Madrid: Editorial Síntesis S.A., 2020.

GUIMARÃES-GUEDES, Denise; RENÓ, Denis. De Paris para a América Latina: análise do movimento fotográfico humanista sob a perspectiva da teoria frankfurtiana e dos estudos de recepção. In: GOBBI, MORAIS e RENÓ. **Reflexões e práticas acadêmicas na comunicação latino-americana**. p. 303-325. RIA Editorial, 2024.

GUIMARÃES-GUEDES, Denise; SOUSA, Jorge Pedro. Os corpos da guerra: fotografia e memória de ex-combatentes mutilados na Guerra Colonial. In: **Revista Âmbitos**. n. 57, jul. 2022. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/issue/view/1350>

HAMILTON, Peter. Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography. p.75-150. In: Hall, Stuart (ed.) **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Glasgow: The Open University, 1997.

HALL, Stuart (ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Glasgow: The Open University, 1997.

HALL, Stuart. La photographie humaniste: un style made in France? In: **La photographie humaniste, 1945-1968**. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis... Bibliothèque Nationale de France, 2003.

HALL, Stuart. La photographie humaniste: un style made in France? In: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise (Ed.). **La Photographie humaniste, 1945-1968**: Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis..., Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2006. p. 27-33.

HALL, Stuart. A poetry of the streets? Documenting frenchness in an era of reconstruction: humanist photography 1935–1960. p.177-229. In: **The documentary impulse in french literature**. Leiden, The Netherlands: Brill. 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1163/9789004486171_015. Acesso em 12 dez. 2022.

HALL, Stuart. 2016. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2016

HINE, Lewis. Icarus, Empire State Building. In: Art Blart_art and cultural memory archive. Disponível em: <https://artblart.com/>

HINE, Lewis. Midnight in Ludlow St. In: Art Blart_art and cultural memory archive. Disponível em: <https://artblart.com/>

HINE, Lewis. Tenement Family. In: Art Blart_art and cultural memory archive. Disponível em: <https://artblart.com/>

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Do arquivo de um correspondente estrangeiro**: fotografias de Luciano Carneiro. 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/do-arquivo-de-um-correspondente-estrangeiro-fotografias-de-luciano-carneiro/>. Acesso em 05 out. 2022.

JESÚS MARTIN BARBERO: conceptos clave en su obra. Parte 2: 'Lo popular-masivo'. Pensadores.co - Memoria viva digital del pensamiento colombiano. Publicado pelo canal do Centro Ático: Pontificia Universidad Javeriana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yp0EHQ07xzk>. Acesso em: 09 out. 2022.

KELLY, Michael. Humanism and National Unity: the Ideological Reconstruction of France. In: HERWITT, Nicholas (ed.). **The Culture of Reconstruction**: European literature, thought, and film, 1945–50 Warwick Studies in the European Humanities. Palgrave Macmillan, London, 1989. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-19728-6_7. Acesso em 20 dez. 2022.

KELLY, Michael. The Humanist Moment. In: **A cultural and intellectual rebuilding of France after the Second World War**. Palgrave Macmillan: Londres, 2004. Disponível em: <https://link.springer.com/book/10.1057/9780230511163>. Acesso em 15 dez. 2022.

KOBRE, Kenneth. **Photojournalism**: the professional's approach. Massachusetts: Curtin & London, 1980

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LACOUR-ASTOL, Catherine. L'épuration: une justice de genre? L'exemple du Nord (1944-1948). Centre d'histoire de Sciences Po, Paris, 20. In: **L'épuration en Belgique et dans la zone interdite (1944-1949)**. Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2017. Disponível em: <https://books.openedition.org/irhis/592#ftn3>. Acesso em 10 jan. 2023.

LANGE, Dorothea. A estrada para o Oeste, Novo México. In: DYER, Geoff. **O instante contínuo**: uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LANGE, Dorothea. Mother from Oklahoma tends baby with dysentery and awaits arrival of FSA camp resident nurse. In: **Picryl**. Disponível em: <https://picryl.com/media/tulare-county-california-in-farm-security-administration-fsa-camp-mother-from>

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico**: éxodos e identidad. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico contemporáneo**: da inocencia á lucidez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.

LEÓN, Jorge Claro. Gêneros fotojornalísticos: abordagens teóricas. In: **Foro Iberoamericano de Fotografía**. Outubro, 2022. Disponível em:

www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/JORGE.HTM. Acesso: 05 dez. 2022

LERAY, Gérard. Une photographie peut-elle servir de pièce à conviction?. In: Série: **Qui est la tondue de Chartres?** Cap. 1 [Podcast]. France Culture, 2022. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/enquete-a-la-premiere-personne/une-photographie-peut-elle-servir-de-piece-a-conviction-2172340>. Acesso em 05 dez. 2022.

LESTER, P. M. Photojournalism. An Ethical Approach. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1991. Disponível em: https://archive.org/details/photojournalisme0000lest_m9f1/page/n1/mode/2up?view=theater. Acesso em 15 set. 2022.

LIBRARY OF CONGRESS. Collection Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/>. Acesso em: 07 set. 2023.

LIMA, Elza. Elza Lima | Foto em Pauta. In: Youtube canal Foto em Pauta. 19 dez. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fxvdy1AMbmE>. Acesso em: 28 set. 2023.

LIMA, Elza. **Elza Lima**. Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira. São Paulo: Editora Ipsis, 2016.

LIMA, Elza. Elza Lima fala sobre sua carreira. [Entrevista concedida a] Denise Guimarães-Guedes. 21 de março de 2024 .

LISSOVSKY, Maurício. **Pausas do destino**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 39-63, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i1p39-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750>. Acesso em: 3 jul. 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. In: **Revista Intexto**. n.43, p.14-23, set/dez.2018. Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/81160/48900>. Acesso em: 10 set. 2023.

LUGON, Olivier. **Le style documentaire**: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945. Paris: Éditions Macula, 2011.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MALTA, Ricardo. O que as fotografias não revelam. In: Instituto de longevidade. Disponível em: <https://institutodelongevidade.org/longevidade-e-comportamento/inspiracao/o-que-fotografias-nao-revelam>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MANISCALCO, Lynn Troy. "Feature photography and Photojournalism." In: **PSA Journal**, vol. 74, no. 9, Sept. 2008, pp. 30+. *Gale Academic OneFile*. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=capes&id=GALE|A184852071&v=2.1&it=r>. Acesso em: 15 Ago. 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. In: **MATRIZES**. v.12 n.1 p.9-31 São Paulo. jan./abr. 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e GAUTIER, Ana María Ochoa. Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. p.111-126. In: MATO, Daniel (Org). **Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: CLACSO, jun. 2001.

MARTINEZ, Leo. **Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005**. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00764966/document>>. Acesso em: 16 set. 2022.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Métodos de pesquisa em comunicação**. 1. ed. São Paulo: Vozes, 2018. *E-book*. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 09 set. 2023.

MATIAS-PEREIRA, José. **Manual de metodologia da pesquisa científica**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2019.

MELO, José Marques de. **Teoria da Comunicação: paradigmas latino-americanos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MELO, José Marques de. **História do pensamento comunicacional**. Paulus Editora, 2003.

MENDELSON, Andrew. Slice-of-life moments as visual "truth": Norman Rockwell, feature photography, and american values in pictorial journalism. In: **Journalism History**, 2004. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00947679.2004.12062634>. Acesso em 20 ago. 2023.

MEYER, Pedro. Palavras de apresentação II Colóquio latino-americano de fotografia. p.7-12. In: FUNARTE. Instituto Nacional de Fotografia. **Feito na América Latina; II Colóquio Latino-Americano de fotografia**. Coleção Luz & Reflexão. México, Conselho mexicano de Fotografia, 1987. 195 p.

MORIN, Edgard. **A cabeça bem feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MOURA, Cláudia Peixoto. Curso de Comunicação no Brasil: do Currículo Mínimo às novas Diretrizes Curriculares. In: **Revista FAMECOS**, n.14. Porto Alegre, abr.2001. Disponível em: http://anais.anped.org.br/regionais/sites/default/files/trabalhos/12/3837-TEXT0_PROPOSTA_COMPLETO.pdf. Acesso em: 13 dez. 2022.

NEWHALL, Beaumont. **Documentary approach to photography**. Parnassus Vol. 10, No. 3 (Mar., 1938), pp. 2-6. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/771747?origin=crossref&seq=3#metadata_info_tab_contents

NEWHALL, Beaumont. **História de la fotografía**. Gustavo Gilli, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NORI, Claude. **La photographie en France**: des origines à nos jours. Paris: Éditions Flammarion, 2008.

PEREGRINO, Nadjá Fonseca. A revista O Cruzeiro – a revolução da fotorreportagem. In: **Ateliê da imagem** [Blog], 2011 Disponível em: <https://www.ateliedaimagem.com.br/wp-content/uploads/2016/08/48.pdf>. Acesso em 26 set. 2022.

QUEIROGA, Eduardo. **Da assinatura à postura**: a construção da autoria na fotografia documental. Tese. Universidade Federal de Pernambuco. PPGCom. Recife, 2016.

REDONDO-AROLAS, Mar. **Llegat i vigència de les aportacions de l'exposició The Family of Man en la representació fotogràfica de la identitat**. Tese de Doutorado. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010.

RENÓ, Denis. O olhar latino-americano na obra de Sebastião Salgado. In: GOBBI, Maria Cristina & RENÓ, Denis (org.). **Reflexões sobre o pensamento comunicacional latino-americano**. Aveiro: Ria Editorial, 2020. Disponível em: <http://www.riaeditorial.com/index.php/reflexoes-sobre-o-pensamento-comunicacional-latino-americano/>. Acesso em: 02 out. 2023.

REVISTA O CRUZEIRO. Número 0034, ano 1952. In: **Biblioteca Nacional**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=81273>. Acesso em: 12 jan 2023.

RIBALTA, Jorge. Arxiu universal. **La condició del document i la utopia fotogràfica moderna**. Barcelona: MACBA, 2008. Disponível em: <https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigar/publicacions/arxiu-universal-condicio-document-i-utopia-fotografica-moderna>. Acesso em: 20 set. 2023.

RIIS, Jacob. Midnight in Ludlow, St.. In: **International Center os Photography**. Disponível em: <https://www.icp.org/>

ROCKWELL, Norman. Boy with baby carriage. In: **Norman Rockwell Museum**. Disponível em: <https://www.nrm.org/>

RONIS, Willy. The little Parisian boy. In: **Finestre Sull'Arte**. Disponível em: <https://www.finestresullarte.info/en/exhibition-reviews/willy-ronis-images-of-humanist-photographer-who-loved-people-move-venice>. Acesso em 10 mar. 2022.

RTP. Paris já está a arder? In: **Portal RTP notícias**. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/paris-ja-esta-a-arder-quando-hitler-mandou-incendiar-paris_n1141544. Acesso em: 02 jan. 2023.

SANTOS, Pedro António dos; KIENEN, Nádia; CASTIÑERA, Maria Inés. **Metodologia da pesquisa social**: da proposição de um problema à redação e apresentação do relatório. São Paulo: Atlas, 2015.

SOJO, Carlos Abreu. **Los géneros periodísticos fotográficos**. Barcelona: Editorial CIMS, 1998.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto, 2002. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em 18 set. 2022.

STATHATOS, Yannis. Three manifestations of humanist photography. In: **Antilipseis**. Humanistic photography. n.16, p. 5. N.Mavromatis & Co. Ltd, Grécia: 2009. Disponível em: www.antilipseis.gr/. Acesso em: 07 dez. 2022.

STEGEMANN, Michael. 1944: Paris é libertada da ocupação nazista. In: **DW**. ago. 2016. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1944-paris-%C3%A9-libertada-da-ocupa%C3%A7%C3%A3o-nazista/a-320231>. Acesso em: 07 dez. 2022.

STEICHEN, Edward (Org). **The family of man**. Museum of Modern Art. Nova Iorque: Maco Magazine Corporation, 1955.

STEVENOT, Frédéric. Les Françaises, les Français et l'épuration - De 1940 à nos jours. In: **La Cliothèque**. 2018. Disponível em: <https://clio-cr.clionautes.org/les-francaises-les-francais-et-lepuration-de-1940-a-nos-jours.html>. Acesso em: 06 dez. 2022.

SUD-OUEST. Edição de 29 de agosto de 1944, página 2. In: **Sud-Ouest Archives**. Disponível em: <https://www.sudouest.fr/archives/>. Acesso em: 22 out. 2022.

THÉZY, Marie de. **La Photographie humaniste**. 1930 - 1960 Histoire d'un mouvement en France. Paris: Contrejour, 1992.

TUR, Francesc. Francia, verano de 1944: ¿una depuración salvaje? In: **Ser histórico portal de Historia**. 2021. Disponível em: <https://serhistorico.net/2021/02/26/francia-verano-de-1944-una-depuracion-salvaje/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

UNICEF. Chim: UNICEF's first international photographer. In: Youtube Canal Unicef, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lo-NujpaBbk&t=1s>. Acesso em: 08 jan. 2023.

VASQUEZ, Pedro. A fotografia no império. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

VASQUEZ, Pedro. A Funarte e a fotografia. In: **Brasil Memória das Artes**. Portais Funarte. 2013. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/a-funarte-e-a-fotografia/>. Acesso em 15 out. 2023.

VASQUEZ, Pedro. INFoto: as Mostras Regionais de Fotografia da Funarte. In: **Brasil Memória das Artes**. 2013. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-mostras-regionais-de-fotografia-da-funarte/>. Acesso em 15 out. 2023.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2006.

ZERWES, Erika. A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. In: **História: Debates e tendências** – v.16, n.2, jul./dez. 2016, p. 314-327.

ZERWES, Erika. Humanismo e política: fotografia e gênero entre a Europa e a América Latina. *In*: COSTA, Heloise; ZERWES, Erika (Org). **Mulheres fotógrafas/mulheres fotografadas**: fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios, 2020

ZERWES, Erika; COSTA, Eduardo. Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira. p.145-159. *In*: **Revista de Estudios Brasileños**. v.4, n.8. 2017. Disponível em: www.revistas.usp.br/reb Acesso em: 20 out. 2023.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Base de dados de livros de fotografia. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/perfil/310/agil-fotojornalismo>. Acesso em: 13 jun. 2023.

Fotoativa. Desde 1984. <https://fotoativa.org.br/Desde-1984>

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP). Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Rede de Bibliotecas. **Manual de normalização de trabalhos acadêmicos**: apresentação: ABNT. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www2.unesp.br/portal#!/cgb/acervo/normas-tecnicas/>. Acesso em: 20 abr. *E-book*.

APÊNDICES

APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Este é um convite para uma entrevista que é parte da pesquisa de doutorado, sob a responsabilidade da pesquisadora Denise Guimarães Guedes, aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UNESP, Universidade Estadual Paulista, campus de Bauru, SP, sob orientação do prof. Associado Denis Porto Renó.

A pesquisa, cujo título é **“O ESTILO HUMANISTA NA OBRA DA FOTÓGRAFA ELZA LIMA: UMA PERCEPÇÃO COM BASE NA FOTOGRAFIA HUMANISTA FRANCESA”** (título provisório), tem por objetivo reconhecer o estilo humanista, presente nas obra fotográficas selecionadas, que remete à cultura e à sociedade brasileira.

Sua participação é voluntária e irá contribuir com a pesquisa científica na área da Comunicação. A entrevista será gravada para uso exclusivo da pesquisadora, para análise e redação da tese. Nenhuma parte da entrevista será utilizada com finalidade comercial. Solicitamos sua autorização para a transcrição de seu depoimento, em todo ou em partes, devidamente identificados, na escrita final da tese.

Você pode se recusar a participar ou retirar o seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, independentemente do motivo, sendo garantida e assegurada sua privacidade. Esta pesquisa possui fins exclusivamente acadêmicos e científicos, sendo, portanto, não remunerada, bem como não causará nenhum ônus à entrevistada.

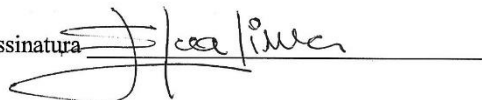
Em caso de dúvidas, poderá entrar em contato com a pesquisadora pelo telefone (14) 99122-5909 e/ou por e-mail: guimaraes.guedes@unesp.br

Declaração de Consentimento Pós-Informação

Eu, ELZA LIMA,
estou de acordo em participar como voluntária da pesquisa intitulada **“O ESTILO HUMANISTA NA OBRA DA FOTÓGRAFA ELZA LIMA: UMA PERCEPÇÃO COM BASE NA FOTOGRAFIA HUMANISTA FRANCESA”**, autorizando a divulgação de dados, única e exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, conforme proposto para levantamento.

Data 04/05/2024

Assinatura



APÊNDICE B – ROTEIRO DE TEMAS ABORDADOS NA ENTREVISTA

1. Memórias de infância
2. Relação com a natureza
3. Experiências importantes
4. Início na fotografia
5. Primeiros cursos
6. Oficina FotoAtiva
7. Interesse por fotografar o ser humano
8. O tempo na fotografia
9. O instante decisivo
10. Coincidências na fotografia
11. O livro *Elza Lima*, da Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira
12. O ato de fotografar
13. Histórias de algumas fotos
14. Projetos futuros

APÊNDICE C - CURRÍCULO DE ELZA LIMA⁴²

1979 - graduação em História

1984 - curso de fotografia na Oficina Fotoativa

1985 a 1987 - Projeto Ação Cultural e Pedagógica com Imagens, Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia

1989 - Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - Centur (criou um acervo fotográfico das manifestações culturais da região amazônica, além da documentação das tribos indígenas da Amazônia Legal, em convênio com a FUNAI.

1990 - Prêmio fotógrafa do ano (Associação dos Artistas do Pará)

1991 - Prêmio José Medeiros (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro)

1995 - Bolsa no Museu de Arte do Cantão Thurgau

1995 - Projeto Vendo de perto com olhares de fora com Barnabás Bosshart

1996 - Prêmio Marc Ferrez da Fundação Nacional de Arte (Funarte)

1999 - Bolsa Vitae de Artes

2001 - Livro Projeto Brasil sem fronteiras (com Antônio Augusto Fontes, Ed Viggiani, Celso Oliveira e Tiago Santana

⁴² Extraído de Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.