

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**ANDRÉ LUIS BUENO ALVES PEREIRA**

**FOTOGRAFIA E IDENTIDADES**  
Expressão pessoal e representação social

São Paulo  
2020

ANDRÉ LUIS BUENO ALVES PEREIRA

**FOTOGRAFIA E IDENTIDADES**

Expressão pessoal e representação social

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Pereira, André Luis Bueno Alves  
Fotografia e Identidades: expressão pessoal e  
representação social / André Luis Bueno Alves Pereira ;  
orientador, Maria Cristina Castilho Costa. -- São Paulo,  
2020.  
185 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Fotografia 2. Identidades 3. Representação 4. Expressão  
5. Comunicação I. Costa, Maria Cristina Castilho II. Título.

CDD 21.ed. - 770

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**Nome:** PEREIRA, André Luis Bueno Alves

**Título:** *Fotografia e Identidades: expressão pessoal e representação social*. Dissertação apresentada à Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa (orientadora)

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_



Para os meus pais,  
Abílio Alves Pereira (*in memoriam*)  
e Tereza Bueno

Aos meus amores  
Elisangela e Raul

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, minha orientadora, pelo incentivo, por sua dedicação e cuidado na orientação deste trabalho, pela oportunidade e por acreditar desde o início em minhas pesquisas relacionadas à fotografia e à comunicação.

À banca de qualificação, da qual participaram o Prof. Dr. Wagner Souza e Silva, da ECA/USP e o Prof. Dr. Cristiano Franco Burmester da PUC/SP, pela leitura com olhar crítico, contribuindo com sugestões ricas e fundamentais para as fases finais desta pesquisa. Também aos professores das disciplinas cursadas, essenciais para o embasamento deste estudo: Prof. Dr. Richard Romancini e Boris Kossoy.

À Profa. Dra. Denise Maria Soares que, mesmo à distância, tem me apoiado, desde antes de meu ingresso no Mestrado, com suas aulas de português, orientações, estudos e revisões.

A todos colegas do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM), pelas conversas, trocas e parcerias em projetos de pesquisa. À colega Denise Gonçalves pela motivação. Ao Prof. Dr. Walter de Sousa, pelo incentivo desde o início, por sua leitura atenta e revisão na fase final da pesquisa.

A todos e todas que aceitaram participar da banca desta dissertação de mestrado: Prof. Dr. Wagner Souza e Silva, Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins, Prof. Dr. Cristiano Franco Burmester, Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungiolli, Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes, Profa. Dra. Irene de Araujo Machado e Profa. Dra. Barbara Heller.

Aos fotógrafos Douglas Mansur, Marcos Palhano e à fotógrafa Thamara Lage, por aceitarem participar desse estudo e por me atenderem, prontamente e com paciência, nos momentos que precisei.

Aos amigos Fernando Bertholdo, Monica Alves, Dorival Zucatto, Diego Aliados, Helder Holiveira, Magno Duarte, Flávio Munhoz, Fábio Silvestre, Fernando Oliveira, Luís Morales, Leonardo Milanês e Fernanda Busti, pelo companheirismo, pelas conversas e por sempre apoiarem minhas produções e pesquisas fotográficas.

Aos movimentos culturais e ambientais do Extremo Sul de São Paulo: Cedeca, Imargem, Ecoativa e Sertãooperifa, que despertaram em mim um olhar para a minha própria identidade.

Enfim, à minha mãe Tereza Bueno, por sempre apostar em meus trabalhos e me apoiar nas horas que mais precisei ao longo da vida. Ao meu filho Raul e à minha companheira Elisangela Duarte Bueno, cujas palavras de incentivo e apoio, desde que a conheci, foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. A toda a minha família, muito obrigado.

## RESUMO

Este estudo tem como propósito compreender o papel da fotografia no processo de expressão e de formação da identidade dos fotógrafos (as), considerando suas experiências e produções fotográficas pessoais. Para isso, dois fotógrafos e uma fotógrafa atuantes em contextos sociais e culturais distintos foram estudados: Douglas Mansur, Marcos Palhano e Thamara Lage. Seus trabalhos fotográficos foram analisados e observados aspectos que envolvem seus processos criativos, intencionalidades, discursos e narrativas, discutindo-os como sujeitos com olhares e histórias próprias que buscam por meio da linguagem fotográfica expressar suas realidades e identificações. Procurou-se também abordar a fotografia como meio de representação de identidades individuais e coletivas, ligadas a movimentos e grupos nos quais ambos estão diretamente ligados. Em síntese, pode-se dizer que a fotografia se mostrou como um meio de autorrepresentação, evidenciando identificações entre fotógrafos (as) e fotografados (as). Ainda que os (as) pesquisados tenham trilhado caminhos distintos na definição de seus temas e de suas linguagens para a construção de uma identidade fotográfica autoral, é possível afirmar que o conjunto de suas produções e suas trajetórias, construídas ao longo do tempo, representaram a formação de identidades que não são apenas estéticas ou visuais, mas também sociais, culturais e de resistência. Para ancorar nossas análises valeu-se dos autores Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Joan Fontcuberta, Annateresa Fabris, Manuel Castells, entre outros que possibilitaram abordar as relações entre fotografia e identidade.

Palavras-chave: Fotografia. Identidades. Representação. Expressão. Linguagem. Comunicação.

## ABSTRACT

This study aims to understand the role of photography in the process of expression and formation of the photographers' identity, considering their personal photographic experiences and productions. For this, three photographers working in different social and cultural contexts were studied: Douglas Mansur, Marcos Palhano and Thamara Lage. His photographic works were analyzed and observed aspects that involve his creative processes, intentions, discourses and narratives, discussing them as subjects with their own looks and stories that seek through photographic language to express their realities and identifications. We also tried to approach photography as a means of representing individual and collective identities, linked to movements and groups in which both are directly linked. In summary, it can be said that photography has shown itself as a means of self-representation, evidencing identifications between photographers and those being photographed. Even though those researched have taken different paths in the definition of their themes and languages for the construction of an authorial photographic identity, it is possible to say that the set of their productions and their trajectories, built over time, represented the formation of identities that are not only aesthetic or visual, but also social, cultural and resistance. To anchor our analyzes, the authors used the authors Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Joan Fontcuberta, Annateresa Fabris, Manuel Castells, among others that made it possible to approach the relationship between photography and identity.

Keywords: Photography. Identities. Representation. Expression. Language. Communication.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 BUENO, André. O Soldador Narciso e a fábrica, 2001. Fonte: acervo pessoal.....	12
Fig. 2 SALGADO, Sebastião. Trabalhadores Sem Terra ocupam a área de Araupel, 1996. Fonte: Brasil de Fato. ....	40
Fig. 3 SALGADO, Sebastião. Trabalhadores na mina Serra Pelada, 1986. Fonte: Amazonas images. ....	41
Fig. 4 SALGADO, Sebastião. Uma das pessoas que chegaram a Serra Pelada na febre do ouro, 1986.....	41
Fig. 5 GONDIM, Adenor. O cão, tradição do interior da Bahia. Fonte: Revista Continente. .	43
Fig. 6 GONDIM, Adenor. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Cachoeira da Bahia, década de 1990. ....	43
Fig. 7 GONDIM, Adenor. Bandeirolas de São João. Fonte: Site G1. ....	45
Fig. 8 GONDIM, Adenor. Sem título. Fonte: Instituto Casa da Photographia. ....	45
Fig. 9 SHERMAN, Cindy. Untitled Film Still #35, 1979. Fonte: Moma. ....	46
Fig. 10 SHERMAN, Cindy. Untitled #474, 2008. Fonte: Moma. ....	46
Fig. 11 SHERMAN, Cindy. Untitled #228, 1990. Fonte: Moma. ....	47
Fig. 12 SHERMAN, Cindy. Untitled #224, 1990. Fonte: Moma. ....	47
Fig. 13 LANGE, Dorothea. Migrant Mother. Colhedores de ervilhas em miséria, Nipomo, Califórnia,1936.....	55
Fig. 14 LANGE, Dorothea, Migrant Mother, Nipomo, Califórnia, 1936. ....	55
Fig. 15 LANGE. Dorothea. Trabalhador agrícola migrante, perto de Holtville, Califórnia, Fev.1937.....	56
Fig. 16 LANGE. Dorothea. Agricultores do Arkansas despejados, Bakersfield, Califórnia, 1935.....	56
Fig. 17 EVANS, Walker. Fotografias de Walker Evans, (EUA), 1936.....	57
Fig. 18 BUENO, André. Margem e mata atlântica no extremo sul de São Paulo, 2016. Acervo pessoal.....	59
Fig. 19 BUENO, André. Meninos aguapés, 2010. Acervo pessoal. ....	59
Fig. 20 BUENO, André. Joel Torres (dir.) e o pintor no vestiário da fábrica, 2001.....	60
Fig. 21 BUENO, André. Movimento cultural Hip Hop Freestyle na Rinha dos Mc`s (2006),	66
Fig. 22 BUENO, André. Encontro da rede “PermaPerifa” realizado na casa Ecoativa na Ilha do .....	67

Fig. 23 MANSUR. Douglas. Encontro de formação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), 1983,.....	73
Fig. 24 MANSUR. Douglas. Romaria dos Mártires, 1987. Fonte: Celeiro de Memória.....	75
Fig. 25 MANSUR. Douglas. Marcha dos movimentos MST e Central de Movimentos Populares (CMP) rumo a Brasília, 1995. Fonte: Celeiro de Memória.....	75
Fig. 26 MANSUR. Douglas. Movimento MST Sul e Sudeste marcham rumo a Brasília, 2018. ....	75
Fig. 27 MANSUR, Douglas. Mãe Clair construindo um fogão de barro com seu filho Rodinei, acampamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Paraná, 1986. Fonte: Celeiro de Memória.....	77
Fig. 28 MANSUR, Douglas. Mãe Clair segura a antiga foto emoldurada ao lado de seu filho Rodinei, no mesmo local após ter sido constituído como assentamento do MST “José Dias”, Paraná, 2003. Fonte: Celeiro de Memória.....	77
Fig. 29 MANSUR. Douglas. Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) na década de 1980, São Paulo.....	80
Fig. 30 MANSUR, Douglas. Movimento MST na década de 1980, Rio Grande do Sul. Fonte: Celeiro de Memória.....	81
Fig. 31 MANSUR, Douglas. Acampamento do MST na década de 1980, Paraguai. Fonte: Celeiro de Memória.....	82
Fig. 32 MANSUR, Douglas. Acampamento no Paraná, 1987. Fonte: Celeiro de Memória. ..	82
Fig. 33 PALHANO, Marcos. O Boi, 2013. Fonte: site pessoal. ....	85
Fig. 34 PALHANO, Marcos. Bumba-meu-boi do Maranhão, Rajados ou Caboclos de Fita, 2011.....	87
Fig. 35 PALHANO, Marcos. Estilo Zabumba Maranhão, Pandeirinhos ou Repinicaadores, 2011.....	88
Fig. 36 PALHANO, Marcos. Cazumba, Bumba MeuBoi, 2013. Fonte: site pessoal. ....	89
Fig. 37 PALHANO, Marcos. Tambor de Mina para Iemanjá, encerramento das festividades da .....	91
Fig. 38 PALHANO. Marcos. Atoto Obaluaiê Sapatá - Casa das Minas de Toya Jarina - Diadema-SP,.....	93
Fig. 39 PALHANO, Marcos. Kwe Mina Dan Axé Boçô Dá-Hô. Fotografia da série Tambor de Mina do Terreiro Kwe Mina Dan Axé Boço da-Ho, 2014. Fonte: site Omenelick. ....	93
Fig. 40 PALHANO, Marcos. Ekedí, Ritual do Abieié na Casa de Toya Jarina, casa de culto afro .....	95

Fig. 41 PALHANO, Marcos. Reprodução do site de Marcos Palhano. Fonte: site pessoal. ...	97
Fig. 42 PALHANO, Marcos. Casa de Farinha, comunidade Quilombola de Santo Inácio, ....	98
Fig. 43 PALHANO, Marcos. Alma Cabocla, Mestre curandeiro no município de Alcântara, MA, 2008. Fotografia exposta na XXVII Bienal de artes fotográficas em preto e branco de São José do Rio Preto, 2012. Fonte: site pessoal. ....	99
Fig. 44 PALHANO, Marcos. A distração do olhar atento, Alcântara, MA, 2008. Fonte: site pessoal. ....	99
Fig. 45 LAGE, T; CABRAL, T. Fotografias da série Seu Corpo Seu Mundo (2011). Fonte: site pessoal. ....	106
Fig. 46 LAGE, Thamara. Série de autorretratos de Thamara Lage. ....	108
Fig. 47 LAGE, Thamara. Fotografia e texto da modelo Andrea Viana para a série Retratos de Guerra. ....	109
Fig. 48 LAGE, Thamara. Fotografias da série Retratos de Guerra. Fonte: site pessoal. ....	110
Fig. 49 LAGE, Thamara. Autorretratos de Thamara Lage. Fonte: acervo e site pessoal. ....	111
Fig. 50 LAGE, Thamara. Retratos da série Condenadas (os). Fonte: site pessoal. ....	112
Fig. 51 LAGE, Thamara. Retrato de Andreza Dias, 2017. ....	113
Fig. 52 LAGE, Thamara. Retratos de Andreza Dias, 2020 (esq.) e 2018 (dir.) Fonte: reprodução Instagram @thamaralage. ....	114
Fig. 53 PALHANO, Marcos. Caboclo Cobra Coral. Fotografia da série Tambor de Mina...	134
Fig. 54 BUENO, André. Entrada do Assentamento Ipanema, Sorocaba, 2019. Fonte: acervo pessoal. ....	135
Fig. 55 MANSUR, Douglas. Mãe e pai de Sérgio Antônio Nery. Fonte: acervo pessoal de Douglas Mansur. ....	136
Fig. 56 BUENO, André. Mansur fotografando Sérgio Antônio Nery durante caminhada na agrofloresta. ....	137
Fig. 57 BUENO, André. Sergio Antônio Nery, 2019. Fonte: acervo pessoal. ....	138
Fig. 58 BUENO, André. Douglas Mansur (centro), Sérgio Antônio Nery e sua neta, 2019. Fonte: acervo pessoal. ....	138
Fig. 59 BUENO, André. Sérgio Antônio Nery utilizando o antigo debulhador manual de milho, 2019. ....	138
Fig. 60 BUENO, André. Moinho debulhador de milho de Sérgio Nery, 2019. Fonte: acervo pessoal. ....	138
Fig. 61 BUENO, André. Douglas Mansur mostra para a família de assentados Souza Lima suas fotos da época da ocupação. Fonte: acervo pessoal. ....	139

Fig. 62 BUENO, André. Douglas Mansur fotografando irmãos Souza Lima colhendo mexerica, 2019.....	140
Fig. 63 BUENO, André. Douglas Mansur segurando fotos antigas da família Souza Lima documentadas em diferentes épocas: acampamento e assentamento, 2019. Fonte: acervo pessoal.....	141
Fig. 64 BUENO, André. Douglas Mansur apresenta suas fotografias para alunos da UFSCar, Sorocaba, 2019. Fonte: acervo pessoal.....	141
Fig. 65 BUENO, André. Douglas Mansur durante sua apresentação no auditório da UFSCar, Sorocaba, 2019. Fonte: acervo pessoal.....	142
Fig. 66 BUENO, André. Thamara Lage e equipe de produção no estúdio da Belas Artes, 2019.....	143
Fig. 67 BUENO, André. Thamara Lage fotografando no estúdio da Belas Artes e apresentando os resultados para a equipe. Fonte: acervo pessoal.....	144
Fig. 68 Fig. 70 LAGE, Thamara. Modelos, 2019. Fonte: acervo pessoal da fotógrafa.....	144
Fig. 69 LAGE, Thamara. Modelo, 2019. Fonte: acervo pessoal da fotógrafa.....	145
Fig. 70 BUENO, André. Exposição Retratos de Guerra de Thamara Lage, Centro Cultural Grajaú, 2019.....	146
Fig. 71 BUENO, André. Douglas Mansur fotografando com aparelho celular, Câmara Municipal de São Paulo, 2020. Fonte: acervo pessoal.....	148
Fig. 73 MANSUR, Douglas. Momento da homenagem e sessão de fotos após a entrega do título de Cidadão Paulistano para os músicos Pereira da Viola e Dito Rodrigues, Câmara Municipal de São Paulo, 2019.....	149
Fig. 74 BUENO, André. Pereira da Viola, Dito Rodrigues e Douglas Mansur ao fundo utilizando seu aparelho celular, 2020. Fonte: acervo pessoal.....	149
Fig. 75 BUENO, André. Douglas Mansur apresenta imagem publicada na sua rede social Facebook, na qual ele é retratado ao lado de outros repórteres fotográficos na década de 1980. Fonte: acervo pessoal.....	150
Fig. 76 BUENO, André. Douglas Mansur com os artistas homenageados Pereira da Viola e Dito Rodrigues, Câmara Municipal de São Paulo, 2020. Fonte: acervo pessoal.....	150
Fig. 77 PALHANO, Marcos. Intervenção fotográfica no I Festival das Culturas Negras realizado por Marcos Palhano e André Bueno, Centro Cultural Grajaú, SP, 2015. Fonte: acervo pessoal de André Bueno e Marcos Palhano.....	151
Fig. 78 TORRES, Júlio. Painel fotográfico de Júlio Torres sobreposto ao de Marcos Palhano. Fonte: imagem cedida por Júlio Torres reproduzida do Instagram @debischaves.....	152



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1. FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO</b>	
1.1 Breve história da fotografia e de seu desenvolvimento para expressões pessoais.....	18
1.2 Fotografia: documento e expressão.....	21
1.3 Linguagem fotográfica na transformação e expressão do olhar.....	24
1.4 Motivações: fotografia e gesto como expressões simbólicas.....	28
<b>2. FOTOGRAFIA: IDENTIDADE E IDENTIFICAÇÃO</b>	
2.1 Identidades: entre fotografia e identificações pessoais .....	31
2.2 Identidade e identificação: processos de produção e representação fotográfica .....	33
2.3 Imagem, discurso e consciência identitária.....	36
2.4 A construção da identidade fotográfica autoral: Sebastião Salgado, Adenor Gondim e Cindy Sherman.....	38
<b>3. FOTOGRAFIA: MEMÓRIA E IDENTIDADE</b>	
3.1 A fotografia como memória identitária: imagens técnicas e imaginadas.....	50
3.2 Memórias, tempos e identidades: um retorno às fotografias de Dorothea Lange e Walker Evans.....	52
3.3 Expressão afetiva de memórias e identidades: de volta à identidade operária e de infância.....	58
<b>4. IDENTIDADES COLETIVAS: VISIBILIDADES E ENGAJAMENTO</b>	
4.1 A fotografia na construção de identidades coletivas .....	62
4.2 Visibilidade e enquadramentos como expressão coletiva de pertencimento.....	64
4.3 Fotografia e identidades de resistência na era da modernidade líquida .....	68
<b>5. ESTUDO COM OS FOTÓGRAFOS DOUGLAS MANSUR, MARCOS PALHANO E COM A FOTÓGRAFA THAMARA LAGE: APRESENTAÇÃO E ANÁLISES FOTOGRÁFICAS</b>	
5.1 A trajetória de Douglas Mansur na documentação dos movimentos sociais .....	72
5.2 O olhar ancestral e a observação participante de Marcos Palhano.....	83
5.3 Thamara Lage: autorrepresentação e visibilidades compartilhadas.....	103

5.4 Relações entre os trabalhos de Douglas Mansur, Marcos Palhano e Thamara Lage.....	116
5.5 O desafio da pesquisa de campo com fotógrafos (as) .....	119
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>121</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXOS</b>	
1. DIÁRIO DE CAMPO: um estudo etnográfico.....	131
2. ENTREVISTAS	
Entrevistas com Douglas Mansur.....	152
Entrevistas com Marcos Palhano .....	162
Entrevistas com Thamara Lage .....	175

## INTRODUÇÃO

Em meados da década de 1990, sem imaginar que um dia viria a me tornar fotógrafo e comunicador, a fotografia era para mim um *hobby* e uma prática amadora, uma forma de registrar meus amigos, viagens e, principalmente, meu esporte favorito, o *skate*.

Em busca de uma profissão “estável”, aos quatorze anos de idade, ingressei no curso de Mecânica Geral no SENAI (SP) e logo comecei a trabalhar em uma indústria multinacional alemã. Nessa empresa, atuei por aproximadamente 8 anos, adquiri muitas experiências técnicas com a execução de trabalhos mecânicos de precisão, com a leitura de desenhos técnicos e com a operação de máquinas operatrizes.<sup>1</sup> Posso afirmar que, a partir desses trabalhos, despertei um olhar para a importância das técnicas e dos processos de produção, o que, certamente, influenciou, e ainda influencia, nos modos como eu passaria a usar os equipamentos mecânicos fotográficos – primeiramente analógicos e posteriormente digitais – para a produção fotográfica profissional e pessoal.

Por volta dos meus vinte anos de idade, decidi mudar de área e me matriculei no curso de Propaganda e Marketing na Universidade Paulista (UNIP), no ano de 2001. O anseio por vivenciar outras experiências profissionais com uma rotina distinta da que eu tive por muitos anos no “chão da fábrica”, funcionou como um trampolim para meu ingresso no campo da comunicação, e, mais especificamente, na fotografia.

Já no curso, me tornei um frequentador assíduo do estúdio e do laboratório fotográfico existentes na universidade e comecei a me dedicar diariamente aos estudos fotográficos lendo livros e revistas especializadas. Não demorou muito para que eu comprasse uma câmera analógica profissional. Com o novo equipamento, ainda trabalhando na indústria, passei a documentar o meu cotidiano na fábrica e a produzir um portfólio com fotografias de espetáculos musicais com os quais eu me identificava. Logo, receberia o convite da jornalista Alyne Azuma para trabalhar como fotógrafo em uma editora dedicada a publicações dos setores de música e de cinema, o que me levou a sair da indústria, em meados de 2003, e a investir em equipamentos mais modernos.

---

<sup>1</sup> Máquinas-ferramentas como fresadoras, tornos e furadeiras utilizadas para a usinagem de materiais metálicos.

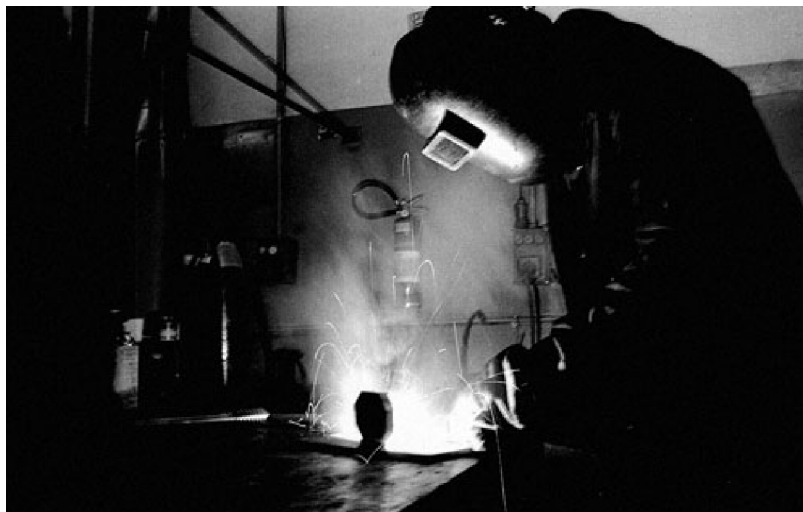


Fig. 1 BUENO, André. *O Soldador Narciso e a fábrica*, 2001. Fonte: acervo pessoal.

O novo trabalho como fotógrafo me possibilitou uma brusca mudança de rotina. Passei a viajar e a fotografar atores, atrizes e músicos<sup>2</sup> do cenário artístico nacional e internacional: um verdadeiro encontro com novas identidades sociais e culturais. Nessa fase, que durou aproximadamente três anos, me profissionalizei como repórter fotográfico, conheci muitos lugares e transformei minha visão de mundo sobre o campo da comunicação e das artes. Vivi intensamente o encantamento com as novas realidades e com as possibilidades de comunicação e de identificação que a fotografia me proporcionava. Posso dizer que, nesse período, o fotojornalismo e as convivências que ele propiciou alteraram muito rapidamente o meu olhar e o meu repertório.

Por volta de 2006, quando já havia me formado, o amigo e fotógrafo colombiano Joaquin Sarmiento me convidou para trabalhar em um projeto de fotografia e educação intitulado *Projeto Fotográfico “Um Olhar”*<sup>3</sup>, realizando oficinas fotográficas na comunidade de Paraisópolis, em São Paulo. Naquele momento, eu atuava como fotógrafo autônomo para as agências de notícias *Folha Press*, *Agência Estado* e para outros veículos e empresas de comunicação, além de produzir trabalhos em estúdio e outras produções pessoais.

Após Sarmiento retornar para o seu país, assumi a coordenação do *Um Olhar*, intensificando minha participação em atividades relacionadas com fotografia e educação destinadas à juventude das periferias de São Paulo. Desde então, passei a trabalhar como educador utilizando a fotografia em projetos e atividades de formação em instituições culturais,

---

<sup>2</sup> Parte dessas imagens encontram-se em meu portfólio: <<http://www.andrebueno.com.br/retratos>>. Acesso em: 26 ago 2020.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.umolhar.org/>>. Acesso em: 26 ago 2020.

escolas, coletivos e em Organizações Não-Governamentais (ONG's), sobretudo nas comunidades de Paraisópolis e do Grajaú na Zona Sul de São Paulo, e em outras cidades.

Vale destacar que, em 2011, após cinco anos trabalhando como fotógrafo educador, decidi ingressar no curso de Especialização Lato Sensu “Gestão da Comunicação: políticas, educação e cultura”, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Encontrei nesse curso a possibilidade de entender o impacto do trabalho fotográfico que vinha realizando junto com a juventude, além de aprofundar os conhecimentos sobre a relação entre comunicação, educação e fotografia.

Ao finalizar o curso, com a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Castilho Costa, apresentei o trabalho de pesquisa intitulado “CEDECA Interlagos: Fotografia e Educomunicação para o Desenvolvimento Humano”. Com esse estudo, pude compreender as contribuições das atividades fotográficas nas formas de expressão pessoal e no olhar da juventude. Na época, a pesquisa também estimulou a proposta de um novo programa de oficinas fotográficas e o início de um grupo de estudos em fotografia e Educomunicação, nomeado como “Encontros Fotográficos” e realizado naquele momento no CEDECA Interlagos.

A partir de entrevistas com os jovens participantes das oficinas fotográficas e da análise de filmes e documentários como “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles e “Janela da Alma”, dirigido por João Jardim, pude discutir sobre as inter-relações entre sujeitos, fotografias, imagens e mundo, de modo favorável para o desenvolvimento humano. Em síntese, eu iniciava naquele momento um estudo da fotografia como um meio de comunicação e expressão capaz de transformar os sujeitos.

Com base em pesquisadores do campo fotográfico e em referências das Ciências da Comunicação, visava desenvolver um olhar sobre o cenário midiático em que vivenciava naquela época. As teorias dos Estudos Culturais, das Teorias Críticas, da Escola de Frankfurt e do campo da Educomunicação foram fundamentais para que eu pudesse entender as inter-relações entre comunicação, cultura e educação na sociedade. Em suma, pude constatar que as atividades fotográficas foram bem aceitas pelos jovens, que, por sinal, relataram – após participarem das oficinas – terem despertado olhares críticos e outras formas de ver, se expressar e interagir no mundo, mediados pela linguagem fotográfica. O desenvolvimento do sentimento de pertencimento e da identidade a partir das experiências com a fotografia, o conhecimento e a identificação com grupos culturais e com as regiões onde eles viviam, também foram relatados no estudo. Estes resultados, assim como o incentivo da minha orientadora Cristina Costa, me estimularam a ingressar no Mestrado para realizar essa nova

pesquisa em comunicação, visando a aprofundar os estudos sobre as relações entre fotografia, identidade e expressão pessoal.

Outras experiências profissionais e pessoais nas últimas duas décadas, envolvendo meu ofício em fotojornalismo na área de cultura e política; minha documentação fotográfica autoral ligada aos movimentos culturais, a região onde eu vivo (Grajaú e extremo Sul de São Paulo) e a minha família de pescadores artesanais (que resiste com sua tradição na cidade de São Paulo); as intervenções fotográficas urbanas que venho realizando pelas cidades; além de outras experimentações técnicas e de linguagem fotográfica por mim vivenciadas, certamente também motivaram este trabalho, uma vez que me proporcionaram diferentes formas de identificação e de expressão das identidades culturais e sociais regionais. Logo, propomos essa pesquisa visando a compreender o papel da fotografia no processo de expressão e de formação da identidade de diferentes fotógrafos, sem nos limitarmos exclusivamente na discussão de sua capacidade de representação pessoal e coletiva.

Para isso, optamos por um recorte de estudo a partir da escolha de dois fotógrafos e uma fotógrafa atuantes em contextos distintos: Douglas Mansur, Marcos Palhano e Thamara Lage. A definição levou em consideração o engajamento de cada um com o seu contexto e objeto de expressão pessoal; o quanto representam uma identidade para seus adeptos, grupos ou movimentos fotografados, ou seja, por representarem diferentes identidades sociais, culturais, raciais e de gênero; pela diversidade técnica e de processos de produção existentes entre eles, mas também por representarem, em certa medida, diferentes momentos históricos da fotografia contemporânea.

Douglas Mansur<sup>4</sup> é repórter fotográfico, completou 39 anos de carreira em 2020, com passagens por várias instituições de movimentos sociais e veículos de imprensa brasileiros. Nasceu em Timburi (SP), em 1957. Formado em Filosofia pela Faculdade Associada Ipiranga (FAI) e em Teologia pela Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, mestre pelo Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM), atuou como professor de fotojornalismo e em outras atividades acadêmicas. Há mais de 30 anos documenta movimentos sociais, sindicais e rurais, no Brasil e na América Latina, o que lhe possibilitou realizar diversas exposições no Brasil e no exterior. Entre os seus principais trabalhos, destaca-se sua documentação sobre o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Recebeu o título de Cidadão Paulistano, duas Menções Honrosas do MST e foi finalista do Prêmio Comunique-se 2007.

---

<sup>4</sup> Seu trabalho fotográfico está disponível em: <<https://www.facebook.com/Celeirodememoria/>>; em <<http://www.celeirodememoria.org.br>>; e em <<http://www.douglasmansur.com.br>>. Acesso em: 26 ago 2020.

Marcos Palhano<sup>5</sup> nasceu em São Luís do Maranhão, em 1977. Em 2005, fez seu primeiro curso de fotografia, o que o estimulou a iniciar uma documentação fotográfica sobre a festa do Bumba-meu-boi. A partir daí seu interesse em fotografar a religiosidade afro aumentou, motivando-o a iniciar produções documentais na busca por sua ancestralidade, pelo sagrado e pela fé. É iniciado no Tambor de Mina, culto afro-maranhense, e possui formação em Tecnologia da Fotografia pela Universidade Paulista (UNIP), de São Paulo. Entre os seus principais trabalhos destacam-se: *Bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão* (2011-2015); *Resistentes Raízes Negras* (2008), sobre algumas comunidades remanescentes de quilombos no município de Alcântara, no Maranhão; e sua documentação em andamento sobre o *Tambor de Mina*. Recebeu uma Menção Honrosa na Bienal de Arte Fotográfica em São José do Rio Preto (2015) e teve trabalhos selecionados para salões e concursos de fotografias, entre eles o 17º Concurso Latino-Americano de Fotografia Documental, Colômbia, 2011, e o VIII Salão Nacional de Fotografias Brasil Afro, Rio de Janeiro, 2010.

Thamara Lage<sup>6</sup> nasceu em São Paulo, em 1993, e iniciou na fotografia em 2010. Formada em Tecnólogo em Fotografia pela Faculdade Metropolitanas Unidas (FMU), passou a ministrar *workshops* fotográficos e a produzir fotografia experimental voltada para o universo feminino. Com o tempo, descobriu que as mulheres e suas histórias se tornaram o foco de suas produções pessoais documentadas em retratos e nu artístico. Seu trabalho intitulado *Amor* (2015), representa o suicídio de mulheres por sofrerem discriminações por serem lésbicas. O projeto *Condenadas (os)* (2016), nos remete à padrões estéticos e a invisibilidade das pessoas LGBTQI+. Mais recente, em *Retratos de Guerra* (2017), Thamara busca expressar a angústia, as marcas na pele e a dor de mulheres que vivem em uma sociedade machista e misógina.

O interesse em abordar as relações entre fotografia e identidade também levou em consideração o cenário tecnológico e midiático no qual as diversas identidades têm sido construídas e representadas, bem como a fragmentação identitária (HALL, 2014, p.9) que se nota a partir da diversidade de identidades existentes e das diferentes formas de adesão e de pertencimento.

Nesse sentido, estudamos a identidade não “como um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional” (HALL, 2000, p. 108) para discutir o fotógrafo (a) como um sujeito em constante processo de identificação e de produção ao longo do tempo. Logo,

---

<sup>5</sup> Seu trabalho fotográfico está disponível em: <<http://marcospalhano.wixsite.com/fotografias>>; em <<https://marcospalhano.wixsite.com/portfolio>>; e em <<https://youpic.com/photographer/olhodoturador/marcospalhano>>.

<sup>6</sup> Seu trabalho fotográfico está disponível em: <<https://thamaralage.wixsite.com/thamaralage>>; e em <<https://thamaralage.tumblr.com/>>.

abordamos a identidade como “criação” (SILVA, 2000, p.73), como algo “ativamente produzida” dentro do contexto sociocultural. Ou seja, como “resultado de um processo de produção simbólica e discursiva” (Idem, ibidem), no qual a fotografia ocupa um espaço.

Deste modo, o estudo das identidades baseado na representação fotográfica não deixa de tratar as transformações dos modos de expressão, influenciadas pelo desenvolvimento das tecnologias, das linguagens e das comunicações. Com efeito, destacamos o protagonismo de diferentes fotógrafos que buscam criar suas próprias narrativas visuais baseadas em suas identidades ou identificações pessoais e coletivas.

O desenvolvimento da dissertação, assim, segue dividido em cinco capítulos: no primeiro, intitulado “Fotografia como Expressão”, traça-se um breve histórico da fotografia e de seu desenvolvimento tecnológico, destacando sua democratização e sua forte influência nos modos de expressão da sociedade. A linguagem fotográfica e suas possibilidades técnicas e narrativas para expressão pessoal, a fotografia como parte de um “sistema representacional” (HALL, 2016, p.24) e de uma prática de produção simbólica de significados, assim como os olhares dos fotógrafos, também são assuntos abordados.

No segundo, “Fotografia: identidade e identificação”, busca-se discorrer sobre o processo de identificação dos fotógrafos com seus objetos ou temas de interesse ao longo do tempo. A formação da identidade também é tratada como parte de processos inconscientes e imaginários (HALL, 2014, p. 24) no qual a prática fotográfica desempenha um papel. Além de continuar a reflexão sobre a fotografia como meio de expressão pessoal e de representação, procuramos traçar ligações entre a formação da identidade, as práticas discursivas e a construção da identidade fotográfica autoral.

O seguinte, “Fotografia: memória e identidade”, trata do processo de construção e preservação de identidades a partir da discussão da fotografia como memória individual, social e histórica, destacando suas relações com o imaginário, com o tempo e com afetos. Para isso, retomamos imagens de Dorothea Lange e Walker Evans (1935-1942), parte delas produzidas para a “*The Farm Security Administration*” (FSA), durante o período da “Grande Depressão”, que inicia em 1929 e se estende pela década de 1930, e outras de minha autoria resgatadas de meu arquivo pessoal.

No quarto capítulo, “Identidades coletivas: visibilidades e engajamento”, centra-se na discussão do papel da fotografia na construção de identidades e visibilidades ligadas a grupos, movimentos sociais e culturais. Questões que envolvem pertencimento, identificação e engajamento também foram abordados diante da era da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2005).



Após a discussão teórica a partir dos autores citados e de outros, teve início o “Estudo com os fotógrafos Douglas Mansur, Marcos Palhano e com a fotógrafa Thamara Lage”. Em síntese, a partir das entrevistas realizadas, construiu-se uma apresentação “biográfica” de cada um com ênfase em suas trajetórias como fotógrafos e fotógrafa, sendo realizadas análises e interpretações de suas imagens, abordados seus processos criativos, intencionalidades, narrativas e modos de expressão e de representação indenitária. Por fim, traçamos de forma comparativa, relações entre os diferentes trabalhos e processos de produção, e apresentamos as considerações finais e os anexos contendo entrevistas e um “Diário” com experiências vividas durante a pesquisa de campo

Realizar essa pesquisa foi de fato uma oportunidade de encontro com identidades, com o outro e comigo mesmo. Debruçar-me sobre os diferentes trabalhos e aprofundar a trajetória de Douglas Mansur, Marcos Palhano e Thamara Lage, permitiu-me ir além de suas imagens. Toda a experiência reforçou um sentido que me é caro: discutir a fotografia para além do que ela nos mostra como representação técnica, instigando-me a conhecer outras formas de envolvimento e de identificação com o mundo, baseada nas experiências com a produção das imagens e com a linguagem fotográfica. Portanto, espero que a leitura deste trabalho também propicie “encontros” – com as imagens técnicas e imaginadas – e que de alguma forma contribua para o estudo da fotografia em suas instâncias estéticas, de expressão e representação.

# 1. FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO

## 1.1 Breve história da fotografia e de seu desenvolvimento para expressões pessoais

A fotografia, no início de sua história, era privilégio para poucos. Somente as famílias mais abastadas tinham acesso a essa tecnologia, ou condições para contratar um especialista (fotógrafo). A partir de 1839, quando o governo francês adquire a patente do invento fotográfico (daguerreotipo, denominação originada do nome do inventor francês Louis Jacques Mandé Daguerre) e divulga para uso público, amplia-se o acesso à fotografia e ela deixa de ser restrita. Naquele momento, nota-se o aumento da demanda por retratos fotográficos, alguns pintores e desenhistas passam a experimentar o invento, “enquanto a maior parte dos artistas negam qualquer valor artístico à fotografia” (FREUND, 1976, p. 71). Grande parte da identidade de indivíduos e de famílias, até então apresentada em retratos pintados, passa a ser representada de forma muito mais rápida por meio da imagem técnica, a fotografia. Gisèle Freund, em *A fotografia como documento social* (1976, p. 41), destaca alguns fotógrafos desta época: Carjat, Robinson, Le Gray e, em especial, o francês Félix Tournachon Nadar, por retratar famosos do campo da arte, literatura e política.

Não demora muito e a fotografia se torna um ofício, um crescente campo profissional. Os preços dos retratos, que eram altos, começam a baixar e o desenvolvimento tecnológico possibilita o aperfeiçoamento dos equipamentos e o seu próprio uso amador.

Nos primeiros dez anos da fotografia, quando era restrita somente a um pequeno número de especialistas e as dificuldades dos procedimentos requeriam conhecimentos muito específicos, ela parecia, como as artes, envolvida pelo mistério da criação. Mais tarde, com a simplificação dos procedimentos que permitia cada indivíduo exercitar facilmente este terreno, a fotografia acabaria perdendo o seu prestígio (FREUND, 1976, p. 82).<sup>7</sup>

No final do século XIX, George Eastman lança a Kodak, um modelo de câmera portátil, utilizando o *slogan* “você aperta o botão e nós fazemos o resto”. O lançamento foi um marco na história da fotografia, e a evolução dos equipamentos, lançamentos de filmes em rolo, negativos e papéis fotográficos alavancaram o uso amador. O prestígio, que era de uma pequena parte da sociedade, passa a ser encantamento de muitos, ou seja, uma nova possibilidade para que as pessoas se fotografassem e documentassem o próprio cotidiano. As famílias passam a

---

<sup>7</sup> Tradução do autor.

experimental, cada vez mais, o mágico meio de comunicação que possibilita criar suas próprias representações e construir a imagem de si.

Desde sua invenção, a fotografia faz parte da vida cotidiana e se diversifica. Segundo Freund (1976, p.8), isso se dá justamente devido à sua aceitação por todas as classes sociais, “desde o operário, o artesão, o funcionário, até os donos das indústrias” já se encantavam em ver as fotografias. Com o desenvolvimento tecnológico e acesso, este encantamento se torna ainda mais evidente à medida que muitos podem compartilhar a fotografia como uma nova possibilidade de comunicação, informação e expressão pessoal.

De acordo com Edmond Couchot (2003, p. 67), a primeira metade do século XX foi marcada pelas inovações no “domínio da transmissão da imagem animada e do som – o cinema e o rádio”, influenciando fortemente os modos de percepção. O autor destaca que nessa era, considerada por muitos como o século da comunicação, o desenvolvimento no campo das técnicas óptico-mecânicas, informática e eletrônicas. Nesse cenário, após quase dois séculos de sua invenção, a fotografia passa a ser gerada por um processo digital e circular em ambientes de compartilhamento de informação via redes de Internet.

Desse modo, a fotografia passa a ser acessada pela maioria das pessoas, seja pela via da produção técnica ou pela circulação das imagens em redes de comunicação global. A fotografia se torna parte do processo de consciência da sociedade (SODRÉ, 2006, p. 95) e as possibilidades de expressão e de representação das identidades se ampliam diante dos novos meios de produção, edição e circulação fotográfica. O que permite diferenciar uma imagem amadora da profissional não se limita mais apenas à sua característica estética ou instrumento de captação, mas, sim, o processo criativo pela qual foi gerada ou o uso (intencionalidade) que a sociedade faz das imagens. Muniz Sodré contribui para esta reflexão ao relacionar tecnologia e sociedade:

É uma grande transformação, que privilegia a dimensão técnica do homem, em tal magnitude que a forma da consciência contemporânea é fundamentalmente tecnológica, que equivale a dizer que o relacionamento do sujeito humano com a realidade obriga-se hoje a passar pela tecnologia, em especial as tecnologias da informação, em todos os seus modos de realização. (SODRÉ, 2006, p. 95)

Neste sentido, pode-se dizer que o fascínio pela imagem técnica, ou melhor, pela fotografia e seu desenvolvimento, permanece desde sua invenção, ainda mais em tempos em que o acesso aos instrumentos de produção é mais fácil e barato. Não precisa ir muito longe para perceber esse fato, basta olhar para a última década e notar o quanto se investiu no

desenvolvimento tecnológico de instrumentos com câmeras fotográficas, sobretudo *smartphones*, a fim de atender às demandas amadoras por produção de fotografias. Nesse contexto, pode-se afirmar que o acesso e as facilidades para se produzir e compartilhar imagens na atualidade têm contribuído para uma nova cultura fotográfica de expressão pessoal e de comunicação, de tal forma que o aumento das habilidades para a produção de narrativas imagéticas pessoais também tem despertado em muitos a consciência identitária de si e o desejo de expressar suas identidades cotidianamente por meio de fotografias.

As câmeras digitais de fácil manipulação, os *smartphones*, além das redes sociais de comunicação, como, por exemplo, o *Instagram* e o *Facebook*, estimulam o desenvolvimento de narrativas pessoais. Ou seja, se mostram como instrumentos acessíveis para a criatividade e como espaços de comunicação atraentes, sugerindo aos cidadãos alternativas de expressão para a representação de suas próprias histórias e identidades. O pesquisador Wagner Souza e Silva contextualiza esse movimento de produção como um terreno de afetividade entre fotógrafos, tecnologias e redes:

Um campo de afetividade entre usuário, rede e *gadget* se estabelece, e parece reforçar a possibilidade de construção de narrativas cada vez mais íntimas [...] Tudo o que é fotografado encontra aportes técnico e estético já formatados, com uma boa possibilidade de variações, garantindo ao usuário a motivação e a liberdade de diversificar constantemente seus motivos para o registro fotográfico (SILVA, 2014, p. 71-72).

Vive-se uma era do entusiasmo e espetáculo das fotografias, mas esse fascínio não se limita à autenticidade ou novidade estética das imagens. O encantamento provém da acessibilidade à tecnologia e da oportunidade de comunicação e expressão por meio dessa linguagem visual. Nesse sentido, como bem enfatizou Guy Debord (1997, p.14), o espetáculo não pode ser reduzido a um mero conjunto de imagens, pois trata-se de “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.

Segundo Cristiano Franco Burmester (2018, p.96), ao discutir a fotografia no contexto midiático e tecnológico, as novas modalidades fotográficas “vêm promovendo uma reorganização não apenas na própria essência do que foi instituído como fotográfico, mas também na relação do observador com a imagem”. Para o autor, também “é neste novo ambiente social”, mediado pelas tecnologias e pelas redes de informação e comunicação, que a fotografia irá desenvolver seu potencial expressivo e contribuir para o protagonismo. Em outras palavras, irá atuar na mediação das relações sociais e na expressão individual, favorecendo o desenvolvimento de novos olhares para a imagem, bem como para a comunicação mediada por imagens.

A configuração das redes de informação e comunicação possibilitou o surgimento de uma nova estrutura comunicacional na sociedade, mas também permitiu um maior protagonismo para a subjetividade do indivíduo e dos grupos sociais. A concepção de realidade, até então disseminada pelos veículos de comunicação, passou a ser construída também pelas imagens, textos e todo o processo de comunicação desempenhado de forma individual ou coletiva pela sociedade (BURMESTER, 2018, p. 101).

Nesse sentido, não poderia deixar de mencionar a importante colaboração de Vilém Flusser (2008, p. 14) ao reconhecer o potencial e o “fascínio mágico” que provém das imagens técnicas. O autor sugere a tendência de uma sociedade programada, “dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens”, além de uma “sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens”. “Vivemos cada vez mais obviamente, em função de tal *magia imagética*: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens. Urge analisar que tipo de magia é essa” (FLUSSER, 2002, p.15).

Portanto, o aumento das produções fotográficas, sejam elas produzidas por amadores, profissionais, fotógrafos independentes ou por coletivos fotográficos, não deixa de ser um reflexo da sociedade colecionadora de imagens, que tem reconhecido na fotografia um meio acessível para a comunicação e a expressão pessoal. O próprio gesto de fotografar tem se mostrado, para muitos, como um ato de resistência, na tentativa de dizer “eu existo” e “eu tenho condições de contar a minha própria história”, “eu tenho a técnica e um olhar”.

## **1.2 Fotografia: documento e expressão**

Conforme mencionado, desde 1839, quando se inicia um processo de divulgação do invento fotográfico (FREUND, 1976, p. 23), passando pelo final do século XIX (período em que George Eastman lança a Kodak – um marco na evolução dos equipamentos fotográficos portáteis com negativos e de uso amador) até chegar à primeira metade do século XX, marcada pelas inovações no “domínio da transmissão da imagem animada e do som – o cinema e o rádio” (COUCHOT, 2003, p. 67), e, por fim, a era da informática e eletrônica com a fotografia digital, quando as imagens circulam e são compartilhadas via redes de comunicação, uma quantidade imensurável de imagens foi produzida. Após quase dois séculos de sua invenção, essas produções são consideradas representações, documentos fotográficos e expressões que podem servir à história:

Estas imagens são documentos para a história e também para a história da fotografia. É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existências/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico. Conteúdos que despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente meios de conhecimento e informação para outros que os observam livres de paixões, estejam eles próximos ou afastados do lugar e da época em que aquelas imagens tiveram origem. Desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos. (KOSSOY, 2001, p. 28)

De acordo com Kossoy (2001, p. 30), os documentos fotográficos possibilitam a melhor “compreensão” sobre o passado. Em outras palavras são “fonte de conhecimento, descobertas, atenção e memória” (COSTA, 2005, p. 82). Neste trabalho, servem como “fonte histórica” e “instrumento de pesquisa”, ou seja, não apenas contribuem para o estudo, mas fazem parte do estudo em si.

Ao longo da história, a fotografia mostrou potencial para diversas representações da sociedade: retratos de famílias e de grupos étnicos, a documentação de culturas e “o registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas” (KOSSOY, 2001, p. 26). Ou seja, a fotografia serviu para a representação de espaços, de tempos e do outro, e para que sujeitos expressassem a imagem idealizada de si, uma identidade própria. Nesse sentido, pode-se dizer que “a fotografia começou, historicamente, como uma arte da pessoa: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo a que se poderia chamar, em todas as acepções da expressão, o quanto-a-si do corpo” (BARTHES, 1984, p. 89). Logo, os documentos fotográficos também carregaram um valor identitário ao longo de sua história.

Segundo Couchot (2003, p. 44), a imagem fotográfica na modernidade aparecia “como uma espécie de apoteose da representação: com ela, a própria natureza se autorreproduzia e se imitava”, cabendo ao fotógrafo apenas proporcionar o encontro entre a “natureza e a câmera escura”. Embora sua colocação reforce a função da fotografia como documento de representação sobre a realidade, parece reduzir o papel do fotógrafo daquela época a um mero operador de câmera, sem olhar, sem expressão, sem intencionalidade e sem ponto de vista.

Freund, em *A fotografia como documento social* (1976, p. 8), embora destaque o poder da fotografia em “reproduzir exatamente a realidade externa – poder inerente à sua técnica”, o que atribui à fotografia um caráter documental, ressalta que a lente e o modo de olhar de

quem produz as imagens são fatores que geram distorções sobre a realidade, o que concede à fotografia um papel também como meio de expressão do fotógrafo.

Desse modo, entende-se que não só a técnica mas também o gesto do fotógrafo sempre foi importante para a criação da fotografia, e já indicavam, até certo ponto, um direcionamento do olhar e intencionalidade de seu criador (fotógrafo). Embora o vínculo com a realidade dependesse da mediação técnica e de seus dispositivos: “câmera, o sistema óptico da objetiva e a película fotossensível” (MACHADO, 2002, p. 222), a fotografia não se limitava ao registro como documento ou representação técnica, e já demonstrava, e ainda demonstra, ser um meio de comunicação para expressão pessoal.

Logo, com o passar do tempo, conforme já apontado, a fotografia abriu novas possibilidades de expressão e produção de narrativas fotográficas pessoais, e se tornou um meio de comunicação acessível, e as experiências com as imagens passaram a fazer parte do cotidiano de muitos:

A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que há meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso. Seja o beijo furtivo de dois apaixonados ou o choque de um avião contra um arranha-céu, nada escapa à voracidade e à indiscrição desse olhar vigilante que iguala o olho onividente de Deus (FONTCUBERTA, 2012, p. 30).

Por outro lado, para Fontcuberta, a grande quantidade de fotografias produzidas parece ter saturado as possibilidades estéticas em torno da fotografia documental, o que leva o autor a sugerir aos fotógrafos atitudes críticas e revisões em seus modelos de produção de imagens. A atualização nos modos de apropriação técnica, na forma de relacionar a linguagem com os temas da atualidade, inclusive a revisão de alguns temas já fotografados, são sugestões que favorecem o desenvolvimento de novos pontos de vista, narrativas e estéticas para os documentos fotográficos.

Aliás, as narrativas fotográficas que nos interessa como objeto de pesquisa, são entendidas como “projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e de passagem sobre determinado assunto” (LOMBARDI, 2007, p. 43). Portanto, trata-se de um conjunto de imagens apresentadas como histórias fotográficas compostas a partir de uma sequência de imagens – às vezes, acompanhadas de textos, legendas e outros discursos – resultantes de processos criativos que estimulam o ir e vir de fotógrafos em busca de novas imagens, cenários, realidades e repertórios.

Em suma, a fotografia que aqui se propõe investigar é constituída por um conjunto de imagens apresentadas como narrativas pessoais produzidas ao longo do tempo, são documentos apresentados para pesquisa como uma forma de expressão. Cabe a essa fotografia, uma interpretação que não se limita às estéticas, mas que busca analisar intencionalidades, discursos, olhares e significados, sobretudo identitários, e suas relações com seus autores, os fotógrafos.

### **1.3 Linguagem fotográfica na transformação e expressão do olhar**

A relação entre o olhar, imagem e expressão pode ser percebida desde muito cedo na vida humana. Costa, em *Educação, Imagem e Mídias* (2013), relata a importância da visão como instrumento cognitivo para a percepção do mundo, para o conhecimento e para a memória, contribuindo para pensar essa relação.

Desde muito cedo, as crianças se encantam com as imagens e se comprazem em tentar reproduzir o mundo que as rodeia expressando não só a forma como o veem, mas também os sentimentos que ele lhes desperta [...] as crianças demonstram prazer em criar suas garatujas, parecendo estar encantadas com o ato de criação, este mais profundo e interior do que uma simples gesticulação (COSTA, 2013, p. 33).

Segundo a autora, a visão e a linguagem visual são muito importantes para o enfrentamento de várias situações ao longo da vida, além de possibilitar o processamento de imagens mentais capazes de “reconstruir internamente a realidade, dando-lhes sentido” (2013, p.35), além de estimular o imaginário.

Ao se tratar de comunicação e expressão pessoal, a linguagem visual – nesse caso, a fotográfica – desempenha um papel importante na forma de olhar e se expressar, bem como sobre o modo como gera significados a partir do que vemos na realidade e representamos fotograficamente sobre ela.

Além de demonstrar um papel importante para a representação do mundo e para o conhecimento, a fotografia tem contribuído para a expressão pessoal e para o desenvolvimento de olhares críticos sobre a realidade. Barthes também atribui a fotografia um valor subversivo, segundo o autor, “não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (1984, p. 62). Acrescentaríamos ao seu potencial – relacionado aos documentos e às narrativas fotográficas, bem como aos processos de produção – a possibilidade que a linguagem fotográfica, com seus recursos técnicos e expressivos, proporciona aos fotógrafos olhar,



entender e expressar o mundo, sobretudo a si próprio e suas identidades pessoais, cujo olhar influi nas representações de existência do fotógrafo diante dos espaços e dos tempos.

No entanto, considerando que a linguagem fotográfica sugere um modo particular de olhar e desempenha um papel no processo de conscientização dos fotógrafos para além da capacidade que esses têm de perceber e interpretar o mundo sem a mediação fotográfica, deve-se considerar que cada fotógrafo olha à sua maneira para a própria realidade. Há aqueles que veem a máquina fotográfica como extensão ou prolongamento do olho (FLUSSER, 2002, p. 20), pois preferem olhar o mundo mediado pelo visor óptico ou pelas telas dos instrumentos fotográficos (digitais, profissionais ou amadores, portáteis ou não). Outros priorizam o olhar sem câmeras, mediado pelo gesto do corpo, que primeiramente o posiciona em variados pontos de vista, perto ou longe do objeto ou contexto de interesse. Para estes, o equipamento, na mediação do olhar, é um meio que aparece em segundo plano, embora seja essencial para seus registros e expressões pessoais. Em ambos os casos, tecnologia ou corpo, cumprem papel na intermediação do olhar, ora direcionando-o, ora ofertando-lhe outros modos para contemplação.

O fotógrafo em geral se movimenta, muda de lugar com frequência, tentando se posicionar no espaço e no tempo em busca de um ponto de vista para a produção. De acordo com Flusser (2002, p. 30), esse espaço-tempo é separado por região:

(...) há região espacial para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outra ainda para visões amplas e distanciadas. Há regiões espaciais para perspectiva de pássaro, outras para perspectiva de sapo, outras para perspectiva de criança. Há regiões espaciais para visões diretas com os olhos arcaicamente abertos, e regiões para visões laterais com olhos ironicamente semifechados. Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. Tais regiões formam rede, por cujas malhas a condição cultural vai aparecendo para ser registrada (FLUSSER, 2002, p. 30).

A apropriação da linguagem fotográfica surge da necessidade de expressão e do registro dessas regiões. Seu aperfeiçoamento implica na realização de exercícios e práticas fotográficas que tendem a modificar a maneira como os fotógrafos olham esses espaços. Nesse sentido, olhar e linguagem passam a atuar juntos direcionando o fotógrafo a um determinado ponto de vista e percurso produtivo de escolhas técnicas, estéticas e gestuais.

A preferência por um tipo de câmera e óptica, a intenção estética, o uso de determinado suporte de apresentação visual, a forma de abordagem ou postura do fotógrafo diante do objeto fotografado também são aspectos que envolvem a linguagem fotográfica e influem sobre os discursos e resultados das narrativas pessoais.

Ao optar olhar o cotidiano mediado por instrumento fotográfico e ótico que exige aproximação, o fotógrafo não consegue olhar de longe, se vê obrigado a fotografar o objeto de perto, às vezes, com olhar de dentro. Em outras palavras, as operações de produção imagética quando “fundadas na ótica geram imagens que colam ao real, imagens das quais cada ponto está ligado ao real pela lógica projetiva da representação. Imagens das quais cada ponto registra e fixa o real” (COUCHOT, 2003, p. 41). Logo, essa aproximação pode proporcionar ao fotógrafo oportunidades de diálogos. Nesse caso, o olhar, via visor ótico ou via tela de câmera, repousa, muda de posição e abre caminho para um olhar olho a olho, voz e voz. A fotografia passa a ser vivenciada como processo dialógico ou, no mínimo, com proximidade do objeto fotografado.

Nesse sentido, a fotografia, por seu contato com a realidade como referencial, implica em uma noção espacial entre fotógrafo e objeto a ser fotografado. Às vezes, a imagem fotográfica é produzida tão de perto que o fotógrafo se torna parte do próprio cenário fotografado, entra em um processo de autorrepresentação. A distância influencia tanto que o olhar do fotógrafo passa a atuar para além do registro documental e adentra o campo da consciência ou percepção identitária a partir das relações no ambiente de trabalho. Nessa perspectiva, Joan Fontcuberta (1990, p. 22) enfatiza que o olhar indica a distância entre o eu e os outros, e a fotografia “certifica” essa distância enquanto constrói uma memória que não quer se perder.

A busca do fotógrafo por identidade visual em sua produção imagética é outro exemplo que envolve olhar e linguagem fotográfica. O fotógrafo, ao insistir em determinadas harmonias visuais (composições, cores, luz ou texturas), acaba induzindo seu olhar com intenção de afirmar um posicionamento estético autoral<sup>8</sup>, uma identidade imagética que também pode representar e expressar sua identidade pessoal. Nesse sentido, a estética se destaca sobre seus temas e narrativas, e se torna o “assunto” fotografado, influenciada por um repertório imagético e simbólico da mente do fotógrafo em contato com a realidade.

Cada atitude, perspectiva e intencionalidade do fotógrafo (a) remetem a um determinado modo de olhar e de sacar sentido do mundo. Sabe-se que alguns autores, independentemente da temática fotografada, preferem realizar uma produção instintiva ou intuitiva, ou seja, preferem primeiro fotografar para depois, com o passar do tempo, atribuir significado à sua produção. No entanto, nem todo processo de construção narrativa e significação se inicia no momento do

---

<sup>8</sup> Tema abordado no capítulo 2.4: A construção da identidade fotográfica autoral: Sebastião Salgado, Adenor Gondim e Cindy Sherman.

registro das imagens ou no gesto fotográfico. Ou seja, existem aqueles que partem de pesquisas prévias sobre o objeto a ser documentado: lê a respeito, se relaciona com pessoas conhecedoras do assunto, conhece culturas e ambientes antes de fotografá-los, isto é, se planejam e buscam conduzir seu processo de produção. Este segundo modo de produção visual tende a direcionar o olhar do fotógrafo para espaços que proporcionam a formação de repertório capaz de influenciar na concepção de seus trabalhos. Nesse sentido, ao fotografar, o olhar e a memória coparticipam do processo criativo, induzindo o produtor a percorrer caminhos que, de algum modo, já conhece ou detém leituras pré-concebidas. Em síntese, esse modo de olhar fotográfico planejado ou conduzido, não é melhor e nem pior do que o outro, intuitivo ou instintivo, é diferente, do tipo que se perde menos diante da realidade ou não costuma se encontrar defronte de terreno estranho durante o processo de documentação fotográfica.

Boa parte dos fotógrafos tenta firmar seu ponto de vista. Atua com intencionalidade discursiva procurando estabelecer uma visão de mundo e uma imagem de si, embora suas produções demonstrem certa autonomia quando são expostas e adquirem novos significados à medida que outras pessoas a interpretam ou se apropriam das imagens. Mesmo aqueles que acreditam ter um olhar testemunhal objetivo ou neutro diante da realidade, suas intenções tendem a transparecer no conjunto de seu trabalho ou de suas narrativas.

De acordo com Margarita Ledo (1998, p.192), o documentarista se posiciona como “espectador em sua função de testemunha ocular”, mas ele pode trocar de lugar ocupando o papel do enunciador com um olhar de dentro e com a “onipotência da câmera” (LEDO, 1998 p.122). Isto é, seu olhar fotográfico documental pode ser o olhar da expressão com propósito, decorrente da liberdade para a autorrepresentação.

Essa intenção provém da necessidade de comunicação do fotógrafo como dono de discurso, cuja marca de expressão não se destaca apenas na estética de seus registros, mas na afirmação de sua visão de mundo particular. Além de ser um produtor de imagens e sentidos, o fotógrafo pode ser o artista definido por Debray em *As três idades do Olhar* (1994, p. 224): aquele dono da palavra e criador, com “individualidade assumida, atuante e falante”, o “sujeito por detrás do olhar” (Idem, p. 229).

Por sua vez, esse olhar fotográfico e documental com expressão pessoal se antecipa ao registro fotográfico e pode estar carregado de memórias afetivas e culturais. O tempo em que se vive, a cultura, as técnicas empregadas e a identidade do fotógrafo, além de influenciarem no seu olhar, atuam nos processos perceptivos e na própria estética de suas representações imagéticas. Em suma, cada fotógrafo olha do seu jeito, cada olhar está inter-relacionado a vários processos, inclusive técnicos e de expressão midiática, de acordo com cada tempo ou era. “Cada

era ‘descreve um meio de vida e de pensamento, com estreitas conexões internas, um ecossistema da visão e, portanto, um certo horizonte de expectativa do olhar’” (DEBRAY, 1994 p. 206).

Diante desse cenário afetivo e cultural, mas também identitário, os fotógrafos carregam imagens mentais pré-formadas ou idealizadas em sua mente. Esse tipo de imagem, segundo Costa (2005, p. 27), pode ser desenvolvido a partir da relação com o mundo, pode compor uma memória e estimular o “desenvolvimento de técnicas que permitem expressar todo esse movimento interno, mental e subjetivo” (Idem, p.27) por meio de outras imagens, técnicas e documentais, criadas pelos fotógrafos. Assim, o mais importante é que, com o passar do tempo, essas imagens cultivadas na mente tendem a exercer um papel simbólico sobre o olhar e sobre a produção imagética.

Como as identidades pessoais, o olhar passa por processos de construção e ressignificação constante durante o seu desenvolvimento. Logo, o ato de olhar não se limita a uma ação espontânea ou natural dos órgãos da visão, ele necessita, como bem enfatizou Costa (2005, p. 38), ser estimulado, treinado e experimentado pelos fotógrafos (as), visando “à conscientização do ato de ver”. Portanto, a produção fotográfica não deve ser reduzida a mero recurso técnico, mas, sim, encarada como um processo cheio de surpresas e possibilidades para os produtores imagéticos observarem e construírem suas narrativas simbólicas de si e do mundo.

#### **1.4 Motivações: fotografia e gesto como expressões simbólicas**

O que leva os fotógrafos (as) a escolherem seus objetos fotográficos? Como se dão seus processos de identificação com os temas documentados? Quais os sentidos e intenções de suas narrativas fotográficas pessoais e como essas os impactam? As motivações que levam um sujeito a produzir fotografias podem ser diversas: afetivas, políticas, religiosas, culturais, artísticas, entre outras. Alguns fotógrafos usam a fotografia como meio para se aproximarem de determinados assuntos, ora se apropriando da linguagem como potencializadora de suas expressões, ora usando os equipamentos de produção como instrumentos que, de certo modo, os encorajam diante dos objetos de interesse. Outros, se encantam com a técnica, com a estética, com as possibilidades de preservação da memória, bem como de representação identitária. A fotografia não deixa de ser para muitos uma forma de expressão de suas identificações com espaços, indivíduos e grupos.

A tentativa de responder essas perguntas a partir da discussão dos processos de produção, dos documentos fotográficos, assim como dos espaços e tempos em que os fotógrafos atuam, contribui para entender esse sujeito como um “filtro cultural” (KOSSOY, 2001), cuja atitude influi diretamente sobre a produção simbólica e sua geração de significados.

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente aquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal (KOSSOY, 2001, p.42).

Neste sentido, entende-se que o tempo e o espaço utilizados para criar as narrativas fotográficas, a forma de relacionamento e interação entre fotógrafos (as) e fotografados (as), as técnicas empregadas na produção e a decisão do fotógrafo na hora de compor suas imagens são aspectos e processos que não apenas influem nos resultados estéticos das imagens, mas que podem levar o fotógrafo (a) a novas interpretações sobre a realidade, além de motivá-lo a construir novas narrativas pessoais.

Durante esses processos, a fotografia e o próprio gesto de fotografar cumprem um papel simbólico capaz de gerar sentidos em quem fotografa, mas também em quem se relaciona com as imagens ou com os fotógrafos. Há, portanto, um impacto do gesto fotográfico, ou melhor dizendo, do gesto do fotógrafo (a), que não deve ser confundido com o impacto da imagem. Jean Galard ajuda a refletir sobre este aspecto:

Há, em qualquer gesto, algo *suspense* que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo [...]. Um gesto mínimo encontra então prolongamentos rápidos numa simbólica previamente traçada. Ele pode atingir, ademais, uma polivalência de sentido tão exatamente instantânea que nenhuma tradução verbal dele pareça concebível. (GALARD, 1997, p. 53-58)

Ou seja, o papel simbólico da fotografia está na narrativa fotográfica, na obra, no documento imagético, mas também no gesto de seu criador, no fotógrafo. Sua atitude diante dos processos criativos e a maneira como se relaciona com o contexto em que atua: espaços, tempo, temas, culturas, indivíduos e grupos refletem sua motivação e, de certo modo, apontam para um possível anseio de representação e expressão pessoal e coletiva.

Destaca-se como exemplo a atuação de um fotógrafo com preocupação ambiental que, por meio de suas imagens e discursos visa a denunciar e, ao mesmo tempo, transmitir a

mensagem da importância da preservação das águas, rios e córregos. Em uma exposição fotográfica e roda de conversa, ele apresenta para o público suas imagens, processos criativos e intencionalidades. Isso não garante que todos envolvidos nessa reflexão mudarão suas atitudes, mas seu gesto diante do público – ao convidá-los para o diálogo e apresentação de suas motivações – e suas imagens, por suas características estéticas e narrativas, cumprem um papel simbólico gerando reflexões e buscando mudanças de comportamentos na sociedade.

A geração de sentidos, a partir do potencial simbólico existente nos gestos e nas imagens fotográficas, depende da maneira como as representações são construídas, sobretudo fotográficas. Afinal, a fotografia atua como parte de um “sistema representacional” (HALL, 2016, p.24) ou de uma prática de produção simbólica de significados, capaz de influenciar na forma de pensamento da sociedade, inclusive na maneira como as identidades são reconhecidas e expressadas por meio das imagens. Destaca-se, nesse processo, o impacto que as fotografias geram sobre os fotógrafos, sobretudo aqueles que se permitem revisitar suas produções autorais de tempos em tempos. Esses, em contato com sua própria produção imagética, podem “viajar” no tempo e desenvolver novas interpretações e significados sobre seus documentos fotográficos simbólicos, e, inclusive, a partir disso, se motivarem a gerar novas produções ou dar continuidade às suas narrativas.

Portanto, seja pelo contato com as fotografias, ou a partir das motivações afetivas, ambientais, ideológicas, identitárias ou por outras que estimularam sua produção, esses processos fotográficos tendem a cumprir um papel na aproximação dos fotógrafos (as), bem como na sua percepção com seus objetos de interesse. Assim, o que, a princípio, para alguns, pode parecer mera identificação entre fotógrafo e o assunto selecionado para a representação; para o fotógrafo (a), pode significar um modo de produção de sentidos, de autoconhecimento, de comunicação e expressão pessoal, principalmente para aqueles que se permitem se envolver nas relações fotográficas.

## **2. FOTOGRAFIA: IDENTIDADE E IDENTIFICAÇÃO**

### **2.1 Identidades: entre fotografia e identificações pessoais**

As identidades pessoais dos fotógrafos (as) podem ser representadas por meio de fotografias que expressem suas identificações, ao longo do tempo, ligadas a determinados espaços, culturas, origens étnicas, gêneros, religiões, grupos, etc. Essas fotografias, por sua vez, carregam suas identidades próprias, definidas por suas composições estéticas marcadas por formas, cores, luzes, texturas e cenários. Essa segunda identidade, a identidade da imagem, tende a ser reforçada à medida que os fotógrafos insistem em produzir certas harmonias ou aparências em suas narrativas fotográficas autorais. Ambas identidades, pessoais e da imagem, podem estar relacionadas e interferirem uma na outra. Desse modo, propomos o estudo das possíveis relações entre a identidade da imagem (estética fotográfica) e a identidade do fotógrafo (pessoal), buscando compreender o papel da fotografia no processo de expressão e de formação da identidade dos fotógrafos. Portanto, para isso, questiona-se: Como as narrativas fotográficas pessoais expressam a identidade/identificação dos fotógrafos? Como os processos de produção fotográfica e as imagens podem influenciar na formação identitária dos fotógrafos?

As identidades pessoais dos fotógrafos podem ser afetadas ou modificadas, à medida que esses constroem suas narrativas ao entrar em contato com os espaços, culturas, grupos, movimentos e outras realidades. Conseqüentemente, suas produções autorais podem expressar suas novas identificações de acordo com cada época.

O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático [...]. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente (HALL, 2014, p.11).

Assim, um fotógrafo pode possuir várias identidades e assumi-las em diferentes momentos de sua vida. Em cada fase, ele pode se encontrar atraído por certas identificações que o motivam a experimentá-las por meio da fotografia. Neste sentido, a fotografia, como meio de comunicação e linguagem, se mostra uma alternativa de representação cultural e de geração de sentidos que, além de poder transformar a visão de mundo dos fotógrafos, pode ampliar suas possibilidades de identificação com a realidade e de expressão identitária. Ou seja:

[...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e

cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente (HALL, 2014, p12).

A formação da identidade, segundo Hall (2014, p. 24), passa por processos imaginários ao longo do tempo. Logo, entende-se que sua formação não diz respeito a uma essência ou algo que os indivíduos carregam em si naturalmente. Segundo o autor, as identidades surgem “de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (Idem, p. 24).

Diante disso, as fotografias não deixam de ser expressões das identificações dos fotógrafos, apresentadas, de maneira consciente ou não, como espécies de autorretratos ou narrativas do eu. Para esses sujeitos, suas produções refletem discursos ou afirmações de seu ponto de vista diante de objetos reconhecidos como importantes para a expressão e a representação.

Vale ressaltar que os fotógrafos também podem ter sua identidade pessoal influenciada pela identidade cultural nacional – formada e transformada por um processo de representação simbólica que produz sentidos e “um sistema de representação cultural” (Hall, 2014, p. 30). No entanto, é importante destacar que a identidade nacional tem sofrido cada vez mais influências dos processos de globalização. Conseqüentemente, a partir da interação com diferentes grupos sociais, os fotógrafos podem se identificar com novas culturas, e suas narrativas não se limitar às representações nacionais, regionais ou locais.

Assim, esses produtores imagéticos – cada um com suas representações e narrativas identitárias simbólicas, elaboradas e influenciadas dentro de um determinado contexto espacial e temporal – tornam-se parte de um cenário de culturas híbridas, composto e influenciado por diferentes etnias, religiões, gêneros, classes sociais, costumes, grupos e lugares. Nesse sentido, Hall ajuda a pensar o papel das representações visuais em diferentes cenários e tempos culturais:

Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz eventos numa sequência temporal começo-meio-fim; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 2014, p.40).

Em tempos de globalização, segundo o autor, as identidades locais, regionais e comunitárias têm ganhado destaque, embora, a influência da mídia e a circulação de imagens tenham estimulado o desejo de conhecer e experimentar outras identidades. Por exemplo, nota-



se que alguns fotógrafos, sobretudo jovens que atuam fotografando de forma independente ou participam de coletivos fotográficos ou culturais, passam a documentar a região onde vivem, o próprio cotidiano e a cultura local, como uma forma de pertencimento, de expressão pessoal e de valorização de suas raízes.

No entanto, nesse cenário globalizado, parece haver um paradoxo, em que se percebem redes de comunicação estimulando sujeitos a se conectarem com outras culturas. Ao mesmo tempo, também se nota certo localismo como forma de resistência à globalização, uma maneira encontrada de autorrepresentação para que culturas regionais não sejam esquecidas ou apagadas. Ou seja, em síntese, o que se discute é a mediação fotográfica na construção e expressão de identidades, dentro de um contexto de “tensão entre o “global” e o “local” (HALL, 2014, p. 44).

Seja em um ambiente local ou global, as distintas trajetórias, narrativas e processos fotográficos realizados pelos fotógrafos, em diferentes contextos de atuação, podem influenciar a consciência sobre suas próprias identidades. Com o passar do tempo, as relações com as imagens e as práticas fotográficas, podem despertar-lhes novas percepções pessoais e estéticas, o que atribui ao gesto fotográfico e às fotografias um potencial para o encontro com o eu, para expressão e, ao mesmo tempo, para interação e identificação entre fotógrafos, fotografados e observadores das imagens. Portanto, cada imersão ou processo criativo fotográfico influirá sobre o fotógrafo à sua maneira, com um tempo e com um modo de pesquisa e de produção pessoais.

## **2.2 Identidade e identificação: processos de produção e representação fotográfica**

De acordo com Hall (2014, p. 24), a identidade é formada por processos inconscientes e imaginários ao longo do tempo, e está sempre em processo de formação. Por isso, para entendê-la, é necessário discuti-la como “identificação” e não algo inerente à identidade que cada um carrega dentro de si.

Nessa perspectiva, considerando a atuação de um fotógrafo em diferentes espaços e culturas, e sua produção fotográfica pessoal, que pode se diversificar ao longo do tempo, questiona-se: Como se dá a identificação dos fotógrafos com seus temas fotográficos? Como seus discursos são formados e formadores de sua identidade? Qual a influência da fotografia nesse processo? Quais as relações entre as narrativas fotográficas e a identidade do fotógrafo?

De acordo com Hall (2000, p. 105), “parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da

identificação”, aparece. Para o autor, o conceito de identificação é um dos menos desenvolvidos na teoria social, embora “preferível, quanto o de identidade”.

A identificação se dá a partir de um processo construído e inacabado, “como um processo nunca completado – como algo sempre em processo” (HALL, 2000, p.106). Discuti-la no contexto dos fotógrafos, consiste em entender a fotografia, como representação e processo fotográfico, em seu potencial para a expressão pessoal e para a produção de narrativas simbólicas, além de compreender sua influência na articulação e na construção da identificação do fotógrafo ao longo do tempo:

[...] a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui (HALL, 2000, p.106).

A fotografia cumpre um papel mediador na identificação do fotógrafo com suas “fronteiras simbólicas”, temporais e espaciais, à medida que, como processo de produção, permite ao fotógrafo vivenciar experiências sociais, “culturais, estéticas, ideológicas e técnicas” (KOSSOY, 2009, p. 42), e, como produção fotográfica, o possibilita criar representações de suas identificações e posicionamentos, recriar o “mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível” (Idem, p.43).

Durante o processo de produção das imagens é possível que o fotógrafo se identifique com grupos, indivíduos, regiões, movimentos sociais, culturais, identitários, dentre outros. Aspectos como a convivência, a descoberta, as experimentações práticas, técnicas e criativas, os temas, além de questões afetivas, também são fatores que podem influenciar ou estar diretamente ligados ao interesse ou à identificação do fotógrafo.

Essas identificações podem, até certo ponto, serem percebidas nas narrativas fotográficas pessoais. O conjunto de imagens produzidas pelo fotógrafo pode representar não só suas identificações, mas também seus discursos, posicionamentos e escolhas feitos ao longo do tempo, sua busca pessoal apresentada como representações de si na tentativa de destacá-lo como sujeito. Cristina Costa em “Partidas: luto, ritos e memória”, reforça esta busca pela imagem capaz de gerar identificação:

[...] passamos grande parte de nossa vida registrando, anotando, produzindo imagens de nós mesmos, *duplos* com os quais nos identificamos e que ajudam a conceber imagens espectrais que nos representam [...] buscamos imagens que nos mostrem quem somos, quem são os outros e como é o espaço

circundante, compondo a cada momento um registro desse processo (COSTA, 2018, p. 10).

O conceito de identificação associado ao conceito de identidade – não “como um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional” (HALL, 2000, p. 108) – enquadra-se para discutir o fotógrafo como um sujeito em constante processo de produção e movimentação, para entender sua trajetória fotográfica e sua possível “fragmentação” identitária ao longo do tempo:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2000, p. 108).

De acordo com Tomaz Tadeu da Silva, em *Identidade e diferença* (2000, p. 73), a identidade é resultante do ato de “criação” e precisa ser “ativamente produzida” dentro do contexto cultural e social. Ou seja, é o “resultado de um processo de produção simbólica e discursiva”.

Nessa perspectiva, a persistência de um fotógrafo em preservar ou continuar a produzir sua narrativa pessoal por meio da fotografia, é o que o diferencia e marca seu posicionamento no espaço e no tempo, diferenciação esta considerada como “processo central pelo qual identidade e diferença são produzidas” (SILVA, 2000, p. 81). Suas imagens são suas marcas simbólicas que ficam – espécies de demarcações e representações de pertencimento e de identificação –, é o que tenta fixar sua identidade para que ela não se “perca”, ou melhor, não se apague.

Portanto, entender os processos de identificação dos fotógrafos significa adentrar em seus modos de produção e expressão simbólica para compreender não apenas como se dá a produção de sua identidade social e de sujeito em constante processo de formação, mas para entender as relações entre a identidade, o discurso e a imagem fotográfica, essa considerada aqui como representação geradora de significados que pode destacar e tornar visível a identidade do fotógrafo e dos fotografados.

### 2.3 Imagem, discurso e consciência identitária

Como a fotografia enquanto meio de comunicação e expressão pessoal influencia no desenvolvimento dos discursos e da consciência identitária de seus autores, os fotógrafos?

Mais do que nunca as imagens fotográficas têm circulado em abundância e feito parte do processo de comunicação diária de uma grande parte da sociedade, sobretudo da juventude, por meio de compartilhamentos via redes sociais e aplicativos de comunicação. Se antes, como mencionamos em capítulo anterior, produzir fotografias consistia em um processo caro e tecnicamente complexo, o que a tornava restrita; hoje, pode-se afirmar que as fotografias se tornaram mais acessíveis e parte de uma nova cultura visual e imagética, contribuindo para despertar a consciência sobre o mundo, sobre o outro e sobre si mesmo, proporcionando para muitos novas possibilidades de olhar, comunicar e interpretar a realidade, de maneira mais lúdica e “tecnomagética”.<sup>9</sup>

As imagens fotográficas possuem uma espécie de autonomia capaz de gerar diversas interpretações, embora representativas de um discurso criador, quer dizer, do fotógrafo que a produziu e dos assuntos fotografados. As imagens, segundo Kossoy (2009, p. 36), possuem uma independência, uma identidade e suas ‘realidades’ próprias:

Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: *é a sua realidade interior*, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente e que se confunde com a *primeira realidade* em que se originou [...] A *segunda realidade* é a realidade do *assunto representado*, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o sistema no qual esta imagem se encontre gravada. O *assunto representado* é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do *assunto selecionado no espaço* e no *tempo* (durante sua primeira realidade) (KOSSOY, 2009, p. 36-37).

À medida que as fotografias circulam, são expostas, compartilhadas ou disponibilizadas para consulta, elas tendem a influenciar, com suas “realidades”, a formação de discursos. Para isso, no entanto, demandam-se esforços, tanto dos que produzem ou disponibilizam as imagens, como do público que a recebe para interpretação. E a partir desse encontro dos fotógrafos e dos demais receptores com as imagens fotográficas, são realizadas interpretações, e significados e discursos são renovados.

---

<sup>9</sup> Termo baseado no nome da disciplina “Tecnomagética: Produção e Circulação da Imagem na Comunicação Contemporânea”, ministrada (2018) pelo Prof. Dr. Wagner Souza e Silva, na escola de Comunicações e Artes da USP.

Destaca-se também nesse processo que envolve a imagem e a formação discursiva, o papel do fotógrafo ao eleger os espaços em que atua e o modo como ele se posiciona e convive durante o processo de criação fotográfica. Esses são fatores determinantes e que influenciam não apenas no resultado de suas imagens, mas também na sua construção discursiva.

Pensar a formação do discurso do fotógrafo exige entender seu processo de criação das imagens, que, segundo Kossoy (2009, p. 26), “engloba a aventura estética, cultural e técnica” para “originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo, torná-la, enfim, um documento”. Durante esse procedimento, que envolve relações e experimentações para produção das imagens, os discursos ocupam um espaço para o seu desenvolvimento. E, neste curso entre processo criativo e construção discursiva, os discursos formados podem influenciar o olhar e a prática do fotógrafo: na maneira como ele vê e aborda os assuntos, bem como compõe ou produz suas representações. As vivências que esse processo envolve, sobretudo culturais e coletivas nos mais diversos espaços, tendem a influenciar no repertório e conhecimento do fotógrafo e, conseqüentemente, na mudança de seu discurso, na sua consciência, bem como na sua formação identitária e na sua constituição como sujeito.

É no espaço público, no interior da cultura, na vida coletiva que os processos de identidade e individualização se processam. É aí também que os grandes acontecimentos que marcam a epopeia da vida são reconhecidos e registrados. Também é nesse universo que se processa a elaboração de nossa memória individual e coletiva e os discursos se manifestam e se entrecruzam (COSTA, 2018, p. 13).

Stuart Hall, em *Quem precisa de identidade?* (2000, p. 125-126), ao discorrer sobre o trabalho de Foucault em diferentes fases, também ajuda a refletir sobre as relações entre imagem, constituição do sujeito, práticas discursivas e identidade. O autor reconhece o apontamento que Foucault faz sobre práticas de liberdade e formas como o indivíduo se reconhece como sujeito, além da questão interior e subjetiva para a prática do eu, descrita pelo autor como “estética da existência” (HALL, 2000, p. 125). Tal reflexão ajuda a pensar no papel estético e subjetivo da fotografia, no seu potencial como uma prática de liberdade e de empoderamento, isto é, de conscientização, que envolve o imaginário e a memória afetiva, entendendo a fotografia como um meio que o fotógrafo encontra para a expressão pessoal e para se posicionar nos espaços e tempos, como dono de um discurso e de uma história, com uma identidade e com suas próprias representações de mundo.

Dessa forma, a fotografia mostra-se como um meio de comunicação capaz de influenciar na formação discursiva e na consciência dos fotógrafos sobre as próprias raízes, culturas e

identidades, proporcionando-lhes um modo particular para se descobrirem e expressarem a si mesmos, seus imaginários e suas realidades. No entanto, a mediação fotográfica ou o uso de imagens no processo de percepção e expressão identitária exige estímulos, treinos e exercícios, dentre eles, interpretação e produção.

#### **2.4 A construção da identidade fotográfica autoral: Sebastião Salgado, Adenor Gondim e Cindy Sherman**

Não é raro escutarmos de fotógrafos (as) e não fotógrafos (as) frases como: “aquele fotógrafo (a) tem uma linguagem”; “aquela fotografia lembra a linguagem de tal fotógrafo (a)”; “estou tentando construir uma linguagem fotográfica”. Nesses exemplos o uso do termo “linguagem fotográfica” pode ser associado à forma, à estética e ao modo de expressão que um fotógrafo (a) costuma ter, mas também à construção de uma identidade fotográfica autoral.

Não temos pretensão de substituir o termo linguagem fotográfica por identidade fotográfica, no entanto, considerando que as imagens carregam suas identidades próprias e que os trabalhos fotográficos muitas vezes são associados aos seus autores a partir de suas temáticas e características técnicas e estéticas, buscaremos discutir como o emprego de elementos da linguagem fotográfica, assim como a definição dos assuntos/objetos fotográficos, influem na construção de um tipo de visibilidade que acaba se tornando uma identidade autoral dos fotógrafos (as).

São vários os elementos de linguagem fotográfica que podem influir na construção de uma identidade, por exemplo: enquadramentos, composição, iluminação, foco, abertura (diafragma), obturador (velocidade), objetivas (lentes), profundidade de campo, a opção pela cor ou preto e branco, os contrastes, enfim. As próprias temáticas fotografadas acabam motivando determinadas escolhas relacionadas à linguagem, assim como as opções se diferem entre os fotógrafos (as) a partir de suas intencionalidades e afinidades, sobretudo técnicas e estéticas.

Como enfatizou Burmestrer (2010, p.1), “a técnica está a serviço da linguagem”, porém não é de hoje que fotógrafos (as) lidam e se deparam “com limitações tecnológicas e técnicas ao produzirem imagens dentro dos mais variados temas” (Idem, p.8). No entanto, embora em muitos aspectos técnicos a fotografia tenha evoluído, sobretudo com a chegada da fotografia digital, facilitando a produção de imagens e a experimentação dos elementos de linguagem, destacamos o modo como os fotógrafos (as) enquadraram seus assuntos e temas, a partir de suas intencionalidades e identificações.

Afinal, a construção de uma identidade fotográfica não se limita apenas ao emprego dos recursos de linguagem e das técnicas. Destaca-se o envolvimento dos fotógrafos (as) com seus assuntos fotográficos, muitos deles relacionados ao seu próprio cotidiano: locais por onde costumam transitar, conviver, grupos culturais e sociais de interesse, entre outras identificações e temáticas, nem sempre necessariamente ligadas à sua “realidade”. Desse modo, a persistência em fotografar determinados temas também é uma questão a ser considerada.

Entretanto, até que ponto o público reconhece nas fotografias sua autoria? até que ponto uma construção focada num tipo de visibilidade ou tema se torna referência? talvez esse seja o desafio e a busca de alguns fotógrafos: criar uma identidade fotográfica ao longo do tempo, capaz de representar sua visão de mundo, suas preocupações e identificações.

Se para alguns, esse processo de afirmação autoral pode consistir em uma eterna busca e investimento, nele as decisões estéticas e de linguagem, alinhadas à definição representativa e temática, mostram-se um desafio próprio da construção narrativa pessoal. Para outros, não marcar uma identidade fotográfica vinculada eternamente a um assunto ou forma, pode consistir num ato de liberdade para a experimentação de diferentes identidades ao longo da vida.

Citamos alguns fotógrafos (as) cuja identidade fotográfica autoral entendemos ter ganhado reconhecimento a partir de suas definições estéticas, de linguagem e temáticas: Sebastião Salgado, Adenor Gondim e Cindy Sherman. Cada um de seu modo e com diferentes formas de atuação e expressão, nos possibilita discutirmos não apenas a construção de uma identidade artística pessoal, mas a fotografia como mediadora de suas relações e envolvimento com o mundo.

### **Sebastião Salgado**

O fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, cujo trabalho voltado para a documentação de problemas sociais em diversas partes do mundo se tornou internacionalmente reconhecido por suas temáticas, mas também por sua habilidade em compor e modo de produzir fotografias em preto e branco. Entre seus principais projetos fotográficos pessoais, publicados amplamente pela imprensa e divulgados em exposições internacionais e em seus livros, destacam-se: *Outras Américas* (1986), *Sahel, l'Homme en détresse* (1986), *Trabalhadores* (1993), *Terra* (1997), *Êxodos* (2000), *Retratos de Crianças do Êxodo* (2000), *África* (2007)<sup>10</sup> e *Gênesis* (2013).

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.amazonasimages.com/qui-sommes-nous>>. Acesso em: 26 ago 2020.



Fig. 2 SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores Sem Terra ocupam a área de Araupel*, 1996. Fonte: *Brasil de Fato*.

Segundo o fotógrafo (2014), o tipo de fotografia documentária que produz está relacionado ao momento histórico que ele tem vivido, de acordo com seus interesses e preocupações do ponto de vista político e social, embora sua produção se diversifique a partir dos diferentes espaços, sujeitos e assuntos documentados, ele afirma que ambos os trabalhos estão diretamente relacionados.

No momento que eu fotografei *Outras Américas*, foi um momento da minha vida que eu não podia voltar no meu país, então eu comecei a vir nos países periféricos ao Brasil, onde a cultura e o clima não eram muito diferentes. Era uma maneira de estar próximo. Quando eu fotografei *Gênesis*, eu estava com uma preocupação maior em relação à natureza e com a importância que tem o meio ambiente na questão global. Eu acho que não tem diferença, o que tem diferença foi a minha posição dentro da minha vida. E como a fotografia é a minha escrita, eu escrevo com imagens, essas imagens representam o que foram minha fonte de interesse no momento. Naquele momento foi a América Latina, em outros foram os trabalhadores e os imigrantes, hoje o meio ambiente, mas todos eles interligados com a minha ideologia, com o meu comportamento e com a minha preocupação ética. Existe uma preocupação minha em determinados momentos: eu fotografei o homem, mas aqui (em *Gênesis*) eu também fotografei o homem. Um terço das fotografias de *Gênesis* são de seres humanos [...]. Então, eu não vejo uma grande diferença de um trabalho para o outro. Não é que eu me transformei em fotógrafo de paisagem ou de animais, foi um momento da minha vida e uma preocupação. E agora eu volto a fotografar possivelmente a nossa espécie outra vez" (SALGADO, 2014).

Para Salgado, o que interessa é a produção de projetos fotográficos apresentados em diferentes reportagens de longa duração. O envolvimento numa questão ao longo de cinco ou



seis anos, sem “borboletear de tema em tema, de um lugar a outro”, seu retorno aos mesmos lugares repetidas vezes, sua permanência nos espaços, é o modo como o fotógrafo afirma ter encontrado para contar suas histórias: “[...] é assim que atuo há mais de quarenta anos. Isso trouxe certa coerência a meu trabalho” (SALGADO, 2014, p. 48). Em relato sobre suas imagens sobre o garimpo na Serra Pelada (1986), afirma:

Eu passei trinta e cinco dias lá, eu morei com essas pessoas, dormia nos mesmos lugares que elas, comia o que elas comiam, então me tornei parte do grupo. Desde manhã até o final da tarde eu estava com os garimpeiros e eles me autorizaram a fazer muitas fotos (SALGADO, 2019).

É fato que o longo tempo dedicado às suas reportagens certamente influi na relação que o fotógrafo passa a ter com os espaços, com as pessoas e com a própria questão fotografada, o que, de certo modo, demonstra o seu engajamento: seu processo de documentação está longe de ser comparado com reportagens ligeiras, geralmente realizadas por fotojornalistas que dedicam pouco tempo e envolvimento em suas pautas. Por outro lado, embora Salgado afirme que seus trabalhos estão relacionados, não podemos comparar seu engajamento ao de fotógrafos que passam praticamente uma vida ou décadas se dedicando à documentação de um determinado local ou público.



Fig. 3 SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores na mina Serra Pelada, 1986.* Fonte: Amazonas images.



Fig. 4 SALGADO, Sebastião. *Uma das pessoas que chegaram a Serra Pelada na febre do ouro, 1986.*

Fonte: *El país.*

Para Silva (2019, p.70), o engajamento de Salgado em “grandes projetos temáticos”, resultando em séries fotográficas apresentadas em livros e em exposições internacionais, assim como suas habilidades para construir as imagens, contribuíram para a constituição de “sua identidade autoral”.

Salgado definiu um forte traço autoral em suas abordagens, sobretudo no que concerne ao manejo da fotografia em preto e branco, sempre impecavelmente explorada no uso de contrastes e dinamização tonal em seus metódicos enquadramentos. Tais apuros técnico e estético, se por um lado eram eficientes no controle da dramatização e composição de suas belas imagens, por outro, renderam a ele também críticas, justamente no que se refere a este inevitável efeito de se estetizar a miséria e a dor humana, constringendo a dimensão moral da sensibilidade. Em outras palavras, as imagens de Salgado sempre obrigavam à inevitável reflexão: como se pode achar bela a imagem da desgraça alheia? (SILVA, 2019, p.69)

Do ponto de vista do desenvolvimento de sua linguagem fotográfica, pode-se dizer que sua ampla experiência em campo e o próprio isolamento ao permanecer meses imerso fotografando uma mesma história contribuíram para o aprimoramento de suas técnicas e de seu olhar voltado para a iluminação natural, para as composições “rígidas”, contrastes e tonalidades de cinza, favorecendo a construção de sua autoria.

O domínio da fotografia e a opção pelo preto e branco (PB), inclusive em seu trabalho mais recente *Gênesis* – uma homenagem à natureza, conforme descreve o fotógrafo (SALGADO, 2014, p.128) – é evidenciado em suas imagens, mas também em seus discursos, como um gesto consciente do fotógrafo em torno do emprego da técnica, da linguagem e de seus modos de expressão.

Para ser fotógrafo a primeira coisa que você precisa é ser fotógrafo. Você deve sentir o prazer, um grande prazer em fotografar, trabalhar com a luz, com todos os planos e com a composição. A fotografia é uma linguagem estética, uma linguagem estética profunda que você deve dominar (SALGADO, 2019).

Na época do analógico, quando trabalhava em cores com filme Kodachrome, eu achava os vermelhos e os azuis tão bonitos que eles se tornavam mais importantes que todas as emoções contidas na foto. Com o preto e branco e todas as gamas de cinza, porém, posso me concentrar na densidade das pessoas, suas atitudes, seus olhares, sem que estes sejam parasitados pela cor. Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em preto e branco, ela penetra em nós, nós a digerimos e, inconscientemente, a colorimos. O preto e branco, essa abstração, é, portanto, assimilado por aquele que o contempla, que se apropria dele. Considero seu poder realmente fenomenal. Por isso, sem hesitação, foi em preto e branco que decidi homenagear a natureza (SALGADO, 2014, p. 128).

## **Adenor Gondim**

O fotógrafo Adenor Gondim, cuja relação com a fotografia iniciou cedo, aos sete anos de idade, no estúdio fotográfico do próprio pai (GONDIM, 2016), possui um trabalho relacionado à cultura popular, sincretismo e religiosidade da Bahia, sua terra natal. Entre os seus trabalhos, destaca-se sua documentação sobre a Irmandade da Boa Morte, uma

comunidade afro-católica localizada em Cachoeira, cidade histórica do Recôncavo Baiano, na qual o fotógrafo se dedica a fotografar por mais de uma década. Pode-se dizer que esse trabalho, entre outros relacionados à Bahia que também produziu, além de resultar em um grande acervo pessoal, contribuiu para a impressão de sua identidade autoral, tornando o fotógrafo um fotodocumentarista reconhecido não só em sua cidade, mas também no Brasil, conforme relata a pesquisadora Cláudia Ad Lima (2019):

Hoje Gondim se dedica a organizar e catalogar seu acervo composto por 200 mil fotografias e mais de 48 mil slides, cuja produção o tornou reconhecido como um dos melhores fotodocumentaristas do Brasil. Isso o levou a fazer parte da galeria dos grandes nomes da fotografia da Bahia e do país, com sua obra em destaque no Espaço Pierre Verger da Fotografia Baiana, localizado no Forte Santa Maria, no Porto da Barra. Seu nome também consta das principais publicações nacionais sobre fotografia contemporânea, como: *Um olhar sobre o Brasil – A fotografia na construção da imagem da nação* (1833-2003), de autoria de Boris Kossoy; *Fotografia no Brasil – Um olhar das origens ao contemporâneo*, de autoria de Ângela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino; *Acts of faith – Brazilian contemporary photography*, da Universidade Oxford, na Inglaterra; *Brasileiro Brasileiros*, Museu Afro-Brasil-SP; *Itayê Ogun*, Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do *Catálogo Pirelli – MASP*. (LIMA, 2019)

Gondim acaba tendo no foco de sua expressão a representação identitária da Bahia, um olhar para si e para o seu local de nascimento. Sua ligação identitária regional e com o sincretismo se apresenta em registros de festas e manifestações religiosas, culturais e em retratos de pessoas próximas e que o fotógrafo encontra: “o meu trabalho é essencialmente como eu olho o jeito de corpo e alma das coisas e do povo da Bahia” (GONDIM, 2019).



Fig. 5 GONDIM, Adenor. O cão, tradição do interior da Bahia. Fonte: Revista Continente.



Fig. 6 GONDIM, Adenor. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Cachoeira da Bahia, década de 1990.

Fonte: Arte Brasileiros.

Como um fotógrafo que procura sentir de perto o que fotografa, a “essência de sua fotografia está na percepção sensitiva e intuitiva exigidas pelos momentos” (LIMA, 2019), baseada na sua proximidade e vivências com o local e seu povo, o que segundo Cláudia Ad Lima estabelece sua identificação. Nesse sentido, entendemos que seu envolvimento com suas identidades sociais e culturais acabam transparecendo em suas produções fotográficas, gerando identificação com as imagens e tornando seus trabalhos uma referência.

O meu compromisso é no mínimo o de amanhã ou depois alguém olhar o meu acervo e falar: “no tempo desse cara a vida era assim, como as pessoas se trajavam, como eram as vaidades femininas e masculinas, como eram as formas de trabalho. Eu não fotografo isso direcionado, mas sim em cima do que me toca do ponto de vista de belo, de agradável ou de miserável. Mas o meu trabalho não passa miséria, eu posso estar atento a isso de uma forma estética e diferente” (GONDIM, 2016).

A identidade fotográfica de Gondim não se baseia numa padronização de linguagem marcada pelo uso da cor ou do preto e branco, diferente da escolha de Sebastião Salgado que opta pelo PB em toda a sua produção. Suas composições, variam entre cor e PB, de acordo com o assunto fotografado. O domínio das técnicas e sua larga experiência por diferentes épocas da fotografia, atribui ao fotógrafo uma habilidade para produzir imagens que variam da documentação cotidiana em diferentes ambientes à produção de retratos – grande parte deles verticais e com um ponto de vista próximo – que demandam domínios específicos de direção. Lima (2019) descreve bem a trajetória de Gondim e sua relação com as técnicas, com a linguagem e com os processos fotográficos, destacando suas pesquisas que vão do analógico ao digital, do PB à cor:

Por ser um tenaz e curioso investigador da área, participou das diversas etapas históricas e técnicas da fotografia, desde a retratista em preto e branco, passando pela analógica granular documental até dominar os *pixels* digitais e os recursos de manipulação de imagem, acompanhando de perto as mudanças enfrentadas pela fotografia nas últimas seis décadas. Como resultado, aprendeu a dominar as diferentes técnicas e relacioná-las com a forma e o conteúdo dos temas, compreendendo que as variações de formatos, dos recursos de câmera e dos processos fotográficos fazem a diferença no resultado final da obra, como por exemplo, a 35mm para a 6×6, o filme P&B, do filme em cor e do cromo, bem como, da fotografia de rua para a técnica de estúdio (LIMA, 2019).



Fig. 7 GONDIM, Adenor. *Bandeirolas de São João*. Fonte: Site G1.  
Fig. 8 GONDIM, Adenor. *Sem título*. Fonte: Instituto Casa da Photographia.

Suas imagens carregam características específicas resultantes de suas decisões de linguagem e do próprio olhar do fotógrafo: as variações de cor; a composição que valoriza os sujeitos e os diferentes espaços da Bahia em que se encontram; os enquadramentos bem definidos de seus retratos; às variações de diafragmas que resultam em diferentes profundidades de campo e relações entre os sujeitos e a paisagem natural e urbana; a atenção voltada para o registro dos detalhes, apresentados em fotografias de mãos, corpos, santas (os), grafismos e objetos sagrados e culturais. Essas são algumas características que encontramos ao olhar para o conjunto do trabalho de Gondim e que variam de acordo com cada imagem e assunto.

Assim, entendemos que mais do que definida por um padrão estético de composição e de linguagem, a identidade fotográfica autoral de Gondim se afirma a partir de seu compromisso com a preservação da memória da Bahia e de seu povo, de suas relações próximas e de seu olhar voltado para suas próprias origens e identidades, mas também a partir de sua liberdade criativa e do que lhe desperta no momento fotográfico. Seu acervo, além de representar as identidades sociais e regionais na passagem do tempo, atua como expressão de pertencimento e de participação do fotógrafo. Assim, Adenor segue fotografando o que está próximo, em uma viagem que não se dá pelo mundo – diferente de Sebastião Salgado –, mas em seu mundo que é a Bahia.

### **Cindy Sherman**

Cindy Sherman é uma artista americana que utiliza a fotografia, em especial o gênero autorretrato, para construir representações da mulher. Atuando como modelo e artista ao mesmo tempo, sua produção remete a questões relacionadas à representação, à posição das mulheres na sociedade e às várias identidades que historicamente lhes são atribuídas.

Com uma produção que utiliza a caracterização teatral, o uso de perucas, figurinos, cenários, próteses, fantasias, maquiagens e edição de imagens, Sherman se transforma em muitas, ao ponto de ficarmos na dúvida se é a própria artista representada na imagem. Por mais que ela trabalhe com o autorretrato, ao fazer uso da ficção ou da simulação na construção de indivíduos, parece ser no outro que se concentra sua expressão, buscando, de certa forma, um distanciamento de suas identidades sociais com as suas representações imagéticas. Em menção à sua série *Untitled Film Stills*, afirma:

Algumas pessoas pensam que as personagens que faço é como se eu estivesse sempre fantasiando ser uma mulher fatal, como nos meus *stills* de filmes. Eu não penso nisso como sendo literal para mim. Quanto estou fazendo as personagens, não sinto que é algo que cresce da minha fantasia, dos meus sonhos (SHERMAN, 2011).



Fig. 9 SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Still #35*, 1979. Fonte: Moma.  
Fig. 10 SHERMAN, Cindy. *Untitled #474*, 2008. Fonte: Moma.

Trabalhando com a desconstrução de sua imagem natural, a artista tenta não fazer referência à própria identidade, uma vez que relata não gostar de se reconhecer em suas próprias imagens, sobretudo nas mais sutis (SHERMAN, 2016), em que os traços de sua face são perceptíveis. Por outro lado, por meio da criação de inúmeros personagens, Sherman se fotografa como se tentasse acompanhar o ritmo da sociedade em que as identidades se multiplicam e os sujeitos não cansam de experimentá-las e trocá-las. A cada momento de sua vida, uma nova identificação, uma nova cara, uma nova pose, uma nova roupagem e um novo espetáculo.

As diferentes personagens de Sherman possibilitam uma ruptura com o modo essencialista de pensar as identidades. A artista mostra que na



contemporaneidade é possível que os sujeitos assumam inúmeras identidades a fim de se constituir enquanto indivíduos, e mostra que essas identidades e o constituir-se enquanto indivíduo não é algo fixo, mas mutável e contínuo, algo em devir que se encontra em constante transformação (SELISTRE; BLANCA, 2018, p. 123).

Parte de suas produções são inspiradas em representações de personagens famosos, em filmes de cinema hollywoodiano e europeu das décadas de 1950 e 1960, na televisão, em publicidades, bem como em temáticas relacionadas à violência, ao corpo, ao erotismo e outras, em sua grande maioria ligadas à mulher. A fotografia, aliada à criatividade da artista, ao humor e à ficção, lhe possibilitou não só a experimentação de múltiplas identidades, mas também a expressão crítica, sobretudo direcionada às identidades de classe e aos estereótipos femininos (trabalhadora, dona de casa e outros).



Fig. 11 SHERMAN, Cindy. *Untitled #228, 1990*. Fonte: Moma.  
Fig. 12 SHERMAN, Cindy. *Untitled #224, 1990*. Fonte: Moma.

Algumas de suas composições e personagens remetem à influência de pinturas renascentistas, embora Sherman lance críticas à arte clássica e suas representações. Em sua série *Retratos Históricos* (1988-1990), personagens masculinos também são representados pela artista e a sua atitude em alterar alguns elementos das pinturas originais, seja na mudança da pose ou de algum objeto de cena, denuncia sua intenção de trabalhar com a encenação e ao mesmo tempo com a sátira ou paródia da história da arte. Destacamos sua imagem *Untitled #228, 1990*, na qual se transforma na heroína bíblica Judith – tema retrato por artistas renascentistas e barrocos – e *Untitled #224, 1990*, em alusão ao autorretrato pintado por Caravaggio (1593).

O retrato (*Untitled #224*) inspirado na pintura é no mínimo uma caricatura. Sherman efetua uma transformação da fonte original. Em sua interpretação de Caravaggio, considerado um autorretrato do artista, são inúmeras camadas de representação – uma artista feminina se passando por um artista masculino personificando uma divindade pagã, criando um senso de imitação e criticidade. Este é o brilho dos retratos históricos: mesmo onde suas fotos oferecem um vislumbre do reconhecimento histórico da arte, Sherman inseriu sua própria interpretação dessas pinturas ossificadas, transformando-as em artefatos contemporâneos de uma era passada (RESPINI, 2012, p. 42).<sup>11</sup>

A pose, um elemento marcante em sua identidade fotográfica autoral, reforça a análise de seus autorretratos pelo “prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original” (FABRIS, 2004, p.57). Ou seja, seu gesto de posar para si não consiste apenas em uma opção estética e de direção, é a própria artificialidade característica de seu processo de criação identitária.

O retrato fotográfico oitocentista aponta claramente para essa construção, ao fazer da pose o elemento definidor não apenas de uma estética, mas da própria concepção de identidade. Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma ideia de composição plástica e social a um só tempo (FABRIS, 2004. p. 58).

Grande parte de suas imagens possui enquadramento vertical, variando em planos próximos e outros mais abertos, criadas em diferentes ambientes: desde a fotografia em estúdio com fundo infinito para posterior edição, até as produções em cenários externos já prontos, que ajudam a contar a história das personagens em contextos (espaços) mais amplos. Suas diferentes técnicas de registro – passando pelo analógico e pelo digital – suas fotomontagens, seus modos de edição e de tratamento das imagens, também demonstram sua apropriação da linguagem fotográfica, passando por diferentes fases criativas e de desenvolvimento tecnológico. Seu interesse pela experimentação técnica e renovação nas formas de construção dos autorretratos, mostra-se evidente também em sua rede social *Instagram*<sup>12</sup>, na qual a artista cria imagens “parecendo brincar” com os novos *softwares* e aplicativos que possibilitam a distorção do rosto, criação de maquiagens, adição de rugas e outras manipulações digitais (SEHGAL, 2018).

---

<sup>11</sup> Tradução do autor.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/cindysherman/>>. Acesso em: 26 ago 2020.



Embora suas técnicas de produção se renovem com o passar dos anos, e sua autorrepresentação varie em torno da experimentação de múltiplas identidades ficcionais, o que parece não se alterar é o seu interesse em torno da representação feminina e a definição de seu gênero fotográfico autorretrato, escolhas essas que entendemos marcar sua trajetória e identidade autoral artística.

### **Considerações**

Os três trabalhos apresentados, embora distintos, trouxeram representações de identidades sociais, culturais ou das identificações e preocupações dos fotógrafos (as), de acordo com cada contexto, interesse e época fotografada. As diferentes produções, por sua vez, carregam suas identidades próprias, definidas não apenas pelas decisões estéticas, técnicas e de linguagem de cada fotógrafo (a), mas também pelas temáticas representadas.

Por mais que Cindy Sherman afirme tentar se “distanciar” de suas fotografias, é impossível dissociá-la totalmente de suas representações. Por outro lado, também “é difícil aplicar a ideia corriqueira de autorretrato às várias séries nas quais encarna diferentes personagens” (FABRIS, 2004, p.58), uma vez que sua obra coloca em discussão a própria concepção de autorretrato. O discurso de Adenor Gondim e sua documentação fotográfica expressa a ligação direta do fotógrafo com sua identidade regional e cultural, com sua Bahia. Já o trabalho de Salgado, entendemos mais como uma expressão de seu engajamento, de suas preocupações sociais e ambientais, mas também de seus afetos, como destacado por Silva (2019, p.75), o que não anula seu potencial para a discussão de identidades nele representadas.

A dedicação dos três fotógrafos (as) ao longo de anos, além de mostrar o envolvimento com seus trabalhos pessoais, demonstra que o tempo empreendido sobre determinado tema e linguagem, é fundamental não só para o aprimoramento técnico e estético, mas também para o amadurecimento do olhar sobre seus assuntos fotográficos. Além de influir na significação das identidades representadas, tende a maturar os assuntos, assim como seus modos de expressão, contribuindo para a construção da identidade fotográfica autoral.

Portanto, não podemos deixar de frisar que, embora as produções fotográficas pessoais possam tentar afirmar uma visão de mundo dos fotógrafos (as), as imagens estarão sempre sujeitas às mais diversas interpretações. Olhar para as fotografias e seus autores, sobretudo para o conjunto de sua obra e suas intencionalidades, ajuda a entender cada caminho trilhado na construção autoral.

### 3. FOTOGRAFIA: MEMÓRIA E IDENTIDADE

#### 3.1 A fotografia como memória identitária: imagens técnicas e imaginadas

Considerando as experiências com as imagens e com os fotógrafos em seu processo de produção, abordaremos neste capítulo a fotografia como memória individual, coletiva e histórica, destacando suas relações com o imaginário, com o tempo e com afetos, no processo de construção e preservação de identidades. Para isso, analisaremos imagens de Dorothea Lange (1935-1942), parte delas produzidas para a *The Farm Security Administration* (FSA), durante o período da “Grande Depressão”, também conhecida como Crise de 1929, e outras retomadas do arquivo pessoal (2001-2010) do pesquisador.

Entendemos que a fotografia como processo proporciona a “reconstrução” das memórias guardadas em nós como imagens mentais do passado, como histórias imaginadas. Já a fotografia como imagem técnica, constituída como registro de memória, pode ser entendida como um meio que proporciona o “reencontro” com o passado. Ou seja, ambas proporcionam encontros com imagens. As experiências da infância, as convivências, os lugares, as famílias, as culturas, entre outras formas de pertencimento e pontos marcantes das histórias e das identificações, individuais e coletivas, são expressados em fotografias ou resgatados, a partir do contato com elas, como retratos afetivos de nós, como memórias capazes de reafirmar nossas identidades.

Interações e diálogos entre fotógrafos (as) e fotografados (as), durante o processo de produção das imagens também podem constituir a construção da memória e da identidade dos envolvidos no processo fotográfico. As fotografias são marcas desse encontro, registros capazes de ativar a memória acerca da época e das vivências entre os envolvidos, sobretudo quando essas foram significativas. Suas iconografias são responsáveis pela geração de sentido para ambos, bem como pelo resgate dessa memória adormecida.

Capazes de despertar sentimentos de pertencimento, identificação e afeto, as fotografias atuam como ativadoras de uma autoimagem reconstruída, uma espécie de retomada de si e da memória, estimulada pelo que se vê, se imagina e se interpreta a partir das imagens.

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p.204).

De acordo com Kossoy (2001, p.162), “fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social”. Registro do passado que representa e serve à reflexão social, uma espécie de espelho preservado (ou não) ao longo do tempo e gerador de identificação. Ao manter sua identidade visual e informações que contextualizam sua criação, preserva-se de forma relativa o seu reconhecimento, o que não impede sua renovação de significados e de usos: o tempo e os usuários das fotografias, com seus novos hábitos e cultura visual, são encarregados de suas atualizações de sentido e de função.

Uma fotografia estará sempre sujeita a interpretações motivadas por muitos fatores, entre os quais os culturais, afetivos e ideológicos. A identificação, ou não, com a fotografia, e sua capacidade de despertar emoções e reconhecimento são fatores importantes na sua significação e constituição como documento de memória. É desse reconhecimento da imagem como espécie de espelho, como retrato de si, que surge o apego pelas fotografias.

Aliás, são muitos os sujeitos e instituições que preservam seus registros fotográficos ao longo do tempo, sejam eles criados ou apropriados para si como representativos de suas histórias e existências. Fotografias que preservam e recuperam, de tempos em tempos quando revistas, um passado com sentido de individualidade e ao mesmo tempo de pertença. É na imagem que muitos se veem como diferentes ou como iguais, reconhecendo suas individualidades e semelhanças, com identidades visuais compartilhadas ou destoantes.

As fotografias podem dizer muito, ou quase nada, sobre quem as veem, quem as criam e quem as guardam. Elas podem nos remeter à memória de diversas identidades, relacionadas ao trabalho, à religiosidade, a territórios, a culturas, entre outras, ligadas aos fotógrafos, aos fotografados ou aos receptores das imagens. Independentemente da existência de relações sociais ou de compromissos duradouros que podem envolver a construção e a preservação dessas identidades, as fotografias atuam como suas memórias, para que elas não se apaguem como representações no imaginário individual e coletivo, nem como imagem técnica. Ou seja, para que as identidades durem, sejam fortalecidas e, principalmente, para que não percam sua visibilidade e possam seguir sendo ressignificadas ao longo do tempo.

### **3.2 Memórias, tempos e identidades: um retorno às fotografias de Dorothea Lange e Walker Evans.**

Ao relacionarmos fotografia e memória, automaticamente remetemos à ideia de tempo e de durabilidade das imagens, seja no imaginário de seus observadores ou criadores, seja em registros técnicos nos mais variados formatos e suportes de impressão e reprodução. Tempo e memória coabitam o mesmo espaço de reflexão para abordarem a preservação, a existência e a significação das fotografias. Aliás, as fotografias “existem” quando são utilizadas para algo ou para alguém, quando cumprem uma função social, cultural, de expressão ou quando são guardadas na lembrança. Quando desaparecem sem deixar vestígios na mente ou são esquecidas em arquivos escondidos, empoeirados dentro de gavetas ou entre milhares de outras imagens perdidas nos computadores, seu sentido tende a se perder, assim como sua função e existência enquanto meio de comunicação e memória.

Por mais que os referentes fotografados desapareçam ou se modifiquem: pessoas, lugares, objetos e momentos, como enfatizou Kossoy (2001, p.28), as fotografias podem sobreviver ao longo do tempo como documentos, preservando suas identidades vivas, como memória ou visibilidade que tenta não se desvanecer.

Mas em qual tempo se situam as fotografias e como elas resistem? Como se dão as experiências com as imagens, diante de um cenário de produção digital e consumo visual atordoante para alguns e empolgante para outros, em que memórias e identidades visuais são construídas e apagadas quase que instantaneamente?

As fotografias possibilitam relacionar diferentes tempos: o dos registros ou da época em que foram criadas, e o agora, considerado como o tempo em que as fotos estão submetidas às interpretações influenciadas pelos novos contextos temporais, espaciais, tecnológicos, ideológicos e culturais. Sujeitas a novos sentidos e usos, cada vez mais passageiros, as imagens convidam o espectador a uma leitura do passado, mas também do presente, diante de uma lógica de consumo visual afetada pelo rápido tempo moderno que parece desestimular relações duradouras com a imagem.

Para Zygmunt Bauman (2005, p. 98), vivemos em uma sociedade do consumo, em que as relações de “uso/consumo” são comuns em diversas esferas, inclusive nas relações humanas e nas identidades. As identificações com as pessoas, bem como com as imagens que as representam, também ocorrem nessa lógica de superficialidade de consumo, em que adesão e descarte ocorrem rapidamente e de forma um tanto quanto espontâneas.

Desse modo, os esforços necessários para se manter ou preservar uma imagem ou um arquivo fotográfico por longo tempo não são poucos. O mesmo ocorre com seus significados.

A preservação das fotografias como memórias simbólicas de identidades, sobretudo em uma época em que se registra e se apaga muitas imagens, é um problema. Sabe-se que as dificuldades e o descaso com os arquivos fotográficos não se restringem à era da fotografia digital, uma vez que “milhões de imagens foram destruídas desde o advento da fotografia, inúmeras em virtude de catástrofes e guerras, porém, a maioria, certamente, pela própria vontade do homem” (KOSSOY, 2009, p.128). No entanto, muitos empenhos também precisam ser reconhecidos, protagonizados por fotógrafos, famílias, museus e outros sujeitos e instituições, públicas e privadas, que se dedicaram à preservação das fotografias e de suas informações, potencializando seus reconhecimentos e interpretações.

A fotografia conecta-se a uma realidade primeira que a gerou em algum lugar e época. Porém, perdendo-se os dados sobre aquele passado, ou melhor, não existindo informações acerca do referente que a originou, o que mais resta? Uma imagem perdida, sem identificação, sem identidade... sem história (KOSSOY, 2009, p.129).

As fotografias que resistem ao tempo, muitas delas tornam-se importantes referências históricas de espaços, pessoas e coisas, memórias afetivas e fontes de informações capazes de nos remeter a identidades culturais e sociais ligadas a determinadas épocas e povos.

Conservá-las, além de consistir em um intervalo para maturação de seus significados, onde se organiza e se pensa possíveis novos usos para as imagens, também pode ser considerado um ato de “proteção contra usos indiscriminados”, como afirma Dorothea Lange em entrevista publicada no livro *Los años decisivos 1930- 1946* (LANGE, 2009, p.135), ao se referir às suas fotografias produzidas para o *The Farm Security Administration* (FSA, 1937-1942), um programa do governo federal dos Estados Unidos, “criado como parte do *New Deal* de Franklin D. Roosevelt” durante a Crise de 1929, cujo objetivo, em síntese, era “aliviar a extrema pobreza rural” e “melhorar a vida dos agricultores” (2009, p.14).

A documentação fotográfica gerada pela FSA é um bom exemplo para pensarmos a fotografia como memória histórica e sua preservação ao longo do tempo. Sob o comando de Roy Stryker no departamento de Seção Histórica, o programa contava com um seleto grupo de fotógrafos, entre eles: Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Carl Mydans, Ben Shahn, Russel Lee, Howard Lieberman e Edwin Locke, com o propósito de documentar a vida rural e ações do governo, conforme declara Olívia María Rubio em texto de abertura do livro de Dorothea Lange:

Embora o programa tivesse uma conotação política e até propagandística clara, Roy Stryker teve a audácia de convidar fotógrafos altamente talentosos e de lhes dar uma certa liberdade quando se trata de lidar com os assuntos, o que lhes permitiu enriquecer esses documentos com uma dimensão artística, criando imagens de grande potência que fazem parte da iconografia do século XX. A Seção Histórica desempenhou um papel importante na disseminação das imagens, distribuindo as fotografias para publicações e fornecendo imagens para as várias agências do Departamento de Agricultura e do Governo para ilustrar folhetos ou relatórios. Também organizava exposições pedagógicas que circularam pelas universidades em que se apresentavam colóquios e conferências. (LANGE, 2009, p.14).<sup>13</sup>

Lange costumava viajar pelo país documentando a migração de agricultores que se encontravam em busca de trabalho e melhores condições de vida. Em uma dessas viagens por Nipomo, California, em 1936<sup>14</sup>, produziu a imagem intitulada *Migrant Mother* (em tradução para o português *Mãe Migrante*) que se tornaria um dos principais símbolos da fotografia documental dos Estados Unidos. Em 1960 (LANGE, 2009, p.14), passados vinte quatro anos desde o registro da imagem, a fotógrafa compartilha sua memória latente por meio de um relato rico em detalhes sobre seu encontro com a *Mãe Migrante* no momento de criação da imagem:

Vi a mãe desesperada e faminta e me aproximei dela como se estivesse atraída por um imã. Não me lembro como expliquei minha presença ou a de minha câmera, mas lembro que ela não me fez perguntas. Fiz seis fotografias, trabalhando cada vez mais próxima e na mesma direção. Não lhe perguntei o seu nome e nem a sua história. Ela me disse sua idade, tinha trinta e dois anos. Ela me disse que estavam vivendo dos vegetais congelados nos campos do entorno e dos pássaros que matavam. Acabara de vender os pneus do carro para comprar comida. Ela se sentou naquela cobertura com seus filhos amontoados ao seu redor, e parecia saber que minha foto poderia ajudá-la, e ela me ajudou. Havia uma certa igualdade (LANGE, 2009, p.14).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Tradução do autor.

<sup>14</sup> Nessa época, Dorothea Lange trabalhava para a *Resettlement Administration* (RA), também para o governo, e, em 1937, seria transferida para o departamento de Agricultura, que se converteria na *Farm Security Administration* (FSA, 1937-1942) (LANGE, 2009, p.13).

<sup>15</sup> Tradução do autor.



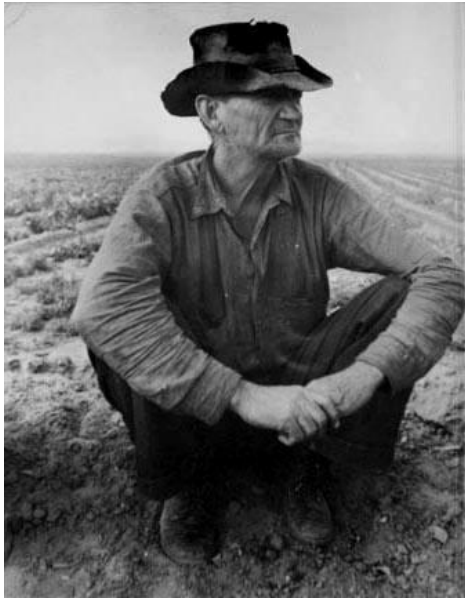
Fig. 13 LANGE, Dorothea. *Migrant Mother*. Colhedores de ervilhas em miséria, Nipomo, Califórnia, 1936.  
Fonte: reprodução do site *El País* (2018).



Fig. 14 LANGE, Dorothea, *Migrant Mother*, Nipomo, Califórnia, 1936.  
Fonte: Reprodução do livro *Dorothea Lange Los Años Decisivos 1930-1946* (LANGE, 2009).

A fotografia *Migrant Mother* foi divulgada como “selo dos correios nos Estados Unidos em 1998” (LANGE, 2009, p.15), após quase sete décadas de sua criação, bem como por diversas outras mídias ao longo da história, o que contribuiu para sua popularidade e fixação no imaginário de muitos. No entanto, sua preservação na memória – e o que a mantém viva como uma imagem icônica – não se limita à sua massiva circulação ou divulgação na mídia. Seus aspectos estéticos e simbólicos também a torna uma forte representação, capaz de emocionar diferentes gerações.

Foram muitos os sujeitos fotografados por Lange. Sua habilidade em enquadrar faces inseridas em contextos de dificuldades, além de expressar, de certa forma, sua empatia ou identificação com essas pessoas, pode ser considerada uma forte característica de sua identidade fotográfica autoral que resulta em composições de intenso apelo visual. Para a fotógrafa, seu tema artístico principal era “pessoas com problemas” (LANGE, 2009, p.133).



*Fig. 15 LANGE. Dorothea. Trabalhador agrícola migrante, perto de Holtville, Califórnia, Fev.1937.*

*Fonte: Reprodução do livro Dorothea Lange Los Años Decisivos 1930-946.*



*Fig. 16 LANGE. Dorothea. Agricultores do Arkansas despejados, Bakersfield, Califórnia, 1935.*

*Fonte: Reprodução do livro Dorothea Lange Los Años Decisivos 1930-946.*

Em um de seus retratos, vemos um trabalhador agrícola sentado diante de uma imensa paisagem que se perde no infinito, aparentemente uma plantação seca, com pouca vida ou no início de sua fecundação, o que remete à espera pela colheita. Novamente é o olhar e o rosto retratados que se destacam e comunicam. Sua identidade visual e material que o acompanhava é preservada em uma composição criada a partir de ponto de vista próximo, valorizando o seu chapéu surrado que contrasta com o céu pálido. Na imagem seguinte (à direita), as características semelhantes do chapéu e das roupas do homem que trabalha sobre o telhado dão a impressão de ser o mesmo sujeito fotografado. Mas, embora não se aponte o nome da pessoa, é a legenda, identificando o ano e a localização da fotografia, que indica serem pessoas diferentes. Nesta segunda, valoriza-se a imagem da habitação improvisada, expressando precariedade e fragilidade, mas também resistência, movimento e interação entre o homem e a mulher no processo de construção do abrigo. O mesmo céu branco volta a aparecer, mais uma vez como espécie de pano de fundo destacando os personagens. Aliás, ao analisar outras imagens de Lange, é visível essa baixada de câmera na busca por ângulos que enaltecem os sujeitos aos céus, contrastando-os, atribuindo certa imponência proveniente destes pontos de vista; ao mesmo tempo, demonstrando a curta distância entre a fotógrafa e os fotografados, o que representa, de certo modo, sua aceitação para a produção das imagens. Essas características também podem ser apontadas como marcas de sua identidade autoral. Em síntese, as duas fotografias têm algo em comum que consideramos importante: ambas remetem às necessidades



básicas para a sobrevivência do ser humano, representadas a partir da terra, do alimento e do abrigo, o que ainda as preservam como memórias visuais significativas para os tempos atuais.

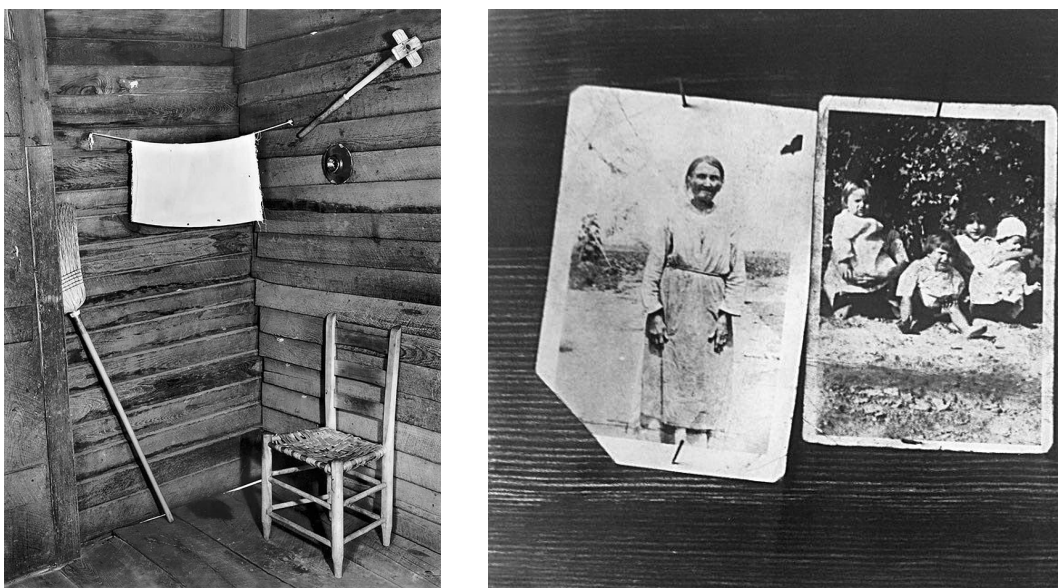


Fig. 17 EVANS, Walker. *Fotografias de Walker Evans, (EUA), 1936.*  
Fonte: reprodução do livro *Elogiemos os homens ilustres (AGEE; EVANS, 2009)*

A documentação de fotografias da FSA são importantes memórias sobre esse período da história dos EUA retratado nas imagens de Dorothea Lange. O livro *Elogiemos os homens ilustres*, gerado a partir da viagem do escritor James Agee e do fotógrafo Walker Evans, em 1936, pelo Sul dos EUA, com o objetivo de realizarem uma reportagem encomendada pela revista *Fortune* (AGEE; EVANS, 2009, p.11) sobre os efeitos da “Crise de 1929”, é uma das referências. Nessa obra, as 61 imagens de Evans publicadas na abertura do livro, propositalmente sem legendas, demonstram a diferença estética e de olhar do fotógrafo em comparação ao de Lange. Também é um verdadeiro convite ao imaginário em torno de memórias e identidades, representadas em ousados enquadramentos fotográficos que já procuravam extrair sentido do que para muitos parecia banal na vida cotidiana dos norte-americanos. Assim, objetos, utensílios domésticos e de trabalho, vestimentas, detalhes da arquitetura, paisagens rurais e a própria fotografia, foram alguns dos referentes fotográficos de Evans que compõem sua documentação sobre a época.

Concluindo, as imagens aqui apresentadas são partes, e versões, da memória e identidade dos EUA e de seu povo, marcadas por um forte período de crise econômica, de instabilidade e de tensão que assolava o país. Passados anos desde os seus registros, elas ainda sobrevivem no imaginário individual e coletivo, despertando sentimentos de identificação ou

rejeição. No entanto, por mais que se preserve a identidade visual (a fotografia), quanto mais o tempo avança, mais se diluem seus significados. Mas, temos que concordar que “o tempo foi um bom editor” e valorizou essas fotos (LANGE, 2009, p.135). Não é à toa que elas ainda resistem, são muito lembradas e possibilitam novas análises.

Esses temas, tratados ao longo do capítulo, estão presentes na produção de alguns fotógrafos contemporâneos, principalmente os que se dedicam à fotografia documental. Destacamos a atuação do fotógrafo Douglas Mansur, a ser analisada mais adiante (capítulo 5), dando continuidade a essa reflexão. Assemelhando-se às observações aqui mencionadas, seus arquivos fotográficos, guardados por décadas e cada vez mais divulgados, constituem um significativo acervo de memórias e identidades dos movimentos sociais brasileiros, representando histórias de lutas e de resistências políticas.

### **3.3 Expressão afetiva de memórias e identidades: de volta à identidade operária e de infância**

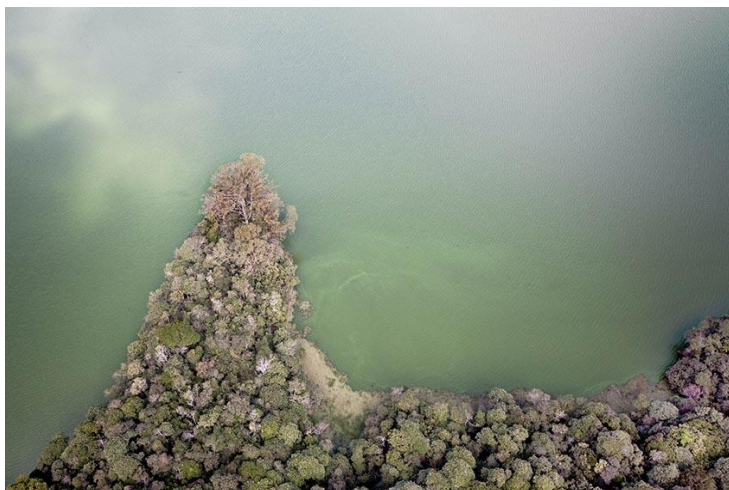
A memória dos fotógrafos (as), dos fotografados (as), bem como dos receptores (as) das imagens, pode ser formada por afetos relacionados às suas histórias de vida fixados a partir de seus interesses pessoais. A memória que cada um constrói como uma espécie de imagem idealizada de si, a partir de suas identificações e diferenças construídas ao longo da vida, também pode “vir à tona” ao entrar em contato com as fotografias. Isso significa que as fotos, por sua capacidade simbólica, não só expressam e representam fatos e momentos, como também “despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia” (KOSSOY, 2001, p.28). E as imagens internas, que cada um carrega, podem ser retomadas e reconstruídas nesse processo.

A “dimensão afetiva que emana da superfície da imagem” (SILVA, 2018, p.157) fotográfica a define como um meio de expressão de “apelo emocional” (Idem, p.1) capaz de estimular os mais diversos sentimentos guardados pela memória. Deste modo, o entendimento da questão afetiva da fotografia, assim como do processo de formação das imagens internas ou subjetivas, pode contribuir para entender as relações entre os afetos, as memórias e as identificações com as fotos.

Para Cristina Costa (2013, p.46), “o processo interno (imaginário) que envolve a memória, a reflexão, os valores éticos e a afetividade, resulta em nossa visão de mundo, em ideias complexas que estabelecemos a respeito da realidade”, como uma base que desenvolvemos para o conhecimento, sobretudo de nós mesmos. As imagens internas

constituídas nesse processo, entendida por nós também como memórias, são para a autora a “matéria-prima dos pensamentos, dos devaneios e dos sonhos”, ou seja, dos imaginários:

É exatamente a importância que esse imaginário representa para nossa identidade e nossa atitude diante da vida que nos faz sentir necessidade de compartilhar com os outros essas vivências internas. Para isso inventou-se a comunicação (COSTA, 2013, p.48).

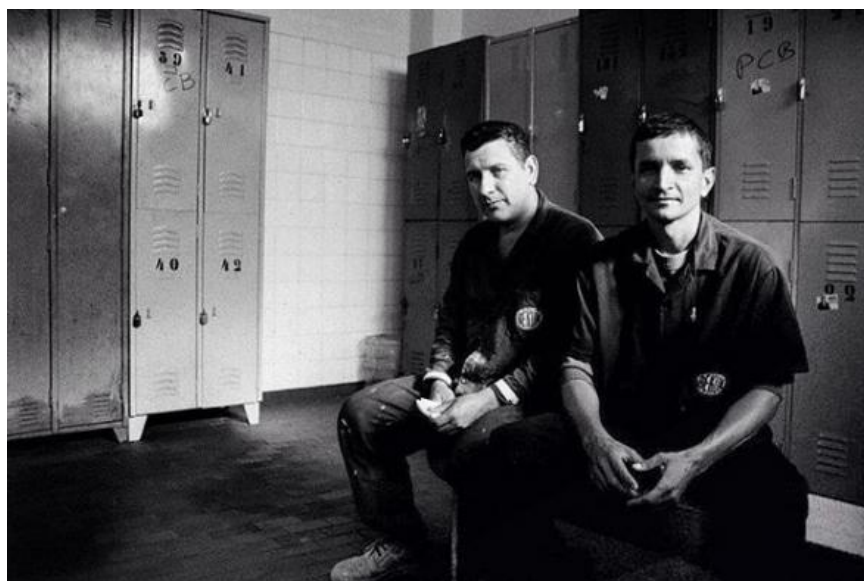


*Fig. 18 BUENO, André. Margem e mata atlântica no extremo sul de São Paulo, 2016. Acervo pessoal.*

*Fig. 19 BUENO, André. Meninos aguapés, 2010. Acervo pessoal.*

Apresento duas imagens de meu arquivo pessoal que considero positivas do ponto de vista da minha memória afetiva de infância e que remetem às minhas lembranças pessoais da década de 1980, às margens da represa Billings, em São Paulo (SP), um espaço natural onde ainda reside a minha família de nativos pescadores. São representações do retorno à juventude e à diversão, à alegria e ao entusiasmo, considerados afetos que valorizam não só minha história quando criança, nas relações com meus familiares e com a natureza, mas também minha identidade regional ligada à Ilha do Bororé e suas áreas de proteção ambiental (APAS), no

extremo sul de São Paulo. Certamente, essas memórias guardadas e retomadas pelas fotografias me estimulam a construir uma narrativa pessoal afetiva que não se limita a essas imagens.



*Fig. 20 BUENO, André. Joel Torres (dir.) e o pintor no vestiário da fábrica, 2001.  
Fonte: reprodução do Instagram @andrebuenuofotografia.*

Outra imagem que me vem à memória, é a fotografia do amigo Joel Torres, retratado em um vestiário ao lado do camarada pintor, cujo nome não me lembro. Essa imagem foi produzida numa época<sup>16</sup> em que eu ainda era metalúrgico e operador de máquinas operatrizes. O vestiário transcendia sua função convencional, uma vez que também era utilizado por nós como um ponto de encontro para o descanso, para conversas sobre política e para fugir por alguns instantes da pressão do chão de fábrica. Em um dos armários de aço que se vê na imagem ficavam os meus pertences: capas, botas, o crucial óculos para proteger meus olhos e a minha máquina fotográfica analógica, uma modelo Pentax 35mm. Para mim, o vestiário também era um local para o estudo e para a prática com o novo equipamento que, naquela época, começava a me encantar e me possibilitava perpetuar imagens de pessoas próximas e de meu cotidiano. Considerada como uma das minhas primeiras fotografias capturadas com câmera profissional, o que já a caracteriza como uma imagem marcante na minha trajetória fotográfica, ela é recorrente em minha memória e permanece viva em meu imaginário, por ser capaz de marcar uma época de transição na minha carreira profissional e de formação de uma nova identidade que para mim começava a ser construída. Posso dizer que o espaço retratado representa uma espécie de esconderijo, onde “alegria, admiração e segurança” – afetos abordados por Wagner

---

<sup>16</sup> Outra imagem produzida nesse período pode ser vista na introdução deste trabalho, onde iniciamos com uma breve apresentação pessoal.

Souza e Silva (2018, p. 155)<sup>17</sup>, com base no filósofo Baruch Espinosa (1632-1677) – podiam ser compartilhados entre pessoas de confiança.

É fato que essas fotografias não foram geradas durante a pesquisa de campo para esse estudo, muito menos foram produzidas com o intuito desse trabalho, mas ao discutir a relação entre memória e identidade, elas voltaram a existir, reavivando em minha imaginação novas imagens sobre meu passado, mas também servindo como documento de memória ao estudo, como espécie de autorretratos acompanhados de relato pessoal, cujas representações marcam diferentes tempos: da infância, da trajetória profissional e dos registros fotográficos.

A reconstrução do meu passado se dá com o reencontro com as imagens, e com a geração de novos registros, como forma de reafirmação da minha história e de expressão de pertencimento, como uma identidade pessoal que também pode ser entendida como autoral. Considerando essas experiências particulares, a fotografia como expressão afetiva de memórias e identidades tem uma relação direta com nossa identidade. No entanto, isso não anula seu papel de representação, capaz de gerar identificação e despertar afetos e memórias para além de seu criador.

---

<sup>17</sup> Afetos abordados em seu artigo: *Fotojornalismo e os afetos como valores-notícia*, disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/32694>>. Acesso em 26 ago 2020.

## 4. IDENTIDADES COLETIVAS: VISIBILIDADES E ENGAJAMENTO

### 4.1 A fotografia na construção de identidades coletivas

Considerando que a “identidade coletiva é reconhecida como um fator-chave na razão pela qual os movimentos sociais aderem e têm continuidade ao longo do tempo”<sup>18</sup> (JOHNSTON, 2014, p.14) e, além disso, sabendo da existência de “movimentos”<sup>19</sup> e grupos em que a questão da identidade é central, e tem um importante papel em suas identificações e expressões de pertencimento, pergunta-se: Como a fotografia pode ser utilizada na construção de uma autoimagem, contribuindo para a visibilidade e para o fortalecimento da identidade social?

É fato que a construção de uma identidade social também pode envolver relações interpessoais, de amizade, de fraternidade, de confiança, interações presenciais e outras formas de pertencimento capazes de gerar identificação entre os sujeitos, sejam eles declaradamente participantes e comprometidos com os movimentos, ou apenas simpatizantes dos mesmos. No entanto, nesse processo de identificação, a fotografia, o vídeo e outros meios de expressão, como música, poesia, literatura, artes plásticas, entre outros, desempenham, segundo Johnston (2014, p.74), um importante papel nos “processos de mobilização” dos movimentos, ancorada em um tipo específico de representação e de narrativa capaz de gerar identificação.

Ao mesmo tempo em que a construção de identidades coletivas se dá pelas demarcações das diferenças exaltadas nas convivências cotidianas face a face, também se reforça pelas identificações entre indivíduos e grupos expressadas no campo de disputa simbólica, em que as fotografias e outras representações são capazes de incluir determinados sujeitos e excluir outros.

As batalhas de identidade não podem realizar a sua tarefa de identificação sem dividir tanto quanto, ou mais do que, unir. Suas intenções incluídas se misturam com (ou melhor, são complementadas por) suas intenções de segregar, isentar e excluir (BAUMAN, 2005. p.84).

---

<sup>18</sup> Tradução do autor.

<sup>19</sup> Optou-se pelo uso do termo “movimentos” para representar Movimentos Sociais, Culturais, Religiosos, até os “Novos Movimentos” – termo “introduzido por pesquisadores europeus” e cunhado por Johnston (2014, p.84) – que engloba movimentos e ativismos relacionados ao estilo de vida, à juventude, aos gêneros, às profissões, à proteção ambiental, à contracultura, às comunidades urbanas, à defesa dos animais, entre outros citados pelo autor e que servem como referência para pensar o papel da fotografia na expressão de identidades coletivas. No entanto, considerando a diversidade de coletividades que aqui se apresenta e ao fato de que cada movimento ou grupo social possui suas características próprias, sejam elas em suas formas de atuação, de ativismo, de existência ou de pertencimento; não temos como pretensão homogeneizá-los ou classificá-los como “movimentos identitários”, entendendo que essa denominação parece reduzir as singularidades de cada movimento. Logo, sugere-se que durante a leitura deste capítulo, tomem-se movimentos ou grupos de sua referência, entendendo que o conhecimento sobre suas especificidades pode contribuir para a reflexão em torno do tema proposto.

A fotografia, por sua capacidade de representação, de emoção e de gerar empatia, pode estimular nos observadores das imagens o sentimento de pertencimento a determinados grupos, assim como pode despertar nos fotógrafos, sejam eles profissionais ou amadores, uma forma de participação, em que possam colaborar na construção da imagem de grupos com os quais se identificam.

No entanto, a identificação, envolvendo sujeitos, movimentos e grupos, não se restringe apenas ao poder simbólico das imagens, ao acesso às tecnologias e às interações interpessoais que os processos de produção visual proporcionam. A questão da identificação, seja ela através de uma representação, de uma cultura, de um estilo de vida, ou mesmo de um movimento ou grupo, se dá, segundo o autor, como uma saída em que indivíduos buscam por um “nós a que possam pedir acesso” (2005, p.30), ou seja, um meio na procura por um espaço de coletividade a que possam pertencer.

Castells (1999, p.23), ao abordar o fortalecimento de identidades sociais no final do último século, impulsionada pelo desenvolvimento tecnológico, já destacava o poder das expressões simbólicas na construção de identidades coletivas relacionadas a diferentes culturas, locais, movimentos, religiões, cada uma delas tentando gerar identificação, firmar sua identidade e um significado explorando as mídias e redes de comunicação.

[...] quem constrói a identidade coletiva, e para quem essa identidade é construída, são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem (CASTELLS, 1999, p.23).

Embora o cenário midiático e das comunicações tenha mudado muito nas últimas décadas, as considerações de Castells nos possibilitam refletir sobre as relações entre identidades sociais e o acesso às redes e aos meios de produções visuais existentes, sobretudo pensarmos como as representações de identidades se tornaram fluidas nas redes sociais e imagéticas.

O que se percebe é um grande aumento de produções audiovisuais que contrapõem as representações até então construídas pela imprensa, protagonizadas por indivíduos, grupos ou movimentos que se propuseram a representar a si próprios e construir suas narrativas a partir de suas histórias de pertencimento.

Embora grande parte dessas produções não ultrapassem as redes de comunicações locais, sejam elas de Internet ou alternativas por meio de mídia independente ou eventos regionais presenciais – encontros, exposições, apresentações e outros –, atingindo limitado

número de pessoas, elas desempenham um importante papel no compartilhamento de significados entre membros e simpatizantes dos movimentos e grupos, gerando identificação por meio do autorreconhecimento nas imagens e, conseqüentemente, fortalecendo identidades sociais.

Sejam fotógrafos, midiativistas, artistas ou militantes pertencentes aos movimentos e grupos, ou mesmo simpatizantes anônimos e desprovidos de qualquer rótulo que os enquadrem em uma classe de produtores visuais, o acesso à fotografia e às redes de comunicação pode fomentar a participação e a construção de imagens.

O ponto de vista de quem produz as fotografias, sua percepção, proximidade, engajamento e conhecimento em torno do movimento ou grupo que se propõem fotografar são também fatores importantes que não devem ser desconsiderados, uma vez que influem a construção e o impacto das representações de identidades. Portanto, se por um lado o desenvolvimento tecnológico audiovisual e as redes sociais favorecem a participação e a comunicação entre sujeitos e os movimentos; por outro, o campo sensível e imaginário também potencializa a criação de visibilidades.

#### **4.2 Visibilidade e enquadramentos como expressão coletiva de pertencimento**

De acordo com Rancière (2009, p. 46), ao discorrer sobre o desenvolvimento das artes mecânicas (fotografia e cinema) e sua influência na “promoção estética” ou visibilidade de sujeitos anônimos, tanto a fotografia quanto o cinema não devem ser encarados como meras técnicas de representação e divulgação:

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes (RANCIÈRE, 2009, p.46).

Embora Rancière aborde a fotografia e o cinema em uma condição de arte, sua colocação leva a pensar que o reconhecimento da fotografia como meio de expressão artística potencial para a construção de uma autoimagem – ou seja, para sujeitos, movimentos ou grupos criarem suas próprias visibilidades – demanda domínios técnicos e de linguagem. Nessa



perspectiva, o acesso aos meios de produção visual e às redes sociais tem contribuído para o desenvolvimento das experimentações técnicas e estéticas, bem como para a criação e difusão de imagens, retirando sujeitos do anonimato.

Logo, falamos de uma construção simbólica intencionada que busca subverter os limites instrumentais dos equipamentos para firmar novas visibilidades. Se ao longo de muito tempo os enquadramentos visuais de identidades estavam condicionados a visões terceiras, conforme já enfatizado – o que aumenta os riscos de representações distorcidas e estereotipadas – hoje, o que se observa é o surgimento de muitos anônimos que saem de uma condição de invisibilidade para mostrarem que existem, seja a partir de imagens que constroem e expressam seus próprios pontos de vista, seja de outras nas quais se reconhecem.

Em tempos em que o mundo se torna, ainda mais, conhecido a partir da imensa quantidade de imagens distribuídas diariamente em redes de comunicação, não basta existir, é necessário aparecer. A forte necessidade de demonstrar “existência”, a partir de visibilidades compartilhadas em redes sociais, é uma realidade para muitos, na qual a fotografia tem saciado muitas aflições. Aliás, desde o surgimento do invento fotográfico na modernidade, o anseio de muitos indivíduos e grupos por visibilidade vem sendo atendido pelos fotógrafos, por suas máquinas e criações imagéticas. Como afirma André Rouillé:

[...] a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto (ROUILLÉ, 2009, p. 39).

Como bem destacou Fontcuberta em *Fotografo, logo existo* (2012, p.19), “hoje existimos graças às imagens: “*imago, ergo sun*”. Cumpre à fotografia, segundo o autor, um papel em “fazer existir” ou certificar a existência, fazendo-nos refletir sobre a forma como existimos a partir da fotografia, uma vez que as “câmeras” tornam “historiáveis acontecimentos” e sujeitos a partir de suas visibilidades. Logo, não basta aparecer ou fotografar, mas sim em como aparecer e o que mostrar por meio da expressão fotográfica. Desse modo, as fotografias tornam visíveis determinados movimentos ou grupos, “certificando suas existências” ao ponto de gerar identificação e fortalecer suas identidades sociais.

A questão dos enquadramentos fotográficos, ou seja, o que as imagens mostram ou não mostram em suas composições, é fundamental para a questão da visibilidade e da identidade.

Assim, o uso de uma linguagem com que os grupos e movimentos estão familiarizados (TILLY, 2010, p. 23) favorece a construção de representações com sentido não só para o seu autor, mas a medida em que este destaca elementos simbólicos capazes de gerar identificação, como: figurino, cartazes, trabalho, espaços, manifestações, entre outros, de acordo com cada contexto fotografado. Dessa forma, a fotografia atua na expressão, tentando formar unidade, ou melhor, identidade, por meio da representação. Logo, a visibilidade e a identidade por meio da fotografia não se restringem apenas à sua eficácia técnica de reprodução ou de registro visual, mas à sua capacidade de gerar reconhecimento, sua potência em fazer ver, bem como de permanecer no imaginário coletivo.

Embora sejam raras as fotografias que se tornam icônicas ou reconhecidas nacionalmente ou internacionalmente, considerando, sobretudo, a quantidade de produções imagéticas que circulam cada vez mais, a fotografia cumpre um importante papel em dimensão regional por seu potencial de documentação, de representação, bem como de gerar identificação localmente, na expressão de movimentos<sup>20</sup> ou grupos que atuam na cidade ou no bairro.



*Fig. 21 BUENO, André. Movimento cultural Hip Hop Freestyle na Rinha dos Mc's (2006), evento na Zona Sul de São Paulo onde rappers travam batalhas de rimas com a linguagem Hip-Hop. Fonte: acervo pessoal.*

Desse modo, a fotografia se mostra como um meio para grupos e movimentos locais construírem sua autoimagem, bem como uma forma de participação em que fotógrafos se empenham a criar representações coletivas. Os processos, que envolvem a produção fotográfica, sugerem oportunidades de interações, quando fotógrafos influem sobre os

---

<sup>20</sup> Destacamos as documentações fotográficas sobre movimentos culturais, artísticos, estudantis, religiosos, esportivos, de defesa das mulheres, crianças e adolescentes, ambientais, organizações que lutam por melhorias no bairro e outros que envolvem participação política e/ou coletiva.

movimentos e grupos a partir de seus olhares expressos em imagens, e esses (os grupos e movimentos), por sua vez, com suas práticas sociais coletivas, influem sobre os fotógrafos, participando em sua construção simbólica. Desenvolvem-se, assim, comunicações, discursos e vínculos onde identidades – individuais e sociais – se cruzam, se completam e se transformam em visibilidades.



*Fig. 22 BUENO, André. Encontro da rede “PermaPerifa” realizado na casa Ecoativa na Ilha do Bororé (2016), extremo sul de São Paulo. A Rede permacultural da periferia é constituída por diversos coletivos e pessoas que praticam Permacultura para e com a periferia. Fonte: acervo pessoal.*

Assim, as práticas e vivências coletivas, cada vez mais mediadas ou acompanhadas pela presença dos dispositivos tecnológicos de produção visual, têm influenciando a postura dos sujeitos diante das câmeras, de tal modo que as interações entre fotógrafos e fotografados passam a fazer parte, cada vez mais, de um processo de construção discursiva conjunta, em que visibilidades (e a tentativa de fixar identidades e significados) podem ser construídas de forma coparticipativa.

Portanto, considerando que as identidades dos movimentos são construídas a partir de “afirmações de que nós – os reivindicadores – somos uma força unificada”, interligadas por questões de “valores, unidade, número e compromisso” (TILLY, 2010, p. 38), pode-se dizer que a fotografia e seus criadores atuam na expressão desses valores: as imagens sobre as pessoas que as observam, tentando gerar sentido a partir do que se mostra; e os fotógrafos, quando parte integrante de determinado grupo ou movimento que fotografa, expressa não só sua identidade artística ou autoral, mas também sua participação, engajamento e compromisso com esses na construção de sua imagem. O modo como cada fotógrafo ou movimento gera identidade social deve levar em conta suas particularidades e limites, inclusive da própria visibilidade.

### 4.3 Fotografia e identidades de resistência na era da modernidade líquida

Embora tenhamos discutido o potencial da fotografia e das interações entre fotógrafos e fotografados no processo de expressão de identidades sociais, julgamos necessário também refletir sobre o contexto da era da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2005), na qual as identidades têm sido construídas e influenciadas pelas comunicações em redes sociais, onde, por um lado, nota-se o aumento da visibilidade de movimentos e grupos, conforme já destacado, e por outro, nem sempre se percebem ligações duráveis e compromissos com as identidades. Nessa perspectiva, até que ponto o ato de produzir imagens sobre movimentos ou grupos e a identificação com as fotografias significam pertencimento e vínculos duradouros com as identidades representadas?

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (BAUMAN, 2005, p.18).

Identidade e pertencimento são tratados por Bauman como um exercício de autodefinição do sujeito ao longo do tempo, considerando as relações que o indivíduo trava em diferentes comunidades por onde passa ao longo da vida. Comunidades essas que, segundo o autor, podem constituir uma diversidade de identidades, o que torna o sujeito um ser plural e deslocado de uma identidade fixa. Por outro lado, é diante dessa pluralidade identitária que as diferenças se destacam e exigem dos sujeitos posicionamentos e autoafirmações constantes, o que os leva à difícil e arriscada tarefa de selecionar ou declarar certas identidades como representativas de si ou como uma espécie de “eu postulado”, conforme afirma o autor: “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas (BAUMAN, 2005, p. 19)”.

Para o autor, “em nossa época líquido-moderna”, em que indivíduos flutuam livres e desimpedidos, “estar fixo” – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p.34). Por outro lado, não pertencer, não se identificar ou se engajar com uma identidade, grupo, movimento, região, cultura ou comunidade na qual se reconhece, pode, a “longo prazo”, gerar desconforto e insegurança, afirma.

Um fato complicador é que na era “líquido moderna”, algumas comunidades – incluindo-se grupos e movimentos – surgem e desaparecem muito rapidamente, parte delas instituídas, a partir do espetáculo e das “aparências” (2005, p. 37), nas redes de comunicação, sem gerar compromissos nem oportunidades de participação em longo prazo. Mesmo assim, uma significativa parcela dessas consegue impactar na sociedade e nas redes<sup>21</sup>, mesmo que seja a partir de vínculos ou identificações momentâneas, o que não anula sua relevância.

Identidades ou identificações passageiras desenvolvidas em “redes de conexões” (BAUMAN, 2005, p.37) refletem a velocidade e a movimentação em tempos líquidos-modernos, de modo que se percebe pactos momentâneos. Dessa maneira, assumir ou compartilhar uma identidade, de acordo com o autor, pode não necessariamente significar uma ação calcada em valores comunitários e de compromissos por longo tempo.

Tal reflexão nos leva a problematizar o simples gesto de curtir e compartilhar imagens nas redes sociais, assim como o ato de produzi-las e divulgá-las na mesma rede. Embora essas ações possam soar como demonstrações de identificação e de pertencimento de seu autor com determinadas comunidades representadas, vale destacar que nem sempre consiste numa expressão de envolvimento. Em outras palavras:

A sincronização dos focos de atenção e dos temas de conversa não é, evidentemente, equivalente a uma identidade compartilhada, mas os focos e temas mudam com tal rapidez que dificilmente há tempo para se compreender essa verdade. Tendem a desaparecer de vista e ser esquecidos antes que tenha havido tempo para tirar sua máscara. Mas antes de desaparecerem eles conseguem aliviar a dor da exclusão (BAUMAN, 2005, p.104).

É como se fosse possível pertencer sem pertencer, compartilhar uma identidade sem de fato dela participar, pelo menos no mundo das aparências e das redes sociais. Assim, vive-se o momento de poucos vínculos duradouros, das curtidas, das autorrepresentações passageiras, bem como das experimentações e das testagens de múltiplas identidades, conforme afirma o autor:

A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina

---

<sup>21</sup> Destacamos o movimento de mulheres *Ele Não*, criado em 2018 com o objetivo de protestar contra a candidatura à presidência da República de Jair Bolsonaro. Após repercutir nas redes sociais, as campanhas do movimento passaram a repercutir nas ruas em diversas capitais do país e no exterior, reunindo milhares de pessoas em oposição ao candidato. A criação de eventos no *Facebook* foi uma estratégia adotada por coletivos e grupos, entre eles o *Mulheres Contra Bolsonaro*, a fim de mobilizar público para as manifestações de rua.

esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação (BAUMAN, 2005, p.91).

Por outro lado, uma vez que a identidade também é considerada uma forma de poder e de resistência, ou seja, “uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação” (BAUMAN, 2005, p.84), tal superficialidade ou falta de vínculo e durabilidade nas relações com as identidades no mundo moderno pode se tornar um problema. Afinal, é difícil que as identidades se constituam e se firmem no campo das experimentações e das aparências efêmeras, resultantes de identificações ou de produções visuais ligeiras ou pouco compromissadas.

Tal problemática deve levar em consideração a existência de diferentes grupos e movimentos: aqueles que são criados e logo desaparecem, sem a preocupação de preservarem suas identidades, e aqueles não passageiros, que lutam para não serem invisibilizados, demandando comprometimento e relações mais duradouras para a construção e defesa de suas identidades sociais.

Considerando que são distintas as motivações que levam à construção social das identidades, sejam elas protagonizadas por indivíduos, movimentos ou grupos de pessoas, e que as identidades são produzidas em “contextos marcados pelas relações de poder” (CASTELLS, 1999, p.24), torna-se necessário apontar duas formas e origens de construção de identidade definidas por Castells e que aqui cabe refletir: “Identidade de resistência” e “Identidade de projeto”.

A “Identidade de resistência”, segundo o autor, é “criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência” (CASTELLS, 1999, p. 24). Já a “Identidade de projeto”, resulta quando “atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade” (p. 24). Para Castells, ambas origens da construção de identidades podem estar relacionadas, sendo que, a primeira (de resistência) pode-se transformar em um “projeto”, entendido por nós, também como expressão de resistência.

Nesse sentido, destacamos a fotografia e sua capacidade de expressar participação, pertencimento, diferenças e existência, sobretudo a partir de sua circulação nas redes sociais, influenciando na afirmação das identidades. Se para alguns o ato de compartilhar, curtir e, sobretudo, produzir imagens, pode significar mero gesto de identificação passageira sem muitos vínculos ou compromissos; para outros, a fotografia e os variados processos que ela envolve,

consiste em uma expressão de engajamento e de resistência para construir visibilidades e obstruir tentativas de apagamento de indivíduos, grupos e movimentos.

No entanto, se por um lado a falta de envolvimento duradouros, próprios da “modernidade líquida”, apresentam-se para os movimentos e grupos como um desafio para suas existências e afirmações de identidades, por outro, a fotografia, diante de sua ampla difusão na sociedade, mostra-se como um meio a ser analisado com vistas a entender suas especificidades, de acordo com cada aplicação e expressão de identidade.

## **5. ESTUDO COM OS FOTÓGRAFOS DOUGLAS MANSUR, MARCOS PALHANO E COM A FOTÓGRAFA THAMARA LAGE: APRESENTAÇÃO E ANÁLISES FOTOGRÁFICAS**

### **5.1 A trajetória de Douglas Mansur na documentação dos movimentos sociais**

Douglas Mansur nasceu em Timburi, no interior de São Paulo, em 7 de fevereiro de 1957. Com quinze anos de idade (1972) começou a fotografar o cotidiano a partir do momento que ganhou de sua mãe uma máquina fotográfica, cujo modelo ainda se recorda: “Era uma Kodak Instamatic 155”, relata (2018).

Aos dezoito anos Mansur ingressa no Seminário da Igreja Católica, influenciado pelo Padre Francisco Falconi – que também era seu professor – onde passa a ter formação em Teologia, Filosofia e espiritual. Nesse momento, começa a fotografar os colegas do seminário e, em seguida, os movimentos religiosos e sociais:

Nessa época, eu comecei a fazer um trabalho de formação junto com as pastorais nas comunidades. Foi aí que eu entrei na pastoral de direitos humanos que fazia um trabalho com dependentes químicos e doentes. Nesse período eu estudava faculdade de Filosofia e depois ingressei na de Teologia. (MANSUR, 2018).

Nessa mesma época Mansur conta ter vendido um terreno herdado da mãe, e comprou uma máquina com mais recursos para fotografar os movimentos sociais e eclesiais. Ao ser questionado se foi a partir da Igreja que iniciou sua documentação e identificação com os movimentos sociais, Mansur confirma, mas relata que quando tinha aproximadamente dezesseis anos, já era coordenador de um grupo de jovens no Colégio Padre Moye, no bairro do Limão, em São Paulo (SP), onde estudava e fazia trabalho social de arrecadação de roupas e alimentos, além de manter diálogos com a comunidade que se formava na Zona Norte da cidade. Mansur relata que se tratava de um trabalho político e de educação não-formal, em que não levava câmera fotográfica, mas tinha ali sua primeira vivência e envolvimento com comunidade, que por sinal ficava próxima à sua casa.

Não demorou muito para o fotógrafo começar a documentar, a partir da convivência num centro de Direitos Humanos da Igreja em São Miguel Paulista, ocupações na Zona Leste de São Paulo, bairros que na época estavam se formando, além de outros movimentos sociais. Logo conheceu outros fotógrafos e fotógrafas, como Nair Benedicto, Renata Falzoni e Vera Jursys, em 1983, durante a cobertura da formação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), em São Bernardo do Campo.





Fig. 23 MANSUR, Douglas. *Encontro de formação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), 1983, em São Bernardo do Campo. Da esquerda para a direita, as fotógrafas Renata Falzoni, Vera Jursys (centro) e Nair Benedicto (dir).* Fonte: *Celeiro de Memória*.

Mansur relata (com risos) que Renata Falzoni o chamava de padre e o orientou a tirar o registro profissional (MTB) e a sindicalizar-se no Sindicato dos Jornalistas. Nessa época, passados 11 anos desde que começou a fotografar por *hobby*, reforçava-se a sua identificação com os fotógrafos e fotógrafas – uma possível identidade de trabalho – mediada pela prática fotográfica. Pode-se rever aquele momento, guardado e apresentado durante a entrevista, como um documento histórico e afetivo com o olhar documental de Mansur para as colegas fotógrafas. A posição das três marcadas na imagem sobrepõe uma faixa no segundo plano do retângulo, cujo texto “caminho CUT” se mostra como fragmento de um contexto político e de luta por democracia que se formava. Nessa fase de sua carreira, Mansur deixa de circular apenas pelos movimentos religiosos, intensifica sua documentação sobre outros movimentos sociais e passa a adentrar também às redações dos veículos de comunicação.

Eu comecei a fazer contato com o jornal *Diário Popular* e amizade com os repórteres fotográficos. Eu passei a levar minhas fotos para o jornal, eles revelavam meus filmes e muitas vezes publicavam, depois me davam outro filme [...] embora neste momento eu não tinha intenção de sair da Igreja e ser um repórter fotográfico, era uma forma que eu tinha para manter o contato e divulgar os movimentos sociais (MANSUR, 2018).

Passados alguns anos, em 1988, Mansur desiste de sua formação religiosa no seminário e passa a se dedicar mais à fotografia. Passa inclusive a trabalhar no jornal *Diário Popular* e depois no jornal *O São Paulo*, da Arquidiocese de São Paulo, dedicado à cobertura da Igreja

Católica. Mansur relata ter despertado para a documentação dos movimentos sociais tomando-a como projeto de vida, a partir das relações que passou a ter com a *Agência F4*, sob influência dos fotógrafos João Roberto Ripper, Juca Martins e Nair Benedicto. Menciona também a formação técnica que teve no Museu Lasar Segall, com Antônio Carlos D'ávila, e, mais recente, a influência de Boris Kossoy, a partir de seus livros e das aulas que frequentou na Universidade de São Paulo (USP), durante período em que realizou sua pesquisa de Mestrado.<sup>22</sup>

A trajetória de Mansur demonstra sua identificação e envolvimento com vários movimentos sociais, com idas e vindas ao longo dos anos para a documentação dos movimentos religiosos (CONCLA, CEBs etc.), de Direitos Humanos, Movimento dos Trabalhadores Rurais sem-Terra (MST), Movimento Campesino (MCP), Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB), sindicais (CUT), entre outros. Isso demonstra sua característica de fotógrafo que circula e, ao mesmo tempo, não se posiciona como sujeito de passagem, isto é, aquele que fotografa e considera por finalizado o trabalho, sem interesse com o vínculo pessoal ou com o retorno para a documentação. Mansur busca o reencontro com as pessoas, com os espaços e com os movimentos, isso fica claro em suas falas, assim como em suas produções ao longo dos anos.

Eu procuro sempre acompanhar os movimentos simultaneamente. Meu projeto de vida é documentar os movimentos sociais, sindicais e religiosos [...] na medida que os movimentos surgiam eu ia tentando documentar a história deles. No Paraguai eu fotografei uma das primeiras ocupações do MST e em 2003 eu voltei para reencontrar essas famílias [...] os movimentos sindicais, mesmo que não me contratavam, eu ia por conta própria para ter o registro [...] eu também cheguei a ficar um mês fotografando índios em Rondônia, era um trabalho específico, pois estávamos formando a COIAB (Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira) [...] por volta de 1982 começaram em São Paulo as ocupações urbanas e como eu participava dos movimentos de direitos humanos, eu passei a registrar essas ocupações na Zona Leste. Eu acompanhei uma boa parte das ocupações, continuei depois e pretendo um dia voltar para ver como está na atualidade. [...] Até hoje eu continuo fotografando os movimentos, passei pela fotografia analógica preto e branco, colorida e depois digital (MANSUR, 2018).

Seu contato com o MST, considerado pelo fotógrafo como um dos movimentos que mais fotografou ao longo de sua trajetória, se deu a partir da documentação das Romarias da Terra, ligadas ao movimento religioso. Mansur passou a fotografar o MST sistematicamente,

---

<sup>22</sup> Douglas Mansur é formado em Filosofia pela Faculdade Associada Ipiranga (FAI) e em Teologia pela Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, mestre (2004) pelo Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM), com a pesquisa intitulada: *Os horizontes da documentação fotográfica na construção da memória na conquista da terra Paraná (região Centro-Oeste) e Paraguai (região do Alto do Paraná)*, sob orientação de João Roberto Leme Simões.

no início a partir de ações vinculadas à Igreja, e depois por conta própria, com apoio do MST. Os encontros do movimento, as caminhadas, o momento de ocupação, os acampamentos com as famílias, o pré-assentamento e o assentamento, as dificuldades, conquistas e avanços do movimento são documentados em um processo que levou mais de três décadas. Mansur afirma que durante sua produção sempre houve o consentimento do movimento e das pessoas fotografadas, a autorização e o reconhecimento de seu trabalho, conforme relata:

A partir do contato com a Comissão Pastoral da Terra (CPT) passei a fotografar as Romarias da Terra em Goiás, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo. Foi nesse intermédio que eu conheci o MST. Eles me pagavam a passagem, me davam os filmes e depois revelavam [...] eu fotografei as primeiras caminhadas, o primeiro congresso do movimento e comecei a participar dos acampamentos. Em 1987, já depois de ter registrado as romarias e alguns acampamentos, eu percorri documentando todos acampamentos em São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Sergipe e Paraíba. O MST estava se formando no Nordeste. Eu fui fazendo amizades dentro do movimento. Eu chegava no acampamento e fotografava as famílias e costumava dizer: o dia em que vocês tiverem assentados vocês me cobram essas fotos. Me chamo Douglas Mansur e registro o movimento. Eu fazia amizades e é assim até hoje (MANSUR, 2018).

No processo de engajamento e identificação com o MST, sempre houve um posicionamento claro de sua função em documentar por meio da fotografia a história do movimento, e não necessariamente realizar outras funções. É justamente por seu posicionamento que o movimento o reconhece como fotógrafo, e afirma: “até hoje eu sou conhecido no movimento, mesmo que não me conheçam pessoalmente, mas aonde eu chego, no acampamento ou assentamento, alguém me conhece” (MANSUR, 2018).



Fig. 24 MANSUR. Douglas. Romaria dos Mártires, 1987. Fonte: Celeiro de Memória.

Fig. 25 MANSUR. Douglas. Marcha dos movimentos MST e Central de Movimentos Populares (CMP) rumo a Brasília, 1995. Fonte: Celeiro de Memória.

Fig. 26 MANSUR. Douglas. Movimento MST Sul e Sudeste marcham rumo a Brasília, 2018.

Chama a atenção os modos como as fotografias de Mansur retornam para os movimentos sociais, a partir da ação do próprio fotógrafo e de apoiadores, por meio de exposições, publicações de livros, ampliações em papel, pelos órgãos de comunicação dos movimentos e da imprensa, entre outras mídias. Outras maneiras são as atividades educativas ministradas por Mansur, onde realiza formações técnicas de fotografia e outras temáticas voltadas para a imagem e documentação. Destacam-se as realizadas com crianças e jovens do MST, oficinas em bairros e escolas, além de formações em centros de Direitos Humanos com jovens em liberdade assistida. Mansur cita alguns exemplos relacionados ao MST:

O que eu fazia muitas vezes era o varal da reforma agrária, eu ampliava e levava as fotos para as praças e discutíamos sobre os frutos e a importância da reforma agrária, além falar o que era o Movimento Sem Terra [...]  
[...] Em um período, após retornar de documentação do MST, o padre Günther, holandês ou escocês, me convidou para divulgar o movimento fora do país. Eu ampliei quatrocentas fotos para dez exposições. Cada exposição era composta por quarenta imagens, que iriam percorrer a Europa. Eu ampliei todas essas imagens em casa e o padre as levou para divulgar o movimento. Até hoje essas fotos percorrem por aí. Essa foi uma das primeiras exposições que nós colocamos na Europa, foi publicado também um livro com muitas fotos minhas (MANSUR, 2018).

Embora Mansur relate que nem sempre consegue entregar as fotografias para as pessoas retratadas, sobretudo na época em que a fotografia era analógica e levava-se tempos entre o processo de produção, revelação e ampliação, seu compromisso com a história é sempre enfatizado pelo fotógrafo. É por meio de suas imagens, inclusive de seu retorno, que Mansur preserva seu vínculo com as pessoas, com os espaços e com a história do movimento. O ato de retornar e fotografar novamente a mesma família, no mesmo lugar, passados anos desde o registro da primeira imagem, além de consistir em um processo simbólico e de posicionamento do fotógrafo, permite a criação de um novo documento que é, por visível, a representação das identidades – das pessoas fotografadas e a do fotógrafo, como por exemplo no caso da imagem a seguir.



*Fig. 27 MANSUR, Douglas. Mãe Clair construindo um fogão de barro com seu filho Rodinei, acampamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Paraná, 1986. Fonte: Celeiro de Memória.*

*Fig. 28 MANSUR, Douglas. Mãe Clair segura a antiga foto emoldurada ao lado de seu filho Rodinei, no mesmo local após ter sido constituído como assentamento do MST “José Dias”, Paraná, 2003.*

*Fonte: Celeiro de Memória.*

A sequência de fotografias dessa família representa uma narrativa fotográfica que Mansur produziu ao longo dos anos. Mais imagens como estas – existentes no arquivo do fotógrafo, e que representam outros movimentos, espaços, tempos e pessoas – poderiam ser acrescentadas em sua narrativa sobre os movimentos sociais. O fotógrafo possui sequências de fotografias sobre as mesmas pessoas em diferentes épocas, entre elas, de famílias, líderes religiosos, sindicais, militantes, artistas e trabalhadores, pertencentes a diferentes movimentos sociais.

No caso das imagens apresentadas acima, as marcas do tempo e da história são evidentes não apenas na diferenciação de cores entre as imagens, que por sinal indicam a técnica fotográfica aplicada pelo fotógrafo (analógica preto e branco e colorida). Elas aparecem nos objetos, nas vestimentas. Ao compará-las, pode-se notar que os cenários já não são os mesmos, embora o local onde foram registradas se repita, conforme afirma Mansur. Na época da fotografia em preto e branco, consistia em um acampamento, já no momento da foto em cores, representa um assentamento. Embora não esteja explícita na imagem, há a um longo processo entre acampamento, pré-assentamento e assentamento, que traduz, de uma forma muito simplista, o direito de camponeses e trabalhadores sem-terra viverem permanentemente no local. Alguns elementos se repetem em ambas as imagens, embora com características diferentes, como os dois fogões, as panelas sobre o fogão e outras penduradas e, principalmente, em destaque, mãe e filho. O garoto da foto à esquerda que se destacava em primeiro plano, aparece crescido na imagem da direita, e portando a moda jeans. A imagem de seu rosto é

preservada nas duas fotografias, uma como identidade de criança e outra como jovem, enquanto a mãe segue ao seu lado. Na imagem mais recente (colorida) uma segunda criança surge bem ao centro. A foto que a mãe segura na palma da mão é a mesma imagem da esquerda, preservada e ampliada pelo fotógrafo; é a representação dessas identidades construídas ao longo do tempo, é o que simboliza o documento entregue à mãe, o retorno do fotógrafo com a história, é a representação de sua própria identidade de fotógrafo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

José Dias, nome do assentamento onde a foto foi realizada, é o nome de um trabalhador que nasceu em 1954 e foi assassinado em 1990, em um momento em que os trabalhadores do acampamento lutavam por um espaço para plantar e morar. Um vídeo<sup>23</sup> que contém outras fotografias de Mansur, que também contribuiu na direção, conta a história de José Dias. Numa de suas cenas surge a imagem de um pedaço de madeira cortada, e que tem a função de lápide, com o retrato de José Dias, com as datas de nascimento e de morte do líder, sob a frase: “José Dias continua vivo na luta pela reforma agrária”. Essa imagem contextualiza a história do assentamento. Embora não possa ser apresentada neste capítulo entre as demais mostradas, ela também representa o contexto histórico das pessoas fotografadas. Por fim, há história por trás dessas imagens produzidas por Mansur e que também atuam na construção da identidade do fotógrafo e do movimento, ambas ligadas aos Direitos Humanos e à terra.

Mansur segue, até hoje, ao longo de seus trinta e nove anos de atuação como fotógrafo, documentando as histórias dos movimentos sociais. Passou por várias instituições de movimentos e veículos de comunicação, realizou exposições nacionais e internacionais. Atualmente, parte de sua produção documental, pode ser vista na página do *Facebook* “Celeiro de Memória”<sup>24</sup>, cujo objetivo, descrito na página, consiste em “promover o acesso aos registros fotográficos dos movimentos sociais e rurais e disseminar a fotografia como instrumento pedagógico”. Paralelo à sua atuação como fotógrafo, foi também professor de fotojornalismo no curso de especialização do Núcleo José Reis da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP/SP), e da Universidade Estadual Paulista (UNESP), entre outras atividades acadêmicas.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pC1HI00AdBM>>. Acesso em: 26 ago 2020.

<sup>24</sup> Acervo disponível em: <<https://www.facebook.com/Celeirodememoria/>>;

<<http://www.celeirodememoria.org.br>> e <<http://www.douglasmansur.com.br>>. Acessos em: 26 ago 2020.

## Considerações

A fotografia não produz significados apenas para seu criador. Embora tenha sido discutida como expressão e representação da identidade do fotógrafo, entende-se que, ao fotografar, Mansur espera que suas imagens impactem a sociedade como um todo em relação aos movimentos sociais documentados e que haja identificação por parte das pessoas retratadas.

O conceito de identificação tem sido retomado, nos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela. (WOODWARD, 2000, p.19)

A identificação com Mansur por parte do movimento não se dá apenas na aceitação de seu trabalho, na autorização ou convite que o movimento faz para fotografar. Ela se reafirma à medida em que as pessoas que ele fotografou se reconheçam em suas imagens, permitam o reencontro com o fotógrafo e com a história, colocando-se disponíveis novamente para serem fotografadas.

As fotografias de Mansur são simbólicas de sua história religiosa e espiritual. Mesmo deixando o Seminário e passando a documentar os movimentos sociais, seu processo de produção acaba sempre se voltando para a Igreja e suas lideranças religiosas. Isso não significa que sua identidade e vínculo religioso tratem de sua essência, mas sim de uma construção em processo, uma forma de “redescoberta do passado” (WOODWARD, 2000, p.12), que se reafirma por meio da fotografia. Nesse sentido, sua identidade é “tanto simbólica quanto social” (p. 9-10). O que a diferencia de antes para o que é hoje, é que à medida que Mansur continua documentando, essa identidade transformada ganha outros significados e representações imagéticas.





*Fig. 29 MANSUR, Douglas. Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) na década de 1980, São Paulo. Fonte: Celeiro de Memória.*

Ao documentar vários movimentos, ele também passa a construir novas identidades para si e para esses movimentos: sindicais, da terra, religiosas, rurais, urbanas, cada qual com suas representações identitárias simbólicas. No caso do MST, embora o movimento esteja distribuído em várias regiões, em cada lugar com seus modos de atuação, pode-se considerar que eles estão, de certo modo, conectados a uma identidade em comum, que é a do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Essa identidade é representada por símbolos, como por exemplo: a terra, os instrumentos de trabalho (foice, enxada), o chapéu de palha, os bonés, as bandeiras, as cores, entre outros elementos de identificação que podem ser notados nos documentos fotográficos produzidos por Mansur. Pode-se dizer, que os vários movimentos sociais documentados pelo fotógrafo estão ligados a uma identidade política. No entanto, isso não impede que cada movimento ou indivíduo fotografado, tenha suas identidades particulares. Da mesma forma, pode-se dizer que a identidade social de Mansur ao longo do tempo não necessariamente corresponde a uma identidade fixa. Sua formação identitária foi influenciada pelos diferentes movimentos, espaços e épocas vividas e fotografadas.

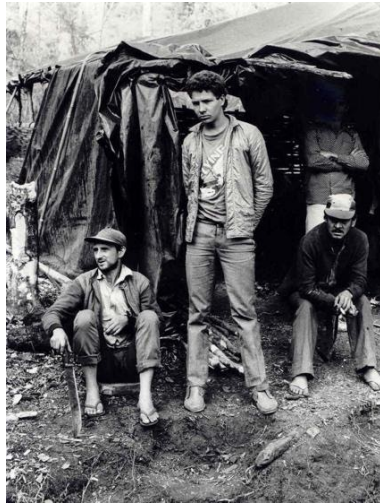




*Fig. 30 MANSUR, Douglas. Movimento MST na década de 1980, Rio Grande do Sul.  
Fonte: Celeiro de Memória.*

Uma característica que se nota em seu processo de produção é a proximidade com as pessoas que o fotógrafo busca ao produzir suas imagens. Ele demonstra em seu discurso a afetividade que se desenvolve durante a documentação dos movimentos, a familiaridade que tem com os cenários por onde passa, a forma como convive e compartilha dos espaços, seja alojado no mesmo acampamento, sentindo as mesmas intempéries, ou caminhando por dias junto com os movimentos sindicais. Mansur se refere a muitos dos personagens fotografados pelo nome. Talvez seja por esses motivos e pelo modo de abordagem fotográfica, que em sua fala, nota-se, muitas vezes, o sentido de pertença, com a voz de dentro do movimento. Isso é representado em suas fotografias, principalmente do MST, onde as imagens são feitas de muito perto. Pode-se dizer que a identidade de Mansur é a identidade do movimento. Embora esteja sempre ganhando novos significados, ela se afirma em seu discurso e em suas imagens.

Seus retratos, estimulam a imaginar quem são os sujeitos representados, quais são suas histórias e contextos em que foram registrados. Eles possibilitam aos indivíduos alcançarem “a própria identidade graças ao olhar” do fotógrafo (FABRIS, 2004, p.51). Nesse sentido, a identidade “não deixa de ser uma questão central na relação do indivíduo com a própria imagem”, ou melhor, com o próprio retrato.



*Fig. 31 MANSUR, Douglas. Acampamento do MST na década de 1980, Paraguai. Fonte: Celeiro de Memória.*  
*Fig. 32 MANSUR, Douglas. Acampamento no Paraná, 1987. Fonte: Celeiro de Memória.*

O discurso e a identidade política de Mansur, se é que assim pode ser chamada, é construída durante seu processo fotográfico, e se diversifica, visto que constrói suas narrativas em contato com diversos territórios, movimentos sociais e grupos políticos. Seus documentos históricos e de memória ganham outros significados com o tempo e passam a ter novos usos e a influir na formação de novos discursos.

Essa relação identitária do fotógrafo com seu objeto de documentação é perceptível não só na sua biografia e no discurso apresentado pela entrevista como no padrão estético e visual de sua obra. Podemos perceber que a opção estética o conduziu para as relações do movimento numa forte tentativa de legitimá-lo. São constantes as imagens de reuniões, de organização de luta política, de destaque às lideranças e de ênfase às relações entre os participantes. O uso do branco e preto, por vezes, resulta dos recursos tecnológicos (analógicos) que o fotógrafo dispunha na época, mas também empresta formalidade, dignidade e poder de expressão sobre atos, reuniões e acampamentos documentados. É constante o apreço por mostrar o trabalho, o empenho, a determinação e os avanços da organização de trabalhadores diante da terra. Todas essas opções são estéticas e ideológicas, possibilitando identificar os sentidos transmitidos no ato fotográfico.

Embora ao longo de sua trajetória Mansur tenha fotografado outros assuntos (além dos movimentos) e passado por diversas fases da fotografia (analógica e digital), pode-se dizer que a construção de sua identidade fotográfica autoral se deu, sobretudo, com o seu compromisso com a memória dos movimentos. Assim, em tempos em que se busca distorcer ou desconstruir a história e a identidade dos movimentos sociais, o trabalho de Mansur tende a cumprir um

papel reivindicatório da história, para que ela não seja apagada, e para que não se imponha uma única versão.

## 5.2 O olhar ancestral e a observação participante de Marcos Palhano

Conheci o fotógrafo Marcos Palhano em 2013, durante o *workshop* “Pontos de Vista – Fotografia Autoral”<sup>25</sup>, que ministrei na unidade do Serviço Social do Comércio (SESC) Consolação, em São Paulo (SP). Naquele momento, durante a apresentação pessoal dos fotógrafos participantes, me chamou a atenção sua produção fotográfica sobre religião de matriz africana, bem como seu discurso a respeito das próprias imagens e do contexto que se propunha documentar. Após um ano sem contato com o fotógrafo, voltei a encontrá-lo em outro curso que ministrei no SESC Ipiranga, intitulado *Fotografia de rua e memória*, quando Palhano voltou a apresentar seu trabalho e pude ver a continuidade de sua documentação fotográfica sobre os terreiros. Nesse segundo contato – durante o curso e em conversas informais –, Palhano me apresentou suas imagens impressas em papel fotográfico e relatou sobre o que representavam para ele, seus significados e processos de produção. Ao longo desses diálogos, pude perceber seu engajamento a respeito de seu objeto de documentação, assim como o sentido de pertença representado em seus discursos e expressões fotográficas. O conhecimento específico e o modo como fotografa sua cultura, além do impacto de seu trabalho sobre si, relatado pelo fotógrafo, foram fatores que me instigaram a buscar entender a influência de seus processos de produção e de suas imagens na sua constituição como sujeito, bem como na sua representação identitária e de outras pessoas fotografadas por ele.

Desse modo, a apresentação de Marcos Palhano prossegue a partir de novos diálogos e de entrevistas que colaboraram nesse estudo para contar sua história e seus processos de trabalho e de expressão. Sua produção pessoal ligada à cultura popular do Bumba-meu-boi, aos cultos de origem africana e a comunidade Quilombola de Alcântara, no Maranhão, também são

---

<sup>25</sup> O *workshop* “Pontos de Vista – Fotografia Autoral”, do qual participei como proponente e palestrante, fez parte do *Clic Clube*, programação do SESC Consolação (SP) que oferecia cursos no campo da fotografia com o objetivo de apropriação da linguagem fotográfica para expressão individual. A atividade foi realizada ao longo do mês de maio de 2013, com total de 15 horas de duração. Marcos Palhano participou como fotógrafo ouvinte, junto com outros fotógrafos inscritos. Em resumo, o curso ministrado propunha a reflexão e a prática sobre fotografia autoral como linguagem favorável para a expressão e o desenvolvimento de ensaios fotográficos, abordando aspectos como composição, formação do olhar e de temas. A programação do *Clic Clube* está disponível em: <[https://issuu.com/sesc\\_consolacao/docs/issu\\_clic\\_clube\\_abr\\_a\\_jun](https://issuu.com/sesc_consolacao/docs/issu_clic_clube_abr_a_jun)>. Acesso em: 26 ago 2020.

utilizadas como referência para análises documentais e para estudar as relações entre fotografia e identidade.<sup>26</sup>

### **O início na fotografia, ancestralidade e a documentação do Bumba-meu-boi**

Marcos Palhano nasceu em São Luís do Maranhão em 1977, mas reside em São Paulo desde 2008. Seus primeiros contatos com a linguagem fotográfica se deram em sua cidade natal, ao ingressar em uma oficina fotográfica ministrada pelo professor José Luiz Cavalcante, em 2005, e com Roberto Sobrinho no Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, onde aprendeu os tipos de câmeras, técnicas de obturador (velocidade), diafragma (abertura da lente) e laboratório fotográfico.

Palhano é mais um fotógrafo que viveu a transição tecnológica entre a fotografia analógica e a digital, ocorrida em meados dos anos 2000, e que teve tempo de estudar na “velha escola” de filmes (negativos), em que os erros técnicos para se produzir uma “boa” imagem eram comuns. Sua primeira câmera foi uma modelo analógica DF 300 da marca *Seagull* que, segundo o fotógrafo, preserva guardada até hoje.

Embora não tivesse parentes fotógrafos, relata que suas principais influências vieram de sua família, de vivências e de lugares por onde passou, além da cultura de sua cidade, o que, segundo ele, o fortaleceu e o define como um sujeito regional. Não é à toa que suas primeiras produções fotográficas estão ligadas aos costumes de sua mãe e à cultura popular de sua cidade natal.

Uma das primeiras coisas que eu fotografei foi o Bumba-meu-boi que, até então, eu não tinha interesse. Vendo a minha mãe ir para o Bumba-meu-boi, também comecei a ir, a ver mais de perto e também a fotografar. Nesse meio tempo, eu já vinha procurando essa coisa da identidade e também me questionando sobre muitas questões. Então, comecei a debandar para esse outro lado, acabei saindo do segmento religioso oriental, que era a igreja Messiânica, frequentada há muitos anos por minha mãe e minha avó, e achei a minha identidade dentro da manifestação afro religiosa. Passei então a procurar mais coisas relacionadas à cultura negra, ao meu povo e à minha família (PALHANO, 2019).

Palhano relata que quando criança sempre ia ao município de Codó (Maranhão), região onde a família de seu pai residia, e à de Arari, local onde vivia a família de sua mãe. Nessas

---

<sup>26</sup> Parte de seu portfólio está disponível em: <<https://youpic.com/photographer/olhodobturador/>>. Acesso em: 26 ago 2020.

idas e vindas, segundo o fotógrafo, percebia as saídas de sua tia durante a madrugada para ir ao terreiro. Lá, percebeu ainda a união do povo.

Acho que vê-las desde a infância frequentando essa coisa de terreiro, essa coisa de preto, saber que o meu avô veio da lavoura, e o fato também de ver minha mãe gostar da brincadeira do Bumba-meu-boi, são coisas que me influenciaram. Eu fui me aproximando mais do Bumba-meu-boi e comecei a perceber as vertentes que tinha dentro dele: negra, índia, além dos batuques dos sotaques de cada brincadeira. Acho que essas coisas começaram a me chamar e eu passei a procurar saber mais sobre as raízes dessas manifestações que muito me identifico. (PALHANO, 2019)

Segundo Palhano, sua avó materna e algumas tias eram do terreiro e ele só veio saber disso depois de grande. Afirma também que sua mãe tem ligação com a religiosidade afro, assim como seu irmão, embora nunca tenham seguido a religião. Apesar de parte de sua família ter tentado esconder a religiosidade afro ou levá-lo para outro segmento religioso, Palhano decidiu romper com a Igreja Messiânica, para buscar os “laços com seus antepassados” (2019).

Ao destacar sua aproximação com a religiosidade familiar e com a cultura de sua cidade, Palhano revela que o fato de ter passado a olhar de perto com a mediação da produção fotográfica, o possibilitou a conhecer melhor, entender e aumentar sua identificação com a cultura afro e sua ancestralidade. Atraído pelo som dos tambores, pela união do povo e pela identidade negra, Palhano encontra na fotografia um modo particular para olhar de dentro.



Fig. 33 PALHANO, Marcos. *O Boi*, 2013. Fonte: site pessoal.

É verdade que o interesse de Palhano por suas raízes e pela cultura popular antecede a sua prática fotográfica. Entretanto, o fotógrafo afirma que o fato de ter começado a fotografar o Bumba-meu-boi ampliou sua identificação e olhar para a sua ancestralidade e identidade, levando-o a entrar em contato com outras vertentes da cultura negra.

O Bumba Boi tem três vertentes: o negro, o branco e o índio. O negro com o sotaque de zabumba; é um sotaque mais frenético, mais rápido e bem mais africano. O Bumba Boi Sotaque da Ilha, que a gente também chama de sotaque de matraca, é um sotaque mais indígena e mais cadenciado. O Bumba Boi de orquestra, que a gente chama de Bumba Boi de Branco, muitos assistem sentadinhos e algumas pessoas dançam, ele é mais difundido em municípios como Morros e Axixá, no Maranhão. E também tem o Bumba Boi de Costa de Mão, um sotaque quase perdido em que as pessoas tocam com a costa da mão em um pandeiro. Eu só não fotografo o Boi de Orquestra ou Bumba Boi de Branco. O Bumba Boi foi o que me levou e me abriu para outras vertentes da cultura negra. (PALHANO, 2019)

Há nesse processo de identificação de Palhano com a cultura popular afro e religiosa, e com a fotografia, um encantamento com sua realidade que passa a ser mediada pela imagem. O encantamento fotográfico: entusiasmo ao experimentar a magia de criar e registrar o cotidiano e, ao mesmo tempo, um anseio do fotógrafo por aperfeiçoamento técnico e de linguagem, uma vez que ele passa a reconhecer a fotografia como um meio de expressão e de documentação de uma cultura e de uma identidade.

No começo eu queimei muitos filmes, acho que tenho mais erros do que acertos, inclusive eu guardo eles até hoje. Minhas primeiras fotografias analógicas foram experimentos e o Bumba-meu-boi foi minha matéria-prima de experimento. A cada ano que eu fotografava, eu queria fotografar melhor e errar menos, eu queria tentar fazer aquela imagem aparecer no filme. Eu fui buscando a minha estética no negócio (PALHANO, 2019).

Questionado se encontrou uma estética própria em sua produção pessoal e, ao mesmo tempo, uma identidade, Palhano afirma que há uma busca pela “estética negra”, que não deixa de ser também uma busca pela identidade cultural regional ligada ao Maranhão.

Tem a busca pela estética negra, aquela coisa única, até porque o Bumba-meu-boi do Maranhão tu não vê em nenhum outro lugar do Brasil. O Bumba Boi de Alagoas, as brincadeiras do Boi Mamão, não tem nada igual. Tem muito canutilho, muito paetê, muito brilho, muita coisa rica, tudo feito à mão. Acho que tem sim uma identidade própria e uma estética própria (PALHANO, 2019).



Considerando a afirmação de Palhano, deduz-se que sua consciência em torno da busca estética e identitária despertou seu olhar para diversas representações da cultura do Bumba-meu-boi, e para a sua produção pessoal como narrativa e expressão geradora de significados e de identificação, não apenas para si.

Em sua série *Bumba-meu-boi*, composta por imagens produzidas no Maranhão e em São Paulo, a identidade cultural e material – fotografada por Palhano nas festas populares – está evidenciada pelos registros dos caboclos-de-fita, do boi, dos diferentes sotaques (ritmos) de zabumba, das indumentárias coloridas, dos tambores e de outros objetos e signos simbólicos que se somam à tradição e às representações da cultura popular maranhense.

O Bumba-meu-boi representa a identidade do Maranhão e de grande parte de seu povo a partir dos sons dos tambores, das danças relacionadas aos cultos afro-brasileiros, da expressividade das indumentárias, dos modos de brincar e a partir das representações lúdicas que remetem ao oculto e ao mistério por trás das fantasias e da festa.



Fig. 34 PALHANO, Marcos. *Bumba-meu-boi do Maranhão, Rajados ou Caboclos de Fita*, 2011.  
Fonte: site pessoal.

Por trás dos sotaques, da construção manual do Boi e das roupas dos brincantes (caboclos de pena, caboclos de fita, rapazes, índias, cantadores e vaqueiros) se destaca a participação popular. Embora os momentos que antecedem a brincadeira não sejam fotografados por Palhano, os bordados, os canutilhos, os tambores, os pandeiros de couro, além dos movimentos e ritmos documentados pelo fotógrafo, expressam crença, tradição e

ancestralidade como resultado de construção coletiva e de afirmação da identidade afro e regional.



Fig. 35 PALHANO, Marcos. *Estilo Zabumba Maranhão, Pandeirinhos ou Repinicaadores*, 2011..  
Fonte: site pessoal.

A imagem dos “pandeirinhos” expostos ao calor da fogueira para afinação representa a tradição. Observamos na foto a espera e o preparo em grupo do instrumento, assim como suas características de construção artesanal em madeira e couro, o que atribui ao ato coletivo e ao objeto musical um símbolo de ancestralidade. As roupas brancas chamam a atenção por seus detalhes coloridos, característicos desse sotaque de zabumba. As chamas da fogueira em contraste com o tom verde escuro da grama e com as baixas luzes do ambiente sugerem que a fotografia foi feita ao cair da noite. Já os calçados de couro sintético nas cores preto e branco, visíveis no segundo plano da imagem, destoam dos demais elementos da cultura popular que se vê representados.

O colorido dos adereços que se vê nas fotografias é uma característica do Bumba-meu-boi, o que resulta em uma identidade visual marcante nessa série de imagens. Uma delas, intitulada *Cazumba*, evidencia as cores, mas também o lúdico que envolve a manifestação popular. De acordo com José Ribamar (2008), os cazumbas são personagens do Bumba-Meu-Boi do sotaque da Baixada Maranhense, cujas fantasias criativas combinam cores e materiais. As máscaras ou caretas, segundo o autor, se relacionam ao misticismo e às forças espirituais e não possibilitam identificar se a fantasia representa um homem, uma mulher ou um animal. O indecifrável, o simbólico e o lúdico ganham destaque em cores e formas que se mesclam, sugerindo uma fusão entre imagem humana e de bicho.





Fig. 36 PALHANO, Marcos. *Cazumba, Bumba-meu-boi*, 2013. Fonte: site pessoal.

Na fotografia de Palhano, o personagem da direita, no segundo plano da imagem, parece ter percebido a câmera e olha com espanto para o fotógrafo, enquanto o outro, à esquerda, no primeiro plano, mira o horizonte. A imagem foi registrada em espaço aberto e seu ângulo, de baixo para cima, evidencia uma pequena parte da plateia que, aparentemente, observa os brincantes, posicionada à esquerda e no último plano da imagem. A contraluz não é suficiente para apagar as cores e as formas das fantasias, essas em contraste com o céu azul *dégradé*. Os três fios, que se fundem nas nuvens e se perdem por trás da máscara, levam-nos a imaginar que a festa popular ocorreu em espaço urbano; já um terceiro personagem mascarado, bem discreto na parte inferior esquerda da imagem, sugere que muitos *cazumbas* podem estar por trás desses fotografados. Por fim, os signos dessa fotografia, sobretudo as máscaras, remetem ao oculto e aos simbolismos da espiritualidade e da identidade africana. Pode-se dizer que os sujeitos por trás da fantasia, vestem-se dessa identidade ancestral e mística.

### **Observação participante: identidades e entidades no Tambor de Mina**

Ao analisar outras séries de fotografias de Marcos Palhano – considerando seu discurso durante entrevista –, é possível analisar os seus processos de produção e as implicações que encontra ao conviver (sem câmera) e ao fotografar o cotidiano no qual está inserido.

Essa abordagem, leva à discussão acerca dos processos de criação fotográfica que geralmente demandam decisões no que tange o vivenciar e o fotografar, exigindo dos fotógrafos posicionamentos que os levem a produzir com eles (junto com os sujeitos e comunidades fotografadas), ou apenas sobre eles. Essa segunda opção, que a princípio parece reduzir o

potencial da fotografia enquanto meio de comunicação dialógico, que possibilita encontros e a criação de representações com significados compartilhados.

Destaca-se como exemplo a relação de Palhano com o Tambor de Mina – religião afro maranhense no qual é iniciado – e com outras religiões de matrizes africanas como a Umbanda e o Candomblé<sup>27</sup>, todas fotografadas por ele, que estão interligadas de certa forma e representam sua busca espiritual e estética enquanto expressão pessoal.

Palhano relata que conheceu o Tambor de Mina em São Luís do Maranhão, cidade onde também chegou a frequentar o Candomblé. Conta que em São Paulo aumentou o seu vínculo com a religião e o interesse por sua história.

Comecei a fotografar o Tambor de Mina em São Paulo quando eu estava procurando a Casa de Toya Jarina em Diadema. Eu fui, à primeira vez, conhecer, e comecei a fotografar, mas eu já havia fotografado o terreiro que eu frequentava em São Luís. Aqui passei a pesquisar a história e saber mais sobre o Tambor de Mina, conheci a Mãe Sandra, a pessoa que futuramente veio ser a minha mãe de santo. A primeira festa que eu fotografei. Eu pedi permissão e foi um Abieié, um ritual de ano novo da religião. Depois, ela (mãe Sandra) montou a própria casa na região do Piqueri. Lá eu fotografei desde o primeiro toque do Tambor de Mina que teve. Todo toque que tinha eu ia para fotografar (PALHANO, 2019).

Ao questioná-lo sobre a periodicidade com que fotografa o Tambor de Mina, Palhano relata ter fotografado frequentemente por um período de cinco anos, mas que, desde sua primeira iniciação religiosa, em 2014, raramente o tem fotografado. Afirma que apesar de ter frequentado e fotografado menos o terreiro, vivencia sua religiosidade junto à família. Um dos motivos que o levou a fotografar menos foi que, ao passar para o “lado de dentro da comunidade”, ou seja, ao ser iniciado, mudou muito sua relação com as pessoas da comunidade religiosa, influenciada muitas vezes por uma “questão de hierarquia” (PALHANO, 2019).

---

<sup>27</sup> Vale ressaltar que seu processo de documentação sobre a Umbanda e o Candomblé foi pontual, não se comparando ao realizado com o Tambor de Mina, que levou anos.



*Fig. 37 PALHANO, Marcos. Tambor de Mina para Iemanjá, encerramento das festividades da D. Tereza Légua Bogi Buá “- Kwê Mina Dan Axé Bocô Dá-Hô, São Paulo, Dezembro de 2015. Fonte: site pessoal.*

Palhano conta que o interesse pelos toques e pela fotografia o motivou a buscar o Tambor de Mina em São Paulo. Segundo o fotógrafo, na religião, costuma-se dizer que “é o próprio orixá que acaba te levando sem tu saber” (2019). Ao frequentar a comunidade religiosa, sua fotografia passa a ser resultado de um processo de observação e de participação, em que a expressão estética e a espiritualidade se misturam e acabam se influenciando mutuamente:

Eu acabava indo sempre para fotografar e também por gostar dos toques. Só que, nesse meio tempo de sempre ir, acabei entrando em alguns transe, o meu orixá acabava vindo. Era bem interessante, eu estava lá no meio fotografando e sentia. Uma vez eu até pedi: “*tu pode vir a hora que tu quiser, mas não me derruba com minha câmera na mão, me avisa*”. Às vezes, eu sentia a presença de Ogum perto. Geralmente quando eu entregava a minha câmera, a pessoa já sabia que eu não ia mais estar ali, eu sempre fazia isso (PALHANO, 2019).

Questionado se costuma fotografar em transe, Palhano relata: “Nunca fotografei em transe. Eu sempre sentia que ele estava próximo de mim e que eu poderia virar, então, logo entregava a câmera” (PALHANO, 2019). O fotógrafo afirma que esse processo sempre foi consciente e que, ao entregar o equipamento, já sabia que a partir daquele momento não fotografaria mais.

A partir do meu primeiro transe dentro da casa passei a fotografar menos, não dava. É vento, tu não consegue parar o vento. A gente costuma dizer que as entidades são ventos, hora estão aqui, hora estão lá, hora podem estar em São

Luís. Sempre, quando eu sentia, passava a câmera para a minha esposa que estava próxima. Ao entregar eu já sabia que eu não ia mais estar por ali. É bem interessante isso.

Às vezes, me pedem para fotografar, mas eu já não tenho mais o meu querer. Quando estou lá dentro, eu perco o meu querer, não depende de mim. Se Ogum deixar eu fotografar, eu fotografo, mas se ele não deixar, não fotografo. Isso porque se eu virar ficarei apagado por umas 4 horas. Não depende mais só de mim, acabou tendo uma interferência [...] (PALHANO, 2019).

A passada de câmera mostra-se como um gesto consciente do fotógrafo prestes a entrar em transe. No entanto, entre o gesto fotográfico e o gesto religioso, há o posicionamento do corpo, a reação entre o “vento” – invisível – e o imaginário de Palhano. Quando seu corpo é tocado, não há escolha, a não ser abandonar a máquina e passar a ver com outros olhos, os olhos do orixá, ou seja, outro olhar afastado da câmera. Destaca-se nesse momento a distinção entre seu “eu fotógrafo” e seu “eu espiritual”, separados por diferentes compromissos com a imagem (fotográfica) e com a religião.

O transe associado ao processo fotográfico de Palhano destaca sua identidade plural: fotográfica e religiosa, forçando-o a deixar seu posicionamento de fotógrafo para assumir sua identidade e entidade espiritual – em outro estado de consciência – influenciada pelos toques dos tambores e seus ancestrais. Embora suas fotografias mostrem momentos que antecedem seu transe, pode-se imaginar a câmera que ganha movimentos atraída pelas representações existentes no terreiro: cantos, ritos, indumentárias, cores, danças, festas, santos, entre outros elementos simbólicos, de identidade cultural e material que envolve a religião.

Enquanto a fotografia se mostra como mediadora da comunicação e da expressão do fotógrafo com sua comunidade, além de lhe proporcionar um modo particular de olhar e de se conectar com a própria realidade, o som dos tambores estimula sua comunicação com a entidade – seu orixá – e confere movimentos no terreiro, assim como em suas imagens.

As danças, os giros e ritos, entre outros gestos típicos do Tambor de Mina e de seus adeptos, são representados em imagens “congeladas” e “borradas” captadas por Palhano. As baixas luzes do ambiente, o domínio dos recursos de controle de velocidade da câmera e de abertura da lente (obturador e diafragma), assim como o movimento corporal do fotógrafo e sua proximidade com o assunto fotografado, resultam em fotografias que remetem a uma representação particular sobre o sagrado.



*Fig. 38 PALHANO. Marcos. Atoto Obaluaiê Sapatá - Casa das Minas de Toya Jarina - Diadema-SP, Março de 2010. Fonte: site pessoal.*

Os desfoques e altos contrastes de luzes e sombras registrados, além de sugerir a técnica aplicada e o ambiente característico do Tambor de Mina, remetem a outra dimensão da identidade afro religiosa, por meio de formas características de representações que aludem ao oculto, ao mistério e à fé. Esses elementos proporcionam ao expectador imaginar e se identificar de forma particular. Nesse sentido, são essas fotografias de Palhano identidades imaginadas – que extrapolam seu visível –, expressões do fotógrafo em imagens técnicas que possibilitam esse tipo de visibilidade ofertada ao imaginário da comunidade sagrada e outras.



*Fig. 39 PALHANO, Marcos. Kwe Mina Dan Axé Boçô Dá-Hô. Fotografia da série Tambor de Mina do Terreiro Kwe Mina Dan Axé Boço da-Ho, 2014. Fonte: site Omenelick.*

Por se tratar de documentação visual gerada em espaço religioso e em momento de introspecção espiritual coletiva, questionou-se como se deu a autorização para a produção das

imagens e a recepção dos membros do Tambor de Mina Toya Jarina em São Paulo. As pessoas se permitiam ser fotografadas? Houve autorização da “mãe”?

A primeira vez que fotografei na casa de Toya Jarina eu não a conhecia e nem falei com ela. Até então, eu sempre falava com a entidade dela, Dona Tereza Légua. Sempre a entidade dela estava em cima dela e eu nunca falava com a mãe. A primeira vez, que eu fotografei, eu pedi para alguém de dentro da casa a permissão para fotografar, pois não é de meu costume fotografar sem pedir permissão. O ritual do Abieié, no primeiro momento é à luz de vela, eu fotografei com uma objetiva 50mm toda aberta, nunca com *flash*, não incomodava ninguém, a única coisa que dava para ouvir era o *click*.

[...] foi um primeiro contato que eu fiz. Algumas entidades da casa eu já conhecia lá em São Luís na cabeça de outras pessoas, que, por sorte, também me conheciam e tinham essa memória. Quando eu fotografei na casa dela, eu não tive dificuldade, eu era uma das pessoas que mais transitava dentro da casa, eu já tinha um pouco de conhecimento e era uma forma também de conhecer o ambiente, eu poderia ser feito dentro dessa casa. Eu tinha abertura, mas também sabia o meu limite. Eu sabia até onde ir e a hora que eu tinha que abaixar a câmera. Eu sabia a entidade que gostava de ser fotografada e a entidade que não gostava. A pessoa que gostava e a pessoa que não gostava. Eu sempre tive o respeito e o cuidado ao lançar uma foto com o rosto da pessoa, em identificar e fazer essa relação da pessoa e entidade. Em geral, sempre tive uma boa aceitação (PALHANO, 2019).

A atuação e a aceitação de Palhano para desenvolver o trabalho fotográfico estão relacionadas ao tempo de sua relação com a casa, a sua familiaridade com as pessoas e com as entidades que ele já conhecia – e o reconhecia – desde São Luís. A convivência torna sua presença e participação – como membro da comunidade e como fotógrafo – espontâneas, não gerando grandes dificuldades para que ele possa desenvolver sua produção, sobretudo antes de ter sido iniciado na religião. O conhecimento adquirido a partir de um olhar de dentro do Tambor de Mina, relacionado com as suas festividades, aos seus ritos e simbolismos, o coloca em posição de fotógrafo privilegiado. Assim, Palhano desenvolve uma percepção e uma ligação fundamental para criar imagens com significados compartilhados, ou seja, não apenas para si, mas também para a comunidade fotografada.

O fato de se preocupar em relacionar a imagem da pessoa com a entidade retratada, por meio de fotografias identificadas (legendadas), demonstra um cuidado do fotógrafo e consciência quanto à capacidade da imagem e texto em gerar – ou não – identificação. Por isso, Palhano atribui descrições às suas imagens como informação para nomear e contextualizar o que considera importante para a identidade e para a entidade fotografada.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Qual seria a reação de uma pessoa retratada ao se deparar com sua imagem acompanhada de uma identificação (descrição) errada de sua entidade? É provável que um possível reconhecimento de si adquirido a partir da imagem

Segundo Palhano, as legendas visam a reforçar informações em algumas de suas imagens. Além disso, é evidente que por meio da relação entre imagem e texto, ele enfatiza sua expressão sobre um conhecimento específico, destacando sujeitos, locais, nomes do Tambor de Mina e de seus elementos simbólicos: “a foto fala pra ti quando ela merece ou não uma legenda” (PALHANO, 2019).



Fig. 40 PALHANO, Marcos. *Ekele, Ritual do Abieie na Casa de Toya Jarina, casa de culto afro Tambor de Mina em Diadema, 2011. Fonte: site pessoal.*

Em uma de suas séries intitulada *Oferendas: indícios do sagrado*, Palhano faz questão de escrever o nome de cada oferta aos orixás como uma identificação das imagens que representam os “fragmentos de um encontro sagrado entre o homem e aquilo que o transcende” (TAUFFENBACH, 2013). Desse modo, com as legendas e títulos anexados às imagens, o fotógrafo afirma que seu objetivo muitas vezes não consiste apenas em identificar, mas “trazer informação” devido ao preconceito<sup>29</sup> com a cultura e com as religiões de origem africana.

Palhano também costuma ter o cuidado de entregar as fotografias para as pessoas que retrata no Tambor de Mina: “eu entreguei muitas, acho que pelo menos uma foto para cada um do terreiro” (2019), afirma. Segundo o fotógrafo, “as entidades também gostam de ser

---

perca sentido, influenciado pelo texto equivocado associado à fotografia, uma vez que este passa a atuar como ruído, podendo romper uma identificação primeira do sujeito com a própria imagem.

<sup>29</sup> Segundo Palhano, as oferendas ou Ebós, “nada mais são do que um prato de Orixá, a comida que os orixás comiam”, uma forma de troca de energia entre céu (Orum) e terra (Ayê), uma oferta em que “se dá para receber” (2019). Pode-se dizer que a série de fotografias *Oferendas: Indícios do Sagrado* não se limita a marcas de suas buscas pessoais ou de seus caminhos percorridos pela cidade. Além de estimular a aproximação do espectador com a representação sagrada, ela sugere outro ponto de vista ou enquadramento sobre as oferendas entregues nas paisagens urbanas.



fotografadas” e as imagens impactam, principalmente as pessoas por nunca terem se visto em transe. Nesse sentido, pode-se dizer que suas fotografias geram identificação e podem ser consideradas, de certa forma, a identidade da entidade sagrada fotografada – pelo menos naquele momento do registro fotográfico – possibilitando que os membros da comunidade se reconheçam na imagem como sujeitos em seu momento de conexão ancestral, em transe.

Uma delas relatou que nunca tinha se visto com o caboclo dela e ao ver a imagem disse: “*Nossa, eu nunca tinha visto ele, a minha entidade, o meu caboclo*”. Normalmente as pessoas que eu mostro gostam muito. Uns não gostam de se verem ou serem fotografados, mas em geral a aceitação é boa (PALHANO, 2019).

Embora Palhano demonstre a consciência sobre o papel e o impacto de sua fotografia na comunidade que frequenta, afirma que a influência de sua participação religiosa sobre seu processo de produção já o levou a se questionar sobre a continuidade de seu trabalho fotográfico. No entanto, a interrogação não o fez parar e, embora em ritmo particular de construção, que leva anos, Palhano ressalta que sua produção prossegue em diferentes épocas, seja com a criação de poucas novas fotos sobre o Tambor de Mina, seja documentando outras casas de matriz africana.

Portanto, Palhano afirma que tem a casa Tambor de Mina como uma espécie de matriz, e os outros terreiros como “ramos” que pode transitar. Observa também que pretende fotografar as casas de culto Angola, que é, segundo o fotógrafo, “um candomblé mais discriminado, sobretudo dentro da cidade de São Paulo” (2019).

### **Quilombos: passagens e imagens perdidas**

Durante o ano de 2008, Palhano trabalhou em um instituto de educação e pesquisa no Maranhão, ligado ao Governo Federal e ao Pronaf Quilombola, no qual teve a oportunidade de conhecer e fotografar algumas comunidades quilombolas dentro do município de Alcântara. Uma pequena parte dessas imagens, intituladas *Negras Raízes*<sup>30</sup>, é apresentada no site do fotógrafo:

Eu coletava dados socioeconômicos e tive a oportunidade de fazer algumas fotografias, mas de forma bem precária, porque, na época, minha câmera havia quebrado. Eu conheci a comunidade do Cajueiro, que foi remanejada por conta da base de Alcântara, e outras. Foi crucial conhecer essas comunidades

---

<sup>30</sup> A série de fotografias *Negras Raízes* está disponível em: <<https://marcospalhano.wixsite.com/fotografias/negras-raizes>>. Acesso em 26 ago 2020.



que ficavam bem no centro de Alcântara, uma área erma, sem água, sem rio, desprovidas de tudo. Eu conheci mais de 50 comunidades, mas não fotografei todas. As fotografias que ficaram comigo foram apenas as da comunidade Santo Inácio à beira mar, onde produziam farinha, e as de uma outra comunidade bem significativa para Alcântara em que produziam peças de barro, mas que agora não me lembro o nome (PALHANO, 2019).

Segundo Palhano, a maior parte de suas imagens produzidas nessas comunidades se perdeu quando ele se mudou para São Paulo. Os registros que restaram, embora poucos, representam a memória e a resistência da cultura negra e suas raízes. Em geral, essa série composta por oito imagens em preto branco mostra o cotidiano de pessoas no interior de uma “casa de farinha” (PALHANO, 2019), durante a realização de trabalhos manuais: peneirar, descascar, ralar mandioca, entre outras atividades, em uma construção feita de barro e madeira, e de chão de terra batida, cujas características indicam ser uma casa de taipa, um tipo comum em algumas comunidades quilombolas.<sup>31</sup>



Fig. 41 PALHANO. Marcos. Reprodução do site de Marcos Palhano. Fonte: site pessoal.

Uma das imagens dessa série mostra uma mulher trabalhando em um tipo de peneira ou ralador de palha, aparentemente construída artesanalmente. O ambiente pouco iluminado e com altos contrastes de luzes e sombras resulta em uma imagem com movimento, em que se evidenciam os gestos das mãos. A silhueta do rosto e do corpo é desenhada pelos raios

<sup>31</sup> Uma das fotografias, em que aparecem mulheres sentadas em roda tecendo uma rede de pesca chama a atenção em relação às demais, uma vez que foi registrada em outro ambiente. Ao consultar outro site de Palhano (<<https://marcospalhano.wixsite.com/portfolio?lightbox=i3yy5>>), pode-se identificar que a imagem foi produzida em outra comunidade Quilombola chamada Oitiua, localizada também no município de Alcântara, no Maranhão. Essa fotografia, que por sinal destoa das demais por suas características estéticas, foi selecionada para o 17º Concurso Latino-Americano de fotografia documental *O trabalho e os dias*, em Medellín, na Colômbia, conforme aponta a legenda do autor.

luminosos que entram pela porta aberta registrada no canto superior direito da imagem. Aliás, a luz valoriza e destaca o brilho da pele, e os gestos remetem à força manual necessária para exercer a atividade de produção da farinha.

Pode-se dizer que a produção em preto e branco, assim como a atividade de trabalho representada, transmite atemporalidade à imagem. A porta de madeira entreaberta e superexposta à luz que invade o ambiente parece convidar o observador a imaginar além da habitação, além do estouro luminoso e das sombras. Quando vista sozinha ou fora do contexto das demais imagens selecionadas pelo fotógrafo, essa fotografia pode estimular o espectador a uma viagem sobre o tempo, sobre um Brasil afro, convidando-o ao imaginário e à livre interpretação. Mas, quando inserida no conjunto de imagens da série, essa fotografia atua como complementar às demais, compondo e reforçando a narrativa do fotógrafo, que se apoia na visibilidade da tradição quilombola, dos sujeitos, dos objetos, dos ambientes e das peculiaridades que envolvem o trabalho coletivo na produção de farinha.



Fig. 42 PALHANO, Marcos. *Casa de Farinha*, comunidade Quilombola de Santo Inácio, Alcântara (MA) Abri de 2008. Fonte: site pessoal.

As identidades retratadas em *Negras Raízes* passam pelo processo imaginário do fotógrafo e de quem as observa por meio da fotografia. À medida que Palhano organiza seu trabalho em séries compostas por conjuntos de imagens, as identidades fotografadas passam a ser mostradas como parte de uma história – como uma narrativa que Palhano se encarrega de construir e organizar. Desse modo, os observadores não precisam se limitar a interpretar seu

trabalho a partir de imagens individuais, uma vez que o conjunto de sua obra remete a leituras que, de certo modo, podem colocar alguns expectadores mais próximos da intenção do fotógrafo. À proporção que Palhano define as imagens e suas disposições (ordem), na série publicada em plataforma digital, o fotógrafo está propondo uma narrativa e um ritmo de leitura ao seu trabalho. Assim, ao analisarmos duas imagens da série *Negras Raízes* publicadas, uma ao lado da outra, em seu site<sup>32</sup>, podemos refletir sobre possíveis inter-relações entre elas.

A fotografia de duas crianças ao lado do retrato do homem idoso – cujo título o identifica como *Alma Cabocla e mestre curandeiro*, ambas produzidas na mesma comunidade de Alcântara, no Maranhão (2008) – mostra diferentes gerações dentro de um mesmo contexto social e cultural. O fato da imagem das crianças ser divulgada ao lado de outras fotografias, sobretudo do personagem com maior idade, pode remeter ao tempo, à ancestralidade e à possível troca de conhecimento entre gerações. Nessa perspectiva, a narrativa proposta por Palhano não deixa de retratar identidades que representam diferentes tempos, das crianças e do curandeiro, embora tivessem sido documentadas na mesma época, durante a passagem do fotógrafo.



Fig. 43 PALHANO, Marcos. *Alma Cabocla, Mestre curandeiro no município de Alcântara, MA, 2008. Fotografia exposta na XXVII Bienal de artes fotográficas em preto e branco de São José do Rio Preto, 2012.*Fonte: site pessoal.

Fig. 44 PALHANO, Marcos. *A distração do olhar atento, Alcântara, MA, 2008.* Fonte: site pessoal.

Em resumo, além de atuar na preservação da memória e representar o espaço e a época em que as imagens foram registradas, a série *Negras Raízes* mostra um fragmento da história dos quilombos a partir de um olhar recente. Uma vez que a cultura das comunidades

<sup>32</sup> O site do fotógrafo possibilita a visualização conjunta das imagens em uma espécie de mosaico fotográfico. Disponível em: <<https://marcospalhano.wixsite.com/fotografias/negras-raizes>>. Acesso em: 26 ago 2020.

quilombolas é influenciada por um contexto social, político e econômico complexo e, muitas vezes discriminada e invisibilizada, as fotografias ocupam um papel importante na memória e nas discussões sobre identidade cultural e racial, visto que representam organização, tradição, pertencimento, religiosidade e diferentes gerações.

Se a oralidade e o fazer coletivo consistem em um modo comum na comunidade quilombola para compartilhar memórias, costumes e ancestralidades, as imagens de Palhano dessa série – embora documentadas em um curto espaço de tempo, o que indica a pouca convivência do fotógrafo com as pessoas fotografadas, diferente de seu processo de documentação sobre o Tambor de Mina que envolve anos – não deixam de ser potentes e provocadoras de imaginários, podendo servir à história e às discussões contemporâneas sobre a resistência e a visibilidade quilombolas.

Como pesquisador, carregado de um imaginário também fotográfico, imagino nas imagens perdidas por Palhano em seu processo de mudança para São Paulo, outras identidades visuais quilombolas extraviadas no espaço e no tempo. Apenas com as imagens da mente, sem as demais fotografias para contar a história e mediar seus diálogos e vínculos, resta ao fotógrafo sua memória. Pode-se dizer que, ao perder suas imagens, privou-se Palhano não apenas de uma fonte histórica e afetiva – de suas passagens, de seu olhar e da cultura quilombola – mas reduz suas possibilidades de gerar identificação e fortalecer identidades por meio da imagem.

### **Considerações**

Os trabalhos, os quais nos propusemos analisar e que se encontram publicados em diferentes sites<sup>33</sup> do fotógrafo, constituem em séries fotográficas que estão em aberto, ou seja, que não foram finalizadas, o que indica uma narrativa inacabada, produzida ao longo dos anos, sem pressa, composta por imagens geradas a partir de seu cotidiano. Essa característica de seu processo de produção atribui à sua identidade fotográfica autoral um ritmo de desenvolvimento e de transformação característico de seu tempo de trabalho e de sua trajetória de vida:

Meus trabalhos estão todos abertos, acho que eu nunca finalizei nada. Eu sempre acho uma coisa nova, sempre acontece algo diferente dentro do

---

<sup>33</sup> O site <<https://marcospalhano.wixsite.com/fotografias>> é considerado pelo fotógrafo como seu portfólio mais completo. No entanto, notou-se que, em suas demais páginas, encontra-se uma quantidade maior e diversa de imagens. Essa pesquisa considerou a visualização de todas as páginas, o que possibilitou uma visão mais abrangente de sua produção pessoal. São elas: <<https://marcospalhano.wixsite.com/portfolio>>; <<https://www.flickr.com/photos/visaocaotica/>>; <<https://www.flickr.com/photos/marcaopalhano/albums/>>; e <<https://youpic.com/photographer/olhodonturador/>>. Acessos em: 26 ago 2020.

Tambor de Mina (...) eu nunca pensei em fechar nenhum dos trabalhos, talvez o ciclo do meu trabalho se feche quando eu morrer (PALHANO, 2019).

Ao olhar para o conjunto de sua documentação fotográfica, nota-se a busca estética e a intenção discursiva do fotógrafo por meio das séries de imagens. Destaca-se também seu objetivo identitário e de preservação da memória, seja fotografando pessoas dentro da casa de culto afro Tambor de Mina e em outros terreiros – processo de documentação que leva mais de nove anos –, ou registrando os quilombos e a cultura do Maranhão ligada ao Bumba-meu-boi.<sup>34</sup>

[...] é um trabalho de memória, porque eu vejo que cada terreiro é um pequeno quilombo, é uma pequena comunidade africana dentro do Brasil, dentro de um Brasil afro [...] é uma busca do fortalecimento da identidade. Eu acho que se todo preto, preta, pobre e favelado tivessem identidade, seriam bem mais fortes (PALHANO, 2019).

Os quilombos fotografados por Palhano transcendem as comunidades tradicionais visitadas no Maranhão, se estendem aos rituais, às tradições populares, bem como aos “indícios do sagrado”<sup>35</sup> documentados no espaço urbano. Entendemos que todos esses trabalhos, embora com suas representações particulares, estão interligados a uma estética e identidade comum, a identidade afro, que, por meio da fotografia e sua circulação, deixa de ser apenas do fotógrafo.

Tudo tem uma estética negra, o alguidar, a quartinha, os panos de cabeça, as rendas, os panos estampados, os trejeitos de mão, a forma que um santo chega e se identifica: as rezas, a forma de falar, o Ilá que é o grito do Orixá ou do Vodum, seja lá como queiram chamar dentro do Tambor de Mina aqui em São Paulo. Tudo tem uma estética. Eu sou muito ligado aos detalhes e isso remete a uma estética negra para quem conhece ou está dentro do meio (PALHANO, 2019).

Palhano encontrou na fotografia um meio de expressão que valoriza e atribui visibilidade à cultura, às identidades e à estética negra, visando a impactar não só a si mesmo e ao praticante de sua religião, mas a outros sujeitos que entram em contato<sup>36</sup> com suas imagens.

---

<sup>34</sup> Palhano relata que ainda há uma série de festividades populares que gostaria de fotografar, principalmente relacionadas aos santos não oficiais da Igreja católica. Segundo o fotógrafo, lhe interessa a “profanação” dessas manifestações, a coisa popular e não oficial que o povo oficializa, mas a Igreja católica não. Também é de seu interesse fotografar o Candomblé Angola, por ser considerado, segundo o fotógrafo, uma nação bem discriminada dentro de São Paulo. Seu relato indica sua intenção de continuidade em sua documentação enquanto narrativa pessoal.

<sup>35</sup> Fotografias da série “Indícios do Sagrado” produzidas por Marcos Palhano e publicadas na matéria *Indícios de Exú*, estão disponíveis em: <<http://reconstruindoexu.blogspot.com/2013/06/indicios-de-exu.html>>. Acesso em 28 abr 2020.

<sup>36</sup> A realização de exposições fotográficas, sua participação em concursos de fotografia, a divulgação em seus sites e redes sociais, o fato de ter publicado algumas imagens em livros, *blogs* e em matérias que abordam os temas da

No entanto, considerando que as identidades culturais, sejam elas afro-brasileiras religiosas, populares ou quilombolas, se diversificam, sua produção não visa a representar a pluralidade de identidades que variam e se renovam de tempos em tempos. Suas documentações fotográficas se destacam como narrativas e expressões pessoais de identificações e de posicionamento – estético e político – do fotógrafo diante da própria realidade.

Sua trajetória, incluindo idas e vindas ao Maranhão e às diferentes casas religiosas de matrizes africanas, a passagem pelos quilombos, bem como a participação nos festejos populares, reforça a relação do fotógrafo com os espaços e com sua cultura, destacando o desenvolvimento de seus laços afetivos, do sentido de pertencimento e de sua ligação e identificação ancestral e identitária.

Conforme Palhano vivencia e registra o Tambor de Mina, suas imagens revelam seu protagonismo e sua proximidade em um processo que envolve participação religiosa e observação. Essa relação como fotógrafo, e ao mesmo tempo como filho de santo, embora interfira em seu processo criativo e em seu ritmo de produção, levando-o a assumir diferentes posturas como produtor imagético e como iniciado, é o que lhe atribui um modo particular de olhar, registrar e se relacionar com a fotografia e com sua comunidade.

Desse modo, a fotografia lhe proporcionou o “aprendizado da observação”, questão que o fotógrafo considera essencial em seu processo de produção, principalmente ao se tratar de “terreiros e religiosidade africana” (PALHANO, 2019). Intuir e notar as trocas de energias, a chegada da entidade, os movimentos de danças, os trejeitos, conhecer as roupas, os objetos, as festas populares e suas tradições, sobretudo os seus significados, o fizeram desenvolver um olhar para os detalhes de sua cultura. Pode-se afirmar que sem esse olhar – de dentro ou próximo – aumenta o risco de gerar por meio da fotografia estereótipos e visões distorcidas sobre sujeitos e sua cultura.

Em suma, a fotografia mostrou-se como um meio de comunicação que potencializou o encontro do fotógrafo consigo mesmo, com sua história, com sua memória de infância e, sobretudo, com sua ancestralidade ligada à sua afrodescendência e à sua família. A relação identitária que Palhano desenvolveu, ao longo dos anos a partir de sua convivência nas comunidades e com os sujeitos fotografados, e com a apropriação da linguagem fotográfica,

---

religião e da cultura popular, o ato de entregar pessoalmente suas fotografias para as pessoas retratadas, e por atuar como educador utilizando suas imagens na realização de oficinas, manifestam intenção e os meios de comunicação utilizados por Marcos Palhano para impactar públicos diversos e fazer circular seus trabalhos.

não só fomentou o sentido de pertença no fotógrafo, mas munuiu seu imaginário para a criação fotográfica como representação de identidades pessoais e coletivas.

Portanto, a fotografia não deixa de ser o meio escolhido e aprendido pelo fotógrafo para expressar, afirmar e fortalecer sua identidade pessoal, cultural, racial e religiosa, como uma forma de resistência, de memória e de visibilidade. É a partir de sua relação com a técnica, com o visível e com o invisível, em uma espécie de ritual fotográfico com o divino, se assim podemos chamar, que Palhano encontra estímulo para continuar fotografando, pois, entre o transcendente, as práticas culturais e a imagem, desenvolve-se sua consciência, seu engajamento e sua percepção para a própria identidade como representação de si e do outro.

### **5.3 Thamara Lage: autorrepresentação e visibilidades compartilhadas**

Acompanhei o início da trajetória de Thamara Lage na fotografia e participei de sua primeira formação técnica fotográfica durante oficinas que ministrei para o programa *Jovens Urbanos*<sup>37</sup> (2008), realizado pelo Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (CENPEC), em São Paulo com o apoio da Fundação Itaú.

Como pesquisador, interessei-me por seu trabalho quando iniciei os estudos sobre fotografia e comunicação, durante o curso de especialização em “Gestão da Comunicação: políticas, educação e cultura”, que realizei na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2012). Naquele momento, entrevistei Thamara com o objetivo de entender o impacto dos projetos de oficinas fotográficas que eu realizava, sobretudo levantando questões sobre o desenvolvimento do olhar e o papel da fotografia na Educomunicação. A temática aqui proposta relacionada à fotografia e à identidade não era abordada diretamente naquela ocasião.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Thamara resgata algumas memórias do ano de 2008, quando tinha 17 anos e iniciava suas experimentações técnicas fotográficas, enfatizando o que a levou na época a escolher a oficina de fotografia como linguagem e não outra:

Na época fiquei em dúvida entre grafite e fotografia, mas acabei escolhendo fotografia por influência de um parente que sempre vinha em casa e ficava tirando foto de tudo. Eu sempre gostei da ideia de saber como funcionava a câmera e também já tinha vontade de comprar uma câmera manual.

---

<sup>37</sup> Para conhecer o projeto: <<https://www.cenpec.org.br/projetos/programa-jovens-urbanos>>. Acesso em: 26 ago 2020.

O que eu fiz naquelas oficinas diz muito do meu trabalho hoje, pois foi algo experimental sobre o início da fotografia. Me lembro que construímos uma câmara escura e também uma caixa que usávamos na cabeça para termos a ideia de como funcionava a câmera, também trabalhamos com foto na lata *pinhole*. Eu era um pouco mais curiosa e queria saber outros processos das câmeras digitais. Tudo que eu experimentei lá atrás interfere muito no meu processo criativo hoje. (LAGE, 2019)

Passaram-se doze anos desde que Thamara teve sua primeira formação em fotografia, naquele momento sem intenção de se profissionalizar. Ao perceber um universo de possibilidades para experimentações técnicas e uma forma de trabalho, ela não poupou esforços para se aventurar em diversas produções: cobertura de casamentos, documentação de partos, produção de *books* em estúdio, cobertura de eventos culturais e institucionais, além de atuar como assistente de fotógrafos e fotógrafas.

Entre produção e estudos pessoais para a capacitação profissional, Thamara decidiu ingressar (2013) no curso de Tecnólogo em Fotografia no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU). Naquela ocasião, embora realizasse trabalhos comerciais variados, ainda não tinha ideia sobre qual segmento seguir. Na medida em que avançava nos estudos, principalmente relacionados à fotografia, como arte ou meio de expressão pessoal, notou que os retratos de mulheres ganhavam destaque em sua produção autoral.

Foi há pouco tempo, acho que há uns dois ou três anos, que eu entendi qual é a minha linha na fotografia [...] eu fui entender mesmo o meu trabalho quando realizei minha exposição e quando tive uma aula de processos experimentais com o professor Humberto Pimentel. Ele me ajudou a abrir a mente para várias possibilidades dentro da fotografia experimental, me fazendo entender que tudo o que eu consigo registrar é uma fotografia (LAGE, 2019).

Thamara levou quase dez anos, entre produções profissionais, autorais e aperfeiçoamento técnico, para perceber qual linha de trabalho pessoal ela mais se identificava, sobretudo relacionada aos assuntos ligados às mulheres e ao feminismo. Identificação que, segundo a fotógrafa, se dá pelo fato de ela ser lésbica. Mas, em sua primeira exposição, embora afirme não ter na época tanta consciência sobre o que significava, seu trabalho já apresentava um olhar contestador em torno de representações sobre as mulheres.

A minha primeira exposição foi realizada por volta de 2009 junto com os coletivos *16 Vezes Arte* e *Imargem*, e tinha uma temática feminista ligada a 8 de março. Fui indicada pelo Flávio Munhoz e pelo Magno Duarte, mas eu caí naquela exposição sem saber muito bem o que ela significava e a sua proporção e visibilidade; mesmo assim eu fui, só fui mesmo. Na época, eu fotografei mulheres com profissões que diziam ser de homens: uma frentista,



uma borracheira e uma motorista de ônibus. Hoje em dia isso é normal, mas, na época, gerava estranheza para algumas pessoas. (LAGE, 2019)

Naquela fase, aumenta a identificação de Thamara com o movimento feminista, o que a conduz a ingressar em novas formações, entre essas, com o coletivo *Maças Podres*<sup>38</sup> e no curso *Mulheres na Cena*<sup>39</sup>, ambos abordando as relações entre arte e empoderamento das mulheres. Nessa segunda formação, Thamara, junto de Thamy Cabral, outra jovem fotógrafa, ganharam incentivo financeiro para produzirem um trabalho fotográfico. Logo, produziram a série de fotografias *Seu Corpo Seu Mundo* (2011), que virou exposição e circulou em estações de trem de São Paulo: Grajaú, Primavera Interlagos, Autódromo e no Centro de Defesa dos Direitos das Crianças e Adolescentes de Interlagos (CEDECA):

A ideia com meu trabalho autoral voltado para a temática mulher sempre foi impactar e fazer pensar. Por isso que nessas fotos as mulheres estão com o rosto vendado e com uma mordaca. O trabalho “Seu corpo Seu Mundo” repercute até hoje na Internet. Talvez esse seja um dos trabalhos mais importantes que eu fiz. De vez em quando, algumas pessoas que conhecem as imagens me falam que viram as fotos sendo usadas, inclusive sem os meus créditos (LAGE, 2019).

Embora essa série de imagens faça parte do início de sua produção pessoal, já se nota o caráter crítico de sua expressão. Nas seis fotografias publicadas em seu site<sup>40</sup>, jovens mulheres aparecem sem camisa segurando uma faixa de tecido sobrepondo os seios e contendo frases de protesto, como: “Não quero flores, quero justiça”; “Sexo frágil?”; “Direito ao próprio corpo”; “Quebre as correntes que te prendem”, por exemplo. Os retratos em preto e branco ganham um tratamento escuro nos rostos fotografados, enquanto o restante dos corpos é bem iluminado. Esse contraste entre luz e sombra, os gestos das retratadas ao posar, assim como as frases, remetem à liberdade de expressão, ao direito, mas também à opressão, destacando a questão da visibilidade e da invisibilidade de mulheres e seus corpos.

---

<sup>38</sup> O coletivo *Maças Podres* desenvolve intervenções de grafite baseadas em estudos sobre a condição da mulher no Brasil e no Mundo, como forma de resistência feminista artística e de militância. Seus objetivos se encontram disponíveis no <<http://nucleogenerosb.blogspot.com/p/bases-teoricas.html>>.

<sup>39</sup> Curso realizado pelo *Instituto Sou da Paz* e ministrado pela pedagoga Marília Ortiz, no Centro de Cidadania da Mulher, na região do Grajaú, Zona Sul de São Paulo.

<sup>40</sup> Disponíveis em: <<https://thamaralage.wixsite.com/thavmaralage/copia-detalhes>>.



Fig. 45 LAGE, T; CABRAL, T. Fotografias da série *Seu Corpo Seu Mundo* (2011). Fonte: site pessoal.

O tratamento estético subexposto escolhido não possibilita ver os olhos e as faces em sua totalidade, o que não permite revelar facilmente quem são as fotografadas. Em uma das imagens escolhidas para análise (foto da esquerda), quase não é possível ver a mordaca que tapa a boca, um forte elemento simbólico e de significação para a fotografia. Por outro lado, é por essa opção estética, pelas escolhas técnicas, pela direção de atitudes das retratadas diante da câmera, e pela escolha das frases em sobreposição ao corpo parcialmente nu, que esse trabalho impacta. A replicação dessas escolhas e a junção desses elementos simbólicos em todos os retratos atribuem à série fotográfica uma identidade característica. Por isso, algumas pessoas conseguem identificar este trabalho de Thamara, associando-o à sua autoria, conforme mencionado em seu relato.

Segundo a fotógrafa, a temática mulher passou a ser recorrente em suas produções fotográficas pessoais e, ao organizar um portfólio ao final da faculdade, Thamara percebeu que estava traçando um caminho espontâneo ao produzir imagens de mulheres em várias situações: trabalhando ou posando nuas, em cenas cotidianas ou em estúdio. Thamara Lage ainda enfatiza (2019) que parte dessa produção foi motivada por violências relacionadas com a questão de gênero, pelo machismo, bem como pela opressão vivida em sua casa ao tentar expressar sua orientação sexual.

Visando a potencializar sua fotografia como meio de expressão e de produção artística, Thamara passou a experimentar diferentes técnicas para a criação e captação de imagens, permitindo-se “viajar” por vários processos de produção: fotografia digital com câmeras profissionais e com celular; uso de *scanner* para gerar fotografias digitais do corpo;

sobreposição de imagens utilizando técnica de projeção sobre corpos para depois gerar o registro digital; escrita sobre as fotografias; além do uso de tintas e objetos para produção em estúdio. Cada processo lhe possibilita um modo de construção das imagens, bem como de abordagem e de direção no momento da criação dos retratos. Assim, entende-se que Thamara passa a intervir cada vez mais na elaboração de cenários, na condução de poses e gestos, assim como busca viabilizar maior participação dos sujeitos retratados na construção da representação de sua própria identidade, concedendo-lhes maior interação, seja na atitude diante da câmera ou na produção dos detalhes, como na escolha de objetos e de ambientes para a criação fotográfica.

Destaca-se sua produção intitulada *Retratos de Guerra*, produzida entre 2017 e 2019<sup>41</sup>, que envolve uso de tintas e luz neon sobre rostos, com o objetivo de atribuir às faces femininas novas formas e cores. “Poesia”, como se refere a fotógrafa, para expressar dor e revolta.

O “Retratos de Guerra”, onde conto a história de mulheres, é uma pesquisa bem intimista sobre as pessoas que eu convivo e que eu sei que tem alguma dor. Não busco pesquisar a fundo a história dessas mulheres, mas sim mostrar essa dor de uma forma talvez mais poética. Uma vez, a Dani, uma amiga, me falou que o meu trabalho era muito pesado e que as pessoas não estavam acostumadas a esse impacto logo de cara, e que eu precisava produzir algo falando as mesmas coisas, mas de uma forma mais leve e poética. Levei isso a sério e vi que precisava criar uma cor e usar outras coisas. Aí surgiu o *Retratos de Guerra*, produzido com tinta e com neon (LAGE, 2019).

Trata-se de retratos construídos conjuntamente entre a fotógrafa e as fotografadas, apresentados como representações de “lutas de várias mulheres” (LAGE, 2019). As individualidades ganham destaque nas legendas descritas<sup>42</sup> e anexadas às imagens, incluindo o nome e o relato de cada fotografada, e não necessariamente nos rostos coloridos retratados. As faces registradas se confundem, não visam a distinguir gênero, cor, origem étnica, idade, é como se todas se tornassem unidade pela formalidade similar representada: cores, formas, gestos e atitudes diante da câmera. Dessa forma, os retratos e as vozes, apresentados juntos, mostram o

---

<sup>41</sup> Segundo Thamara Lage, essa série de imagens não foi finalizada. Sua ideia é acrescentar ao trabalho produções audiovisuais e construir uma nova exposição com fotografias e vídeos interativos.

<sup>42</sup> Em seu site: <<https://thamaralage.wixsite.com/thamaralage/copia-autoral>>, encontramos poucas fotografias da série *Retratos de Guerra*, acompanhadas apenas do nome das fotografadas. Em sua outra página: <<https://thamaralage.tumblr.com/>>, encontra-se uma quantidade maior de imagens, acompanhadas de relatos das mulheres retratadas. Esse trabalho, segundo a fotógrafa, também foi impresso em papel fotográfico e exposto em 2018 no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Santos, acompanhado de *QR codes* (códigos de barras que podem ser digitalizados por telefones celulares com câmeras), contendo os relatos das fotografadas em textos.

protagonismo dos envolvidos, mas também potencializam o sentido proposto pela fotógrafa em expressar dores e indignações compartilhadas.

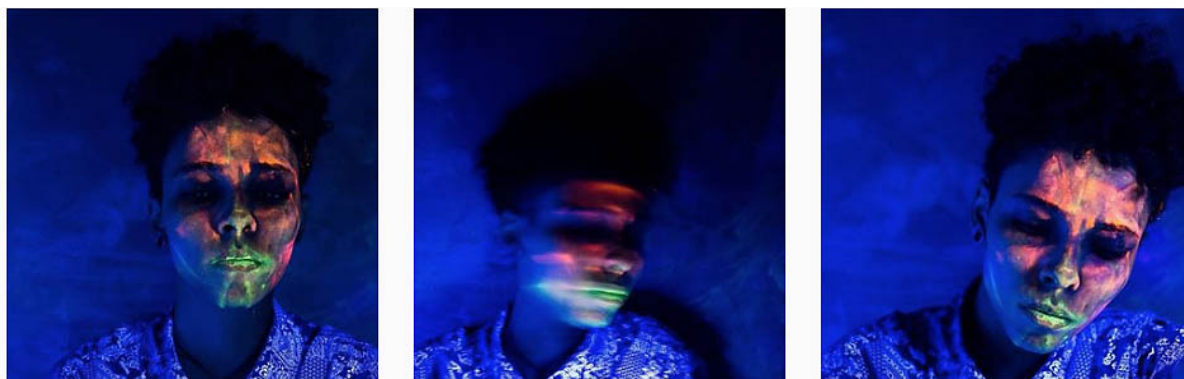


Fig. 46 LAGE, Thamara. *Série de autorretratos de Thamara Lage*.  
Fonte: reprodução da rede social Instagram @thamaralage.

Acostumada a produzir autorretratos, nesse trabalho Thamara Lage afirma ficar no anonimato, ou seja, não ter seu rosto presente na série de imagens. No entanto, para alcançar os resultados desejados em *Retratos de Guerra*, Lage se pinta e produz autorretratos como forma de estudo das técnicas e dos efeitos da tinta e da luz neon. Essas fotografias – geradas como exercícios e publicadas em sua rede social *Instagram* – funcionam para a fotógrafa como uma espécie de espelhos, uma possibilidade de encontro com uma nova identidade visual colorida, que logo passaria a ser também de outras fotografadas. Esse processo antecede a produção com as mulheres escolhidas para a série de retratos e possibilita descobertas e encantamento para a fotógrafa: o surgimento dos efeitos fluorescentes com a luz neon; os diferentes resultados de cores e suas tonalidades, ao optar pela aplicação da tinta diretamente sobre o rosto ou sobre uma camada de maquiagem *pancake*; os efeitos de um iluminador circular *Ring Light*<sup>43</sup> construído pela própria fotógrafa. Todos esses testes para produção não só levam a uma estética esperada, mas insere a fotógrafa no trabalho, como parte do processo de construção visual, posicionando-a, de certa forma, junto das retratadas, e com forma similar de visibilidade.

---

<sup>43</sup> *Ring Light* é um tipo de iluminador elétrico, normalmente utilizado em estúdio para fotografias de beleza e moda. Seu formato circular resulta em iluminação uniforme, reduzindo sombras e destacando detalhes e cores da maquiagem.

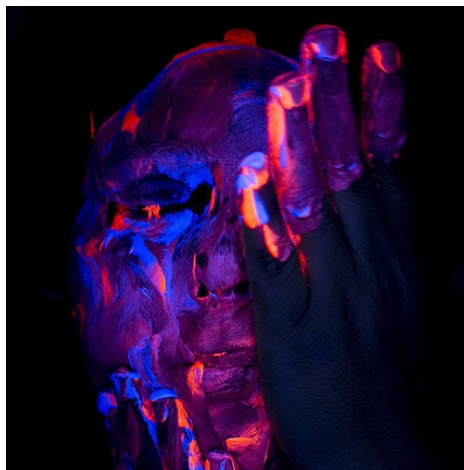


Fig. 47 LAGE, Thamara. Fotografia e texto da modelo Andrea Viana para a série *Retratos de Guerra*.  
Fonte: site pessoal da fotógrafa.

Quem sou? Me pergunto  
Todos os dias me descubro  
E várias versões surgem em mim constantemente  
Quem sou? Me pergunto  
As ideias sempre confusas, tentando se ajeitar e abrigar aqui, dentro de mim  
Quem sou? Me pergunto  
Até tento correr de mim, mas sempre estou parada ali, me olhando  
Com uma angústia que não cabe no peito  
Quem quem quem quem... Ecoa alto na minha cabeça sem parar.

Também vale destacar que os *Retratos de Guerra* foram inspirados na série de televisão *The Hundred*<sup>44</sup> (2014), baseada nos livros de Kass Morgan e dirigida por Jason Rothenberg, cuja temática pós-apocalíptica envolve tramas políticas e dilemas sociais, protagonizadas por mulheres guerreiras, cujos rostos pintados expressam resiliência diante de um cenário hostil: “Eu já queria fazer algo com tinta e com neon, mas isso estava adormecido em mim. Ao ver a série tive a ideia de relacionar as duas coisas” (LAGE, 2019). Desse modo, as criações de Thamara Lage ganham formas e cores que colocam o espectador em contato com uma face colorida e fluorescente, convidando-o a uma viagem entre realidade e ficção. A expressividade dos olhos, das bocas e dos gestos, evidenciados em enquadramentos que se limitam aos rostos camuflados de mulheres, aludem à dor, à opressão, bem como ao grito de resistência. Nesse sentido, esses retratos são ficcionais na medida em que contrastam com a realidade e com uma representação figurativista, sugerindo uma interpretação mais surrealista às expressões retratadas.

---

<sup>44</sup> Crítica sobre a série intitulada *A força das Mulheres em The 100*, disponível em: <<http://valkirias.com.br/forca-das-mulheres-em-the-100/>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

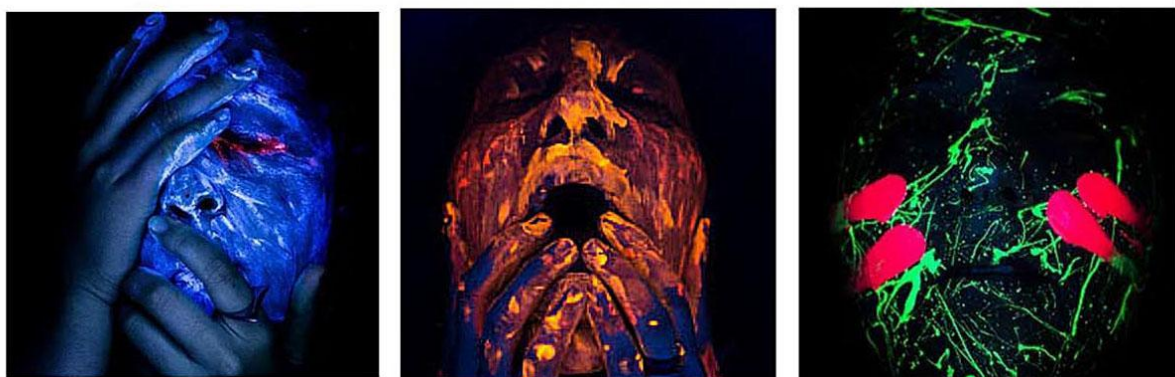


Fig. 48 LAGE, Thamara. Fotografias da série *Retratos de Guerra*. Fonte: site pessoal.

Em outro trabalho, intitulado *Amor*<sup>45</sup>, produzido em 2015, Thamara utiliza a fotografia para denunciar casos de suicídio da juventude, inspirada pela história de uma jovem que se suicidou devido à pressão sofrida pelo fato de ser lésbica. Para isso, a fotógrafa utiliza para criação um *scanner* (digitalizador) portátil e pede para mulheres se debruçarem em cima do equipamento, resultando em imagens digitais de partes dos corpos: rostos, faces, seios, mãos. Após escaneadas, essas fotografias são impressas em papel e recebem sobre suas superfícies frases que as adolescentes escreviam antes de cometerem suicídio.

Essa história causou vários reboliços dentro de mim. A história dela em algum momento se encontrava com a minha. Nessa série fotográfica participaram a Maitê, uma ex-namorada, eu e mais uma pessoa, mas na exposição só usei duas fotos. Me inspirei na performance do fotógrafo Hudinilson Jr., em que ele se sentava em cima de um scanner e escaneava a própria bunda e o pênis, e em seu trabalho *Exercícios de Me Ver* (LAGE, 2019).

Mais uma vez Thamara cria autorretratos como “parte do processo de descoberta” das imagens que pretende produzir, afirma a fotógrafa. Apresentados em sua página<sup>46</sup>, suas imagens em preto e branco, ligeiramente desfocadas e com destaque para o uso de suas mãos, mostram seu rosto e corpo como se tentasse transpassar a superfície turva, embaçada, que impede a passagem. As frases transcritas sobre a pele contam experiências vividas por mulheres lésbicas ao escutar comentários preconceituosos e provocações relacionadas com a orientação sexual. Dessa forma, a fotógrafa – ao sobrepor imagem, texto e o próprio corpo – imprime não só sentido e autorrepresentação, mas também protesto e afirmação ao registro construído de si.

<sup>45</sup> A série *Amor* foi exposta na Galeria Espaço Paulista de Artes, em São Paulo (2015), como trabalho de conclusão de curso da fotógrafa.

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://thamaralage.tumblr.com/post/139795914404/te-chamam-de-ladr%C3%A3o-de-sapat%C3%A3o-de-maconheiro>>.

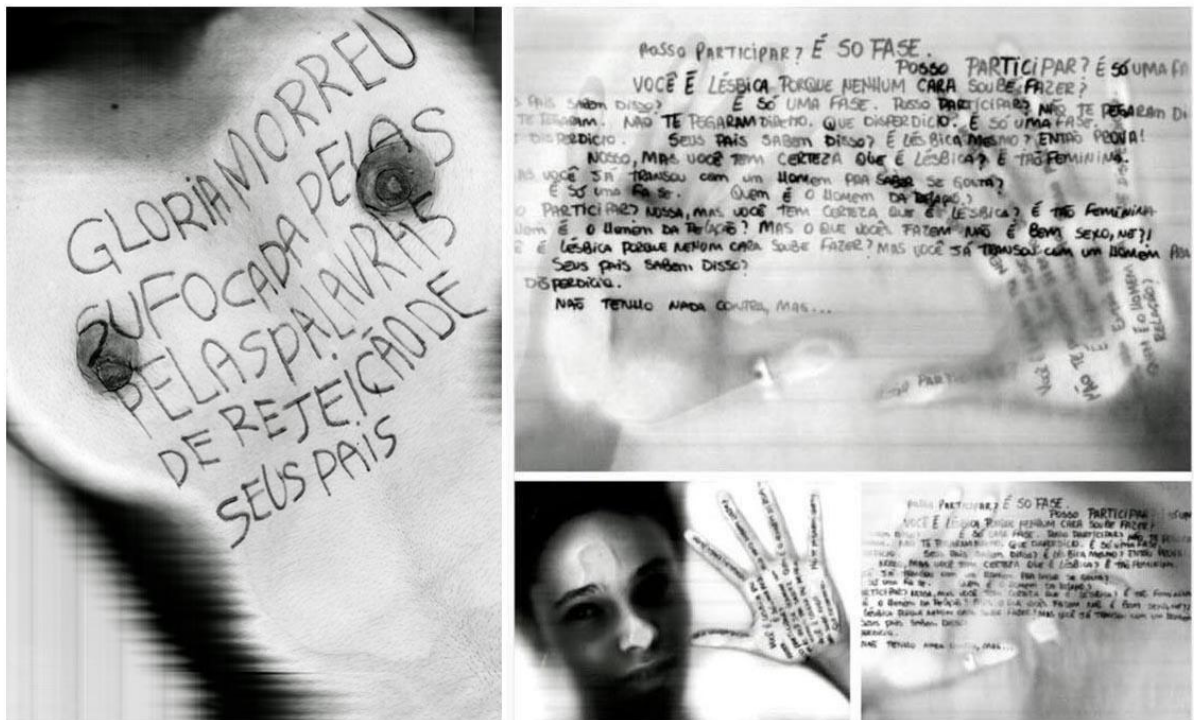


Fig. 49 LAGE, Thamara. Autorretratos de Thamara Lage. Fonte: acervo e site pessoal.

Outro autorretrato é apresentado em sua série de fotografias *Condenadas (os)*, produzida em 2016 com amigas e amigos. Segundo a fotógrafa, a ideia foi inspirada em fotografias antigas que tinham como objetivo identificar pessoas presas ou condenadas. A partir dessa analogia, a fotógrafa opta por elaborar um padrão de produção e de composição: fundo branco com uma espécie de régua medidora de estatura; a escrita de palavras sobre os corpos como representação das orientações sexuais; o enquadramento em plano médio próximo, ou 3x4, como popularmente é chamado; uma luz dura com sombra lateral; além das expressões faciais sem esboçar sorrisos. Essas são características que atribuíram à série de retratos uma identidade visual e expressão de seriedade. Em síntese, “esse trabalho é mais uma forma de expressão contra preconceitos em uma sociedade onde pessoas ainda são julgadas” (LAGE, 2019) por gênero e sexualidade.





Fig. 50 LAGE, Thamara. Retratos da série Condenadas (os). Fonte: site pessoal.

A representação do corpo em suas séries de imagens chama a atenção, assim como seu processo criativo, que envolve pessoas próximas: amigas (os), namorada, parentes, entre outras, constituindo um método de trabalho dialógico e, de certa forma, libertador, na medida em que concede às pessoas retratadas utilizarem o próprio corpo e a atitude diante da câmera como meio de expressão pessoal. A habilidade da fotógrafa para expressar o que ela e as fotografadas (os) desejam mostrar, o uso experimental das técnicas fotográficas, assim como a escrita dos relatos anexados às imagens, são aspectos que potencializam sua comunicação e geram identificação com seu trabalho, como destaca:

[...] uma das meninas, que eu fotografei no *Retratos de Guerra*, conta que foi difícil fazer as fotos, por toda a questão do padrão do corpo magro que a sociedade tenta impor, mas também disse que foi muito importante se ver na imagem e ter sua história impressa [...] as meninas geralmente se dispõem a participar, acho que elas se sentem mais confortáveis ao serem fotografadas por uma mulher. Também acredito que elas gostam de ter essas fotos para se verem.

Meu trabalho é um meio de outras mulheres se verem. Além das imagens, tem o relato pessoal de cada uma e isso faz com que as pessoas se identifiquem ainda mais. Geralmente tenho um retorno positivo das pessoas que fazem parte do meu trabalho (LAGE, 2019).



Os trabalhos realizados ao longo de anos com sua amiga Andreza Dias<sup>47</sup> é um exemplo, uma vez que a fotógrafa a retratou em diferentes situações e fases de sua vida: no processo de transição entre cabelo alisado e natural; a pedido da própria Andreza em uma fase de aceitação com o corpo; durante oficinas ministradas pela fotógrafa em que Andreza posou para alunos como modelo; e, em outros momentos esporádicos, conforme relata Lage (2019). Essas imagens representam seus encontros com a amiga e fazem parte de suas experimentações artísticas. Alguns desses retratos foram publicados na rede social *Instagram* da fotógrafa, em especial um deles em 2017, acompanhado da legenda “um pedaço de carne à mesa da sociedade”.



Fig. 51 LAGE, Thamara. Retrato de Andreza Dias, 2017.  
Fonte: reprodução Instagram @thamaralage.

O retrato de 2017 foi produzido em estúdio a partir da projeção de uma imagem sobre o corpo de Andreza, em que aparecem um coração de galinha, um garfo, uma faca e corante vermelho, conforme relata a fotógrafa (2019). O sangue representado na imagem parece sair da carne entre o peito e a garganta, se estendendo até a face, sem tapá-la completamente, possibilitando visualizar os olhos e um pouco dos cabelos, identificando quem é a retratada. A simulação sobre o corpo, as cores, a expressão séria de Andreza, além de seu olhar e gesto da cabeça enquadrados de um ângulo baixo, atribuem ao retrato expressão de dor, de violência, e, ao mesmo tempo, de vida, resistência e imponência. A parte que mostra os mamilos foram

<sup>47</sup> Andreza Dias é uma artista e costuma produzir autorretratos e publicá-los em sua página pessoal do *Instagram*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/diaz.andreza/>>. Acesso em: 26 ago 2020.

tapados por riscos, indicando a forma como a fotografia foi publicada, seguindo o critério imposto pela rede social de internet *Instagram* que impede a visualização de parte dos seios.



Fig. 52 LAGE, Thamara. Retratos de Andreza Dias, 2020 (esq.) e 2018 (dir.)  
Fonte: reprodução Instagram @thamaralage

Na fotografia em preto e branco de 2018 (dir.), a imagem de galhos é projetada sobre as costas de Andreza, como se fossem raízes brotando do corpo da modelo. Já no retrato recente (2020), o enquadramento com fundo vermelho envolto por um *degradê* escuro em primeiro plano realça o foco em seu rosto e sorriso e evidencia a passagem do tempo pela imagem de seu cabelo, que se vê crescido.

Vale destacar que há, nesse processo entre produção e compartilhamento das imagens, seja diretamente com a pessoa fotografada ou nas redes sociais de comunicação via internet, o cuidado da fotógrafa ao considerar a identificação das pessoas retratadas com a imagem que a representa, afirma:

Eu sempre converso e compartilho com elas as imagens que eu mais gosto antes de divulgá-las, principalmente quando envolve nudez. Com a Andreza, por exemplo, teve fotos que eu achava incríveis por conta das expressões dela, mas ela não gostava. Guardei essas fotos e depois de um tempo perguntei para ela se podia publicá-las. Quando ela olhou as imagens novamente teve outra reação e se identificou. Tenho muitas fotografias que eu gosto e que são pouco divulgadas (LAGE, 2019).

O ato de fotografar é para Thamara Lage uma relação que ela estabelece com o universo fotografado, havendo interação e diálogo entre ela e as mulheres que fotografa. Assim, segue produzindo e divulgando seus trabalhos em suas páginas de Internet pessoais, bem como em exposições<sup>48</sup> individuais e coletivas. As pessoas retratadas costumam compartilhar suas fotografias em redes sociais, além de usá-las como imagem de perfil. No entanto, Lage ressalta

<sup>48</sup> *Seu Corpo, Seu Mundo*, em estações do metrô de São Paulo (2014); *Amor*, na Galeria Espaço Paulista de Artes (2015); *Retratos de Guerra*, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Santos (2018), na Galeria Oido (2019), no Centro Cultural Grajaú (2019) e no Shopping Bom Vista (2019).

que, ao expor seu trabalho em algumas instituições públicas e privadas, já sofreu tentativas de interdição à liberdade de expressão, como: alteração de textos de apresentação e de legendas anexadas às imagens; solicitação informal para que suas fotografias fossem censuradas ou expostas dentro de uma classificação etária; além do bloqueio de sua conta do *Instagram* e do *Facebook* por publicar fotos que mostravam seios sem tapar os mamilos.

### **Considerações**

Os processos que envolvem sua construção fotográfica – desde a escolha dos espaços para produção, geralmente em estúdio ou em locais privados sugeridos pela fotógrafa; o uso de tinta *neon* e a seleção de cores para pinturas nos rostos; a utilização de fundo infinito, de projetor, de luzes artificiais (*flashes e leds*) e de outros equipamentos e objetos; a escrita de palavras nos corpos; o levantamento de histórias; além da direção dos gestos e poses diante da câmera – não apenas indicam seu processo criativo dirigido e experimental com diversos elementos técnicos e materiais, mas também sugerem muitos diálogos e identificações entre a fotógrafa e as fotografadas (os), o que resulta em visibilidades e discursos visuais construídos conjuntamente.

Se por um lado sua linguagem e experimentações a direcionam a um desenvolvimento estético e artístico, assim como a uma identidade fotográfica característica que se diferencia por série de fotografias; por outro, seu posicionamento crítico e feminista se fortalece na identificação e na cocriação junto às pessoas retratadas, cabendo-lhe capturar as expressões e as vozes que lhe são ofertadas diante da câmera. Desse modo, Lage parte de suas experimentações criativas e de sua expressão pessoal para representar histórias individuais e coletivas, bem como para fortalecer laços afetivos, de amizades e sociais, o que certamente potencializa seu processo de construção visual gerando identificação e significados compartilhados.

Entendemos que o foco de sua produção não se concentra na representação de diferentes identidades de gêneros, tão pouco na diversidade de identidades que ser mulher envolve. A fotógrafa também não busca enquadrar corpos usando como referência estéticas tradicionais normalmente utilizadas em fotos de beleza e moda. Embora o corpo seja um forte meio de expressão em seus trabalhos – o que constitui um elemento de identidade visual e de identificação em suas imagens e narrativas –, seu objetivo não é enquadrá-lo a partir de perspectivas binárias: Homem x Mulher, Feminino x Masculino, uma vez que essas “oprimem as singularidades humanas que não se enquadram nesse cenário de bipolaridade excludente” (SILVA, 2016). Pode-se dizer que Thamara se concentra na criação fotográfica associada à

escuta de relatos e de experiências de vida para dar visibilidade aos sujeitos, sobretudo jovens, e às suas histórias de existência, de identificação e de resistência em uma sociedade machista e misógina.

Compreendemos que suas fotografias atuam como uma espécie de espelho para a fotógrafa, bem como para as fotografadas (os). Olhar e se reconhecer em suas imagens, assim como nos relatos que as acompanham, trata-se de uma forma de se enxergar e se conhecer melhor a partir da fotografia. Assim, transparece, tanto em sua produção visual, como em seu discurso durante a entrevista, o caráter identitário de seus trabalhos, entendido aqui como uma narrativa de vida da fotógrafa a partir de sua relação com a linguagem fotográfica e suas experimentações.

Seus autorretratos, embora sejam elaborados como parte de um processo de experimentação artística e de desenvolvimento técnico e estético, buscando aprimoramento e identidade visual para cada trabalho, representam seu olhar para si, bem como sua identificação e proximidade com as pessoas e temáticas retratadas, sobretudo quando divulgados como parte das séries de imagens.

A fotografia é compreendida pela fotógrafa, ao longo dos anos, como um meio potente de autorrepresentação, de arte e de expressão que a coloca em contato com histórias em comum e com o mundo de forma subjetiva e experimental.

Portanto, entendemos que o trabalho de Thamara Lage, assim como a maneira como o conduz, não deixa de ser uma forma de ativismo artístico, que a fotógrafa encontra para tratar assuntos relacionados ao preconceito, ao machismo, à discriminação, à homofobia e a outras formas de segregação e de violência contra mulheres (negras, brancas, trans, cis, heterossexuais, lésbicas, bissexuais, travestis, não binárias e intersexo, entre outros), utilizando a fotografia como meio de expressão, de visibilidade e de fortalecimento de identidades individuais e coletivas.

#### **5.4 Relações entre os trabalhos de Douglas Mansur, Marcos Palhano e Thamara Lage**

Uma vez que as trajetórias, os modos de trabalho e os contextos de atuação de cada fotógrafo (a) pesquisado se diferenciam, mais do que desenvolver análises comparativas, buscaremos traçar relações entre eles, evidenciando características de seus processos de produção e formas como cada um vem construindo uma identidade fotográfica autoral como meio de expressão e de representação de identidades.

A busca estética, como um empenho que procura identificar a produção fotográfica e seu autor, mostrou-se mais evidente nos trabalhos e nos discursos de Marcos Palhano e Thamara Lage, seja por meio das experimentações técnicas e de linguagem, ou a partir da proximidade e envolvimento com seus temas, o que lhes possibilitaram construir uma expressão visual com características próprias de seus contextos de atuação.

É fato que o trabalho de Mansur também representa seu olhar próximo e carrega elementos particulares de sua expressão visual e de seus temas fotográficos. No entanto, sua identidade fotográfica autoral é evidenciada, sobretudo, a partir de seu engajamento ao longo dos anos com os movimentos sociais e seus participantes, calcada mais no compromisso com suas memórias e com a documentação quase sistemática de suas histórias, do que com a construção de uma estética particular do fotógrafo.

Passados anos fotografando os mesmos espaços, indivíduos, grupos ou temas, pode-se dizer que os dois fotógrafos e a fotógrafa, em medidas e de formas específicas, fomentaram a proximidade e a consciência em torno de seus temas e contextos de atuação, bem como construíram uma narrativa fotográfica pessoal que representam suas identidades fotográficas autorais.

Os espaços onde atuaram – terreiros religiosos, festas populares de rua e Quilombos (Marcos Palhano); estúdio fotográfico e na própria casa (Thamara Lage); acampamentos, assentamentos ou em manifestações de rua realizadas pelos movimentos sociais (Douglas Mansur) – resultaram em imagens que se diferenciam pelas particularidades dos espaços públicos, privados e territórios.

Entretanto, desenvolveram um processo fotográfico que busca proximidade com seu público, na medida em que conhecem as pessoas ou grupos fotografados ou se interessam em relações mais duradouras, isto é, para além do momento em que as imagens são produzidas. Afinal, os três fotografam espaços por onde normalmente circulam ou pessoas que costumam conviver ou reencontrar. O retorno com as imagens para o público fotografado (e a realização de conversas sobre elas) foi uma característica comum entre os três, o que remete, de certa maneira, a formas dialógicas e participativas de trabalho que favorecem o compartilhamento de significados.

Nos trabalhos de Palhano e Mansur, os personagens fotografados são destacados, em geral, como parte de um grupo “organizado”, ou seja, de uma identidade coletiva, ligada às festas populares regionais, à religião afro, à cultura quilombola, à organização e mobilização dos movimentos políticos, diferentemente das pessoas fotografadas individualmente por Thamara Lage. No entanto, também é possível afirmar que as imagens dessa fotógrafa, apesar

de evidenciar os sujeitos em retratos e poses individuais, também remetem a uma identidade de grupo, na medida em que representam histórias em comum e são apresentadas como partes da mesma série ou conjunto de fotografias. Contudo, nos três casos, pode-se dizer que os trabalhos se diferenciam por registros que valorizam a espontaneidade em imagens documentais, a produção em estúdio que se utiliza da encenação, da pré-produção, das poses e outras experimentações técnicas.

As fotos de Palhano e de Mansur remetem ao passado, na medida em que os sujeitos, os espaços e os objetos documentados estão ligados a um momento histórico ou específico. Já a questão do tempo não pareceu ser o objetivo principal na expressão de Lage. De qualquer forma, ambos trabalhos ou identidades representadas estão sujeitos a interpretações com o passar dos anos, de acordo com cada contexto e época.

Ao considerarmos o tempo de atuação dos dois fotógrafos e da fotógrafa, percebemos mudanças em seus modos de trabalho e em seus resultados, menos em suas variações temáticas, mas principalmente na estética, no emprego da linguagem, das técnicas e na forma de divulgação e comunicação com o seu público, o que não deixou de preservar relações entre suas produções, do ponto de vista de uma identidade fotográfica autoral e de representação identitária para as quais se propuseram.

O desenvolvimento tecnológico, evidenciando a transição dos processos analógicos para os digitais, mostrou-se evidente nos trabalhos de Mansur e Palhano, posto que ambos experimentaram as duas técnicas de produção. Lage, a fotógrafa mais jovem, ousou na experimentação de processos fotográficos alternativos, como, por exemplo, o uso de *scanner* para produzir autorretratos. Mansur, o fotógrafo com mais tempo de atuação, é o que utiliza as redes sociais como *Facebook* e *Instagram* com mais frequência, assim como o audiovisual, embora não tenhamos focado nessas análises. Palhano, apesar de não incluímos nesse estudo suas imagens produzidas com celular, demonstrou-nos, em conversa, já ter experimentado o uso de dispositivos móveis em suas produções autorais, sobretudo geradas em espaços públicos. Pode-se dizer que essas escolhas resultaram em novas estéticas, tempos de produção, formas de abordagem e de comunicação com o público durante a criação e divulgação das imagens.

Um ponto que consideramos negativo é a forma como os dois fotógrafos e a fotógrafa apresentam seus trabalhos em diferentes sites, sem centralizar a apresentação do conjunto de seus trabalhos em uma única plataforma. É fato que a atualização de alguns sites costuma demandar processos de publicação mais complexos ou menos práticos do que as redes sociais. No entanto, o esforço em concentrar suas produções em única plataforma pode contribuir para uma leitura e apresentação mais abrangente de seus trabalhos, o que não impede que continuem

usando as redes sociais como *Facebook* e *Instagram* para a divulgação de trabalhos mais recentes.

Também é possível afirmar que as três trajetórias e trabalhos, ainda que distintos, se deram em contextos de luta e de resistência, dado que construíram visibilidades de indivíduos, grupos ou movimentos que costumam sofrer preconceitos ou tentativas de exclusão.

Quanto às relações interpessoais e convivências que se deram durante a atuação de cada um ao longo dos anos, essas influenciaram não apenas nos resultados de suas imagens, mas nas identificações ou relações identitárias dos fotógrafos com os espaços, com os sujeitos e grupos fotografados, resultando na construção de suas identidades sociais e culturais. Nesse processo, pode-se dizer que a fotografia atuou como um meio de participação e, de certa forma, de pertencimento.

Em síntese, o trabalho de Mansur segue se atualizando com novas produções e é um exemplo de resistência contra o próprio tempo, uma vez que traz à tona seu acervo pessoal e histórico de documentação, seu “Celeiro de Memória”, como um retorno às memórias e às identidades dos movimentos sociais. A produção de Thamara vem construindo visibilidades características de suas experimentações técnicas e artísticas, cada vez mais se utilizando da pose, da direção e da pré-produção para a criação de retratos e autorrepresentações. A ancestralidade de Palhano, embora representada em linguagem fotográfica documental, parece ter o próprio corpo e espiritualidade do fotógrafo como âmago de sua construção identitária afro, cultural e fotográfica, na medida em que sua periodicidade de produção não demonstra se importar com o tempo das inovações midiáticas, pois se concentra no ritmo de sua conexão mística e transcendente.

Portanto, ainda que tenham trilhado caminhos específicos na definição de seus temas e de suas linguagens para a expressão e a construção de uma identidade fotográfica autoral, podemos dizer que suas produções, assim como seus discursos e envolvimento com seus assuntos fotográficos, permitiram visualizar a criação de identidades que não são apenas estéticas ou visuais, mas também sociais, culturais e de resistência, ligadas aos indivíduos, movimentos, grupos, épocas e territórios.

### **5.5 O desafio da pesquisa de campo com fotógrafos (as)**

A pesquisa de campo mostrou-se um desafio, não do ponto de vista metodológico da observação participante, ou seja: Como olhar? Quais instrumentos utilizar para o registro? Como organizar a sintetização das experiências apresentadas no Diário de Campo? Todo esse

processo foi muito rico, sobretudo com Douglas Mansur, uma vez que possibilitou ver de perto seu contexto de atuação e seu modo de trabalho (técnicas e formas de abordagem), favorecendo a descrição de detalhes e das interações do fotógrafo com seu público, o que não seria possível se realizássemos apenas análises iconográficas e iconológicas de seu trabalho.

O obstáculo em incluir a metodologia de observação participante nesse estudo resultou, principalmente, na não previsão do tempo de produção de cada fotógrafo, de modo que conseguíssemos acompanhá-los em determinados trabalhos e de forma equilibrada, ou seja, em quantidade de vezes ou por tempos similares entre os três pesquisados.

Pode-se afirmar que esse método tende a ser mais viável para estudos de casos únicos, sobretudo com fotógrafos que produzissem em um intervalo temporal que coincidissem com o tempo da pesquisa. Afinal, entendemos que ao se tratar de estudos sobre a produção pessoal dos fotógrafos, o pesquisador deve se adaptar ao tempo do fotógrafo, e não ao contrário.

Enfim, é fato que as adversidades imprevistas com a pandemia do novo coronavírus, o que demandou isolamento e distanciamento dos fotógrafos e da fotógrafa na fase final deste trabalho, também prejudicou o avanço das observações, uma vez que as marcações agendadas com Marcos Palhano e Thamara Lage tiveram que ser canceladas. Logo, embora saibamos que os imprevistos fazem parte do protocolo da pesquisa de campo, neste caso, as imprevisibilidades ultrapassaram as surpresas cotidianas de qualquer pesquisador.



## CONCLUSÃO

A construção das identidades sociais e culturais de Thamara Lage, Douglas Mansur e Marcos Palhano, se por um lado foram influenciadas por suas vivências e identificações fora do universo da fotografia, também se deu a partir de suas experiências durante a produção fotográfica. Considerando que a trajetória e o processo de produção de cada um os conduziram por caminhos particulares em suas formações e identificações pessoais, entendemos que a fotografia não deve ser encarada apenas como fim ou mera representação das passagens dos fotógrafos, mas como um meio que possibilita encontros, descobertas, identificações e engajamentos com indivíduos e grupos sociais.

Os limites e interesses em pertencer ou se engajar em determinado grupo, a forma de produzir representações de identidades individuais e coletivas, bem como o modo de construir uma identidade fotográfica autoral, variaram entre eles, o que indica que há diferenças nas intencionalidades, assim como nas formas de expressão e de produção das identidades, sejam elas autorais (dos fotógrafos) ou dos sujeitos, grupos ou movimentos representados.

Desse modo, diante da diversidade de contextos culturais e sociais, bem como de fotógrafos (as) e processos de produção fotográfica, não é possível afirmar que existe um método de trabalho ideal para a expressão/representação de identidades individuais ou coletivas, tão pouco uma característica de linguagem e estética definida para a construção de uma identidade fotográfica autoral.

Cada fotógrafo (a) tende – não necessariamente todos conseguirão – a desenvolver, ao longo dos anos, a partir de suas vivências e experimentações com as técnicas e com a linguagem fotográfica, um modo de trabalho e uma forma de expressão que se molda com o contexto em que atua com o qual se identifica e possibilita a construção de sua narrativa pessoal.

Embora não tivéssemos a pretensão de mensurar o quanto os três fotógrafos e seus trabalhos são reconhecidos, sobretudo dentro de seus grupos ou territórios de atuação, pode-se afirmar que a construção de uma identidade fotográfica autoral, que resulta como uma espécie de marca ou identificação dos fotógrafos se deu a partir do envolvimento de ambos com seus objetos fotográficos ao longo do tempo, mas também com a persistência e definição de seus temas e recursos de linguagem empregados: o foco em fotografar determinados espaços, indivíduos, movimentos e grupos sociais; a busca estética; as aplicações técnicas e o engajamento, que envolve relações interpessoais e esforços para construir e divulgar imagens com sentidos não apenas para o autor.

Se por um lado a linguagem e as técnicas fotográficas constituem as escolhas para a expressão visual; por outro, as atitudes, os gestos e os modos de olhar e de se posicionar, durante o processo de produção, também reforçam características particulares dos fotógrafos (as), marcando seus modos de atuação nos espaços e no tempo. Dessa forma, o reconhecimento e a identificação de cada um se dão pelas imagens e por suas relações interpessoais travadas no processo criativo, reforçando, assim, uma identidade fotográfica e social a partir do que vê e não vê nas imagens.

Levando em consideração o envolvimento de Mansur, Palhano e Lage com seus objetos fotográficos, é possível se falar em proximidade e engajamento, não apenas com a construção de suas identidades fotográficas autorais, mas com a representação de identidades ligadas a movimentos e grupos nos quais estão inseridos. Nesse sentido, percebemos que suas imagens fortaleceram as identidades sociais, e essas, por sua vez, acolheram os fotógrafos, legitimando seus trabalhos. Essa conclusão só foi possível ao considerarmos os discursos dos pesquisados, suas trajetórias, interações com seus públicos e seus modos de atuação ao longo do tempo.

Logo, entendemos que abordar a construção das identidades fotográficas e sociais dos fotógrafos (as) – que envolve pertencimento e/ou participação em identidades coletivas – baseando-se apenas em análises iconográficas de suas produções, pode consistir em método arriscado ou superficial. Afinal, a construção de identidades sociais não se reduz apenas ao campo simbólico das imagens, ao mesmo tempo em que a formação das identidades fotográficas autorais consiste em processos, em constante manutenção e afirmação.

Entender como as fotografias são produzidas e chegam aos indivíduos e grupos, em seus variados formatos e meios de divulgação, assim como compreender a capacidade das imagens em gerar identificação, possibilitou o entendimento do papel da fotografia como meio de comunicação e expressão pessoal simbólica, capaz de gerar reconhecimento. No entanto, a própria superficialidade e subjetividade característica das relações travadas entre indivíduos e as imagens colocam em discussão a dimensão de identificação e de engajamento que as fotografias alcançam com suas identidades representadas.

É fato que as fotografias podem criar uma certa ilusão de comunidade, de pertencimento e de identificação, mas não podemos desconsiderar que elas também possibilitam a experimentação de identidades que não se pode viver na realidade, sobretudo aquelas que resistiram apenas na imagem. Por isso, identificar-se ou se reconhecer na fotografia pode significar um repouso, uma forma de retorno ao passado e um estímulo para o encontro com o presente, que se encontra fora da imagem.

É diante da diversidade de fotógrafos (as) e do acesso aos dispositivos digitais de produção audiovisual que as identidades individuais e coletivas tendem a ser representadas e renovadas constantemente. Com o desenvolvimento da fotografia digital e sua transformação em um meio de comunicação comum e de fácil produção – nos referimos à automatização de alguns processos fotográficos como captura e tratamento visual – são esperadas novas autorrepresentações como forma de “existência” e de visibilidade. Nessa perspectiva, a autonomia e a consciência, que têm se desenvolvido para contar as próprias histórias de vida como narrativa de si, tendem a deixar transparecer no conjunto de imagens pessoais relações identitárias de seu autor, o fotógrafo (a), cada vez mais desprovido de uma identidade capaz de identificá-lo como profissional ou amador.

Desde o pescador artesanal que registra sua tradição em extinção, a curandeira que fotografa suas ervas e expressa sua relação com a natureza e com o divino, o ativista que demonstra sua participação documentando protestos de rua, os “narcisos” e suas *selfies*, os movimentos culturais e sociais que passam a construir sua autoimagem e representações políticas, enfim, muitas dessas identidades vivenciadas passam a ser experimentadas pelas técnicas fotográficas e compartilhadas em redes virtuais, como “autorretratos”, como expressão de pertencimento, de memória, de diferenças e de autoafirmação, sobretudo ligada às suas origens, territórios e identificações pessoais e coletivas.

No entanto, se por um lado nunca se teve tantas oportunidades de expressar imageticamente identificações ou identidades, o que sem dúvida contribui para a visibilidade de grupos e indivíduos; por outro, a velocidade com que as representações têm sido renovadas as tornam um tanto quanto efêmeras e de difícil fixação no imaginário coletivo: imagens passageiras que rapidamente surgem e desaparecem perdidas em computadores, arquivos pessoais e redes de Internet.

Em tempos líquidos (BAUMAN, 2005, p.57), as formas e significados das fotografias parecem acompanhar o ritmo de fragmentação das identidades sociais e culturais. Parte dos simbolismos e códigos visíveis poderão perder sentido ou serem ofuscados diante da tempestade imagética que se atualiza dia após dia. Insistir no uso ou na renovação das identidades fotográficas consiste numa espécie de confronto com o tempo, com as novas narrativas e técnicas de produção visual.

Quanto aos fotógrafos (as), esses poderão optar por seguir – ou não – renovando e retomando suas identidades fotográficas autorais, diante de um tempo “fluido e em constante mudança”, em que “a ideia de eternidade” parece perder sentido (BAUMAN, 2005, p.79).

Assim, diante dessa efemeridade característica da “modernidade líquida” e da árdua tentativa de se firmar identidades, impõem-se novos desafios para a fotografia e para os fotógrafos (as).

Enfim, este estudo possibilitou investigar a fotografia como representação de identidades ligadas a sujeitos, movimentos e grupos sociais e culturais; como meio de expressão pessoal, evidenciando identificações e narrativas ao longo do tempo; e, por fim, como identidade fotográfica, resultante da construção estética e autoral de cada fotógrafo. Em síntese, pode-se dizer que a fotografia, para Mansur, Palhano e Lage, mostrou-se como um meio de autorrepresentação e de resistência, para fortalecer identidades individuais e coletivas.

A construção de uma identidade fotográfica representativa de seu autor, bem como dos indivíduos ou grupos fotografados, se mostrou como uma forma de identificação e de poder compartilhado e, mais do que nunca, circulante nas inúmeras telas, sobretudo de dispositivos móveis conectados em redes de Internet.

Portanto, uma vez que a nova forma de poder, como já enfatizava Castells, “reside nos códigos de informação e nas imagens de representação” (1999, p.423), saber usar as tecnologias de produção visual a favor de suas próprias identidades, narrativas e representações, consiste em saber lidar com elas mesmas, sobretudo com domínios e manipulações impostas pelas próprias máquinas e sistemas numéricos digitais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGEE, J.; EVANS, W. **Elogiemos os homens ilustres**. Tradução Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Carlos Alberto Medeiros (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BURMESTER, Cristiano Franco. *Ficção e Fotografia - Imaginando a realidade. Um estudo sobre as recentes transformações da fotografia documental e seus desdobramentos na arte, na comunicação e na educação*. In: Maria Cristina Castilho Costa; Patrícia Blanco. (Org.). **Pós-Tudo e Crise da Democracia**. 1ed. São Paulo: Palavra Aberta, 2018, v. 1, p. 96 -108.

\_\_\_\_\_. *Fotografia - Do Estático ao Movimento: uma reflexão sobre as aproximações entre a linguagem fotográfica e a audiovisual*, 2010. Disponível em: <<https://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=fotografia-do-estatico-ao-movimento>>. Acesso em: 7 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Fotografia – do estático para o movimento. Um estudo sobre as transformações dos formatos das narrativas fotográficas*, 2013. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/4579/1/Cristiano%20Franco%20Burmester.pdf>>. Acesso em 8 ago 2020.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade. A era da informação: economia sociedade e cultura**. Klauss Brandini Gerhardt (trad). V. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Educação, Imagem e Mídias**. São Paulo: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. **Educação, imagem e mídias**. 2.ed. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Partidas: luto, ritos e memória**. *Novos Olhares*, v. 7, n. 2, p. 7-14, 10 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/149075>>. Acesso em: 16 fev 2019.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. *As três idades do olhar*. In: **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. Tradução Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. *La fotografía documental*, 1990. Disponível em: <<http://www.revistalapiz.com/la-fotografia-documental/>>. Acesso em 23 jun 2018.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1976.

GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto: Uma estética das condutas**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

\_\_\_\_\_. *Quem precisa de Identidade?* In: Hall, Stuart e Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p.103-130.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

JOHNSTON, Hank. *What is a Social Movement?* Malden, MA: Polity Press, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LANGE, Dorothea. *Los años decisivos (1930 – 1946)*. Madrid: La Fábrica, 2009.

LIMA, Cláudia Ad. *Adenor Gondim, o fotógrafo da ventania e sua estética libertária*, 2019. Disponível em: <<http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/adenor-gondim-o-fotografo-da-ventania-e-sua-estetica-libertaria/>>. Acesso em: 6 ago 2020.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Documentário imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental*. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em: 06 jun 2019.

LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998.

\_\_\_\_\_. *La Mirada Documental*, 2002. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29737/82928>>. Acesso em: 13 jul 2018.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2002.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricas, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 5 jun 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2009.

REIS, José Ribamar Sousa dos. **O ABC do Bumba-meu-boi do Maranhão.** 2. ed. São Luís: Fort Gráfica, 2008.

RESPINI, Eva. *Will the real Cindy Sherman please stand up?*, 2012. Moma. Disponível em: <[https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Respini\\_Will\\_the\\_Real\\_Cindy\\_Sherman\\_Please\\_Stand\\_Up.pdf](https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Respini_Will_the_Real_Cindy_Sherman_Please_Stand_Up.pdf)>. Acesso em: 12 ago 2020.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** Tradução Constança Egredas. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SALGADO, Sebastião e FRANC, Isabelle. **Da minha terra à terra.** Tradução de Julia da Rosa Simões. – 1. ed. – São Paulo: Paralela, 2014.

SEHGAL, Parul. *Os novos autorretratos de Cindy Sherman são seus primeiros protagonistas puros: eles próprios gloriosamente, catastroficamente*, 05/10/2018. The New York Times Magazine. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/05/magazine/instagram-cindy-sherman-ugly-beauty.html>>. Acesso em: 11 ago 2020.

SELISTRE, M.J.C.; BLANCA, R.M. *Rupturas identitárias na produção artística de Cindy Sherman e Yasumasa Morimura*, 2018. Disponível em: <<http://200.19.105.203/index.php/palindromo/article/view/12563>>. Acesso em: 8 ago 2020.

SILVA, Denise Teresinha. *As implicações do uso da fotografia para refletir sobre questões de cidadania.* Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1533-1.pdf>>. Acesso em: 23 fev 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Wagner Souza e. *Imagem e Subjetividade: Narrativas fotográficas confessionais e a estética da afetividade*, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36963>>. Acesso em: 5 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *A polarização afetiva da obra de Sebastião Salgado*, 2019. Disponível em: <<http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/990>>. Acesso em 8 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Fotojornalismo e os afetos como valores-notícia*, 2018. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/32694>>. Acesso em: 10 jun 2020.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política.** Petrópolis: Vozes, 2006.

TAUFFENBACH, L.; FURTADO, A. *Indícios de Exu*, 2013. Disponível em: <<http://reconstruindoexu.blogspot.com/2013/06/indicios-de-exu.html>>. Acesso em: 4 out 2019.

TILLY, C.; WOOD, J. L. *Los Movimientos Sociales 1768 – 2008*: Desde sus Orígenes a Facebook. Barcelona: Editorial Crítica, S. L. Diagonal, 2010.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In T. T. Silva (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais (7a ed., pp. 7-72). Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

## FOTOGRAFIAS E PUBLICAÇÕES NA INTERNET

BUENO, André. **Fotografias**. Disponível em: <[www.andrebueno.com.br](http://www.andrebueno.com.br)>. Acesso em: 15 jun 2020.

\_\_\_\_\_. *Joel Torres e o pintor no vestiário da fábrica*, 2001. Instagram @andrebuenofotografia. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BvjTsFXAFHD/>>. Acesso em: 15 jun 2020.

GONDIM, Adenor. *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Cachoeira da Bahia*, década de 1990. Arte Brasileiros. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/page/73/?q=CONVITES-disque-31-32715612&qq=6809&p=Revista>>. Acesso em: 7 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *O cão, tradição do interior da Bahia*. Revista Continente. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/217/uma-terra-que-arde>>. Acesso em 10 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Bandeirolas de São João*. G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/11/27/feira-de-fotografia-em-salvador-terapalestras-exposicoes-de-fotografos-e-galerias-entrada-e-gratuita.ghtml>>. Acesso em 12 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Sem título*. Instituto Casa da Photographia. Disponível em: <<https://casadaphotographia.com/cursos-2/programa-in-loco/oficina-olhar-para-onde/>>. Acesso em 12 Ago. 2020.

LAGE, Thamara. *Fotografias*. Disponível em: <<https://thamaralage.tumblr.com/>>. Acesso em: 14 fev 2019.

\_\_\_\_\_. *Fotografias*. Disponível em: <<https://thamaralage.wixsite.com/thamaralage>>. Acesso em: 14 fev 2019.

\_\_\_\_\_. *Retratos de Andreza Dias*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/thamaralage/>>. Acesso em: 8 mar 2020.

\_\_\_\_\_. *Autorretratos de Thamara Lage*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BNqWpJYB43d/>>. Acesso em: 1 fev 2020.

LANGE, Dorothea. *Migrant Mother*. Dorothea Lange: retratos para mudar o mundo. *El País*, 27/10/2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/27/album/1538052709\\_305875.html#foto\\_gal\\_2](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/27/album/1538052709_305875.html#foto_gal_2)>. Acesso em: 14 jun 2020.



MANSUR, Douglas. *Celeiro de Memória*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Celeirodememoria/>>. Acesso em: 14 fev 2019.

\_\_\_\_\_. *Celeiro de Memória*. Disponível em: <<http://www.celeiromemoria.org.br/>>. Acesso em: 14 fev 2019.

\_\_\_\_\_. *Site pessoal Douglas Mansur*. Disponível em: <<http://www.douglasmansur.com.br/>>. Acesso em: 14 fev 2019.

PALHANO, Marcos. *Fotografias*. Disponível em: <<https://marcospalhana.wixsite.com/portofolio>>. Acesso em: 15 fev 2019.

\_\_\_\_\_. *Fotografias*. Disponível em: <<https://marcospalhana.wixsite.com/fotografias>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. *Fotografias*. Disponível em: <<https://youpic.com/photographer/olhodobturador/marcos-palhano>>. Acesso em: 15 fev 2019.

\_\_\_\_\_. *Kwe Mina Dan Axé Boçó Dá-Hô*. Fotografia da série *Tambor de Mina do Terreiro Kwe Mina Dan Axé Boçó Dá-Hó*, 2014. Omenelick. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/marcos-palhano>>. Acesso em: 10 out 2019.

\_\_\_\_\_. *Atoto Obaluaiê Sapatá - Casa das Minas de Toya Jarina - Diadema-SP*. Março de 2010. Flickr. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/marcaopalhana/4477858200/in/photostream/>>. Acesso em 10 out 2019.

SALGADO, Sebastião. *Uma das pessoas que chegaram a Serra Pelada na febre do ouro*, 1986. *El País*. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/26/cultura/1564157673\\_876694.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/26/cultura/1564157673_876694.html)>. Acesso em: 10 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Trabalhadores na mina Serra Pelada*, 1986. Amazonas Images. Disponível em: <<https://www.amazonasimages.com/travaux-main-homme>>. Acesso em: 10 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Trabalhadores Sem Terra ocupam a área de Araupel*, 1996. Brasil de Fato. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2016/11/10/entenda-o-conflito-entre-o-mst-e-a-madeireira-araupel-no-parana>>. Acesso em: 12 ago 2020.

SHERMAN, Cindy. *Untitled #228, 1990*. Moma. Disponível em: <[https://www.moma.org/collection/works/55647?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=0&page=2](https://www.moma.org/collection/works/55647?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=2)>. Acesso em: 12 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Untitled #224, 1990*. Moma. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/261/3365>>. Acesso em: 12 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Untitled Film Still #35, 1979*. Moma. Disponível em: <[https://www.moma.org/collection/works/56722?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=5392&page=1](https://www.moma.org/collection/works/56722?sov_referrer=artist&artist_id=5392&page=1)>. Acesso em: 11 ago 2020.

SHERMAN, Cindy. *Untitled #474*, 2008. Moma. Disponível em: <[https://www.moma.org/collection/works/147127?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=0&page=2](https://www.moma.org/collection/works/147127?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=2)>. Acesso em: 11 ago 2020.

## VÍDEOS

DIAS, José. *Assentamento José Dias: 25 anos da luta agrária*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pC1HI00AdBM>>. Acesso em: 20 nov 2018.

GONDIM, Adenor. *Tradição e cultura no imaginário contemporâneo*. 2016. Nós Transatlânticos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0NTKbnMIq0I>>. Acesso em: 6 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Exposição Adenor Gondim*. 2019. TVE Bahia. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=2637539832991623>>. Acesso em: 7 ago 2020.

MARANHÃO, Governo. *Tambor de crioula*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RcGSkX5MjEk>>. Acesso em: 30 out 2019.

PARACCHINI, S.; SIQUEIRA, H. *Cultura, identidade e tradição: Bumba-meu-boi*. 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Xod\\_80erZh4](https://www.youtube.com/watch?v=Xod_80erZh4)>. Acesso em: 30 out 2019.

PATRIMÔNIO, Cultural do Brasil. *Tambor de Crioula do Maranhão envolve dança, canto e percussão*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yhtHsZniyIE>>. Acesso em: 30 out 2019.

SEBASTIÃO, Salgado. *No Olhar TV*. 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=MDWiqU\\_bXfQ](https://www.youtube.com/watch?v=MDWiqU_bXfQ)>. Acesso em: 6 de ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Sebastião Salgado: brasileiro fala sobre fotografia, história e atualidade*. 2019. DW Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bY6HdPMtqpA>>. Acesso em: 6 ago 2020.

SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman*. 2011. Art21 Extended Play. Disponível em: <<https://youtu.be/tiszC33puc0>>. Acesso em: 9 ago 2020.

\_\_\_\_\_. *Cindy Sherman*. 2016. Lalulula TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K414s0nEA2s>>. Acesso em: 9 ago 2020.

## ANEXOS

### Anexo 1

#### DIÁRIO DE CAMPO

##### Um estudo etnográfico

Desde o início desta pesquisa para compor minha Dissertação de Mestrado, propus-me a trabalhar com uma metodologia híbrida – entrevista, documentação fotográfica, leitura de imagens, pesquisa bibliográfica e etnografia. Esta última opção pretendia dar conta dos fotógrafos estudados como seres em ação, acompanhando-os em seus locais de trabalho, observando como atuam, como se relacionam com os fotografados, como explicam suas opções estéticas e de conteúdo. Tudo isso seria registrado fotograficamente, no registro em áudio de nossas conversas e entrevistas, bem como na elaboração do que os etnólogos chamam de Diário de Campo. Este texto é justamente para apresentar esse documento que expressa exatamente como a pesquisa de campo foi realizada, passo-a-passo. O intuito de colocá-lo em Anexo, tal qual foi elaborado, se deve ao fato de que poderá levar interessados nessa metodologia a lerem, imaginarem e entenderem esse recurso metodológico.

Parte do Diário terá um tom predominantemente descritivo enquanto, em outros, reflexivos, nos quais procurarei expor métodos, técnicas e os ambientes de trabalho de Douglas Mansur, Marcos Palhano e Thamara Lage, entre outros aspectos que possibilitaram traçar relações entre fotografia e identidade. Também buscarei evidenciar minha observação e participação como fotógrafo, utilizando meus próprios recursos fotográficos.

Cada fotógrafo e a fotógrafa pesquisados possuem uma periodicidade criativa e método de trabalho particular, o que envolve um tempo e uma forma de se relacionar com seus temas fotográficos: pessoas, lugares, movimentos, religiões e culturas. Acompanhá-los como parte do processo de observação participante, demandou-me respeitar suas agendas e ritmos de produção. Enquanto Mansur possui uma produção constante e quase semanal, Palhano e Lage produzem em ritmo mais lento, ao longo dos anos, acrescentando, de tempos em tempos, novas imagens ou séries de fotografias às suas produções pessoais. Desse modo, mesmo sem conseguir realizar observações sobre determinados processos de produção como desejava, optei em manter um relativo equilíbrio na quantidade de observações entre os fotógrafos e a

fotógrafa. O quadro abaixo apresenta um resumo do Diário que segue na sequência dividido por datas e títulos.

12 Nov. 2018	Entrevista com <b>Douglas Mansur</b> no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo
26 Mar. 2019	Entrevista com <b>Marcos Palhano</b> na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP)
29 Abr. 2019	Visita com <b>Douglas Mansur</b> ao Assentamento Ipanema e apresentação na UFSCar
9 Nov. 2019	<b>Thamara Lage</b> em produção fotográfica no estúdio da Belas Artes
19 Nov. 2019	Passagem na exposição <i>Retratos de Guerra</i> , de <b>Thamara Lage</b>
6 Mar. 2020	Encontro com <b>Douglas Mansur</b> e com os músicos Pereira da Viola e Dito Rodrigues na Câmara Municipal de São Paulo
9 Jun. 2020	Intervenção fotográfica com <b>Marcos Palhano</b> : um retorno à Semana da Consciência Negra

Quadro 1. Apresentação do Diário de campo. Fonte: elaboração do pesquisador

## 12 de novembro de 2018

### Entrevista com Douglas Mansur no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo

Encontrei Mansur no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo para entrevistá-lo, local escolhido por ele. Em uma sala vazia, gravei em áudio nossa conversa que, resumidamente, abordou sua trajetória na fotografia, suas técnicas e processos de documentação fotográfica; sua relação com a Igreja Católica e com os movimentos sociais; sua atuação como educador; além do modo de divulgação de seu trabalho.

As falas de Mansur demonstraram seu engajamento com os movimentos sociais com objetivo de documentar suas histórias e personagens. Não abordei diretamente a palavra identidade ao longo da nossa conversa, mas, ao final, Mansur fez questão de evidenciar, em sua fala, que um de seus trabalhos já fora associado à identidade do movimento, por serem os únicos registros de uma época e local.

Nossa conversa durou cerca de duas horas e, ao final, Mansur apresentou-me aproximadamente 20 fotografias ampliadas em papel fotográfico, colocando-as sobre a mesa. Aproveitei o momento para lhe mostrar outras imagens de sua autoria que eu havia pesquisado e impresso previamente. Ele contou a história de algumas das imagens e eu inquiri sobre outras que me interessaram. Descobri que parte daquelas imagens circulavam com ele pelos movimentos sociais, utilizando-as em exposições, rodas de conversa, entre outras formas de

divulgação e discussão de seu trabalho. Mansur guardou o material e disse-lhe que, em outro momento, gostaria de ver mais fotografias.

---

**26 de março de 2019**

**Entrevista com Marcos Palhano na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP)**

Hoje estive com Marcos Palhano na ECA para entrevistá-lo. Usei as mesmas técnicas de gravação e roteiro de perguntas utilizado com Mansur, o que não me impediu de fazer outros questionamentos e a nossa conversa, em alguns momentos, a tomar outros rumos. Além de abordar sua história na fotografia, suas técnicas de produção, os modos como classifica e divulga seus trabalhos, Palhano enfatizou as principais influências de sua família, da cultura afro-maranhense, bem como de sua ancestralidade e religiosidade sobre sua produção fotográfica pessoal.

A temática identidade veio à tona, em vários momentos da fala de Palhano, principalmente relacionadas à sua identificação com o povo negro e sua cultura. A questão também foi enfatizada como parte de sua busca pessoal e estética por meio da fotografia. Nos momentos finais de nossa conversa, percebendo que não me apresentaria suas fotos, mostrei-lhe algumas de suas imagens que havia pesquisado e as tinha guardadas em meu aparelho celular. Falamos pouco sobre elas e combinamos marcar uma visita ao terreiro, embora Palhano relatasse suas poucas idas, nos últimos tempos. Ao final, Palhano surpreendeu-me ao presentear-me com um embrulho: era a fotografia do *Caboclo Cobra Coral*, de sua série *Tambor de Mina*, ampliada em papel fotográfico e fixada em uma prancha rígida.



*Fig. 53 PALHANO, Marcos. Caboclo Cobra Coral. Fotografia da série Tambor de Mina. Tambor de Cura – Kwê Mina Dan Axé Bocô Dá - Hô, São Paulo, 2013. Fonte: reprodução da imagem presenteada por Marcos Palhano.*

---

29 de abril de 2019

### **Visita com Douglas Mansur ao Assentamento Ipanema e apresentação na UFSCar.**

Mansur convidou-me para acompanhá-lo em uma palestra que ele ministraria na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar Sorocaba) e em uma visita ao Assentamento Ipanema (Iperó/Sorocaba), do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), onde visitaríamos algumas famílias de trabalhadores rurais.

No caminho, notei que Mansur carregava sobre o banco de trás de seu carro uma série de fotografias do MST ampliadas em papel fotográfico e coladas em folhas pretas. Perguntei-lhe para que eram e ele disse que seriam expostas na universidade durante sua apresentação. Seguimos conversando sobre o dia a dia e um pouco sobre minha pesquisa.



*Fig. 54 BUENO, André. Entrada do Assentamento Ipanema, Sorocaba, 2019. Fonte: acervo pessoal.*

Ao adentrarmos o assentamento, em uma área rural com rua de terra, Mansur ofereceu carona para uma mãe e filha que caminhavam segurando algumas sacolas. Elas aceitaram, agradeceram e brevemente desceram, seguindo caminhando por outra via campesina. Mansur parecia conhecê-las, mas não demonstrou tanta certeza. O rápido trajeto também não possibilitou longa conversa, mas, fez-me pensar se ele havia fotografado aquela família no início da ocupação. Afinal, sua ação em oferecer ajuda com transporte, além de expressar fraternidade, demonstrou proximidade e confiança.

Prosseguimos e logo chegamos a um loteamento. Assim que adentramos a porteira, avistei uma habitação típica de campo e um celeiro com alguns equipamentos rurais (enxadas, trator, balança, sacarias), onde se encontrava um grupo de três ou quatro homens conversando, entre eles o militante Sérgio, que por sinal ali morava e nos esperava.

Mansur desceu do carro com sua máquina fotográfica em mãos e me convidou a levar a minha. Saltei com o meu equipamento dentro da mochila e fomos recebidos pelo grupo, especialmente por Sérgio: um sujeito simpático de estatura e voz altas, portando chapéu de palha, botas, um facão pendurado na cintura, além de camisa social e calças levemente manchadas de terra. Mansur me apresentou explicando brevemente o meu propósito de pesquisa, mas sem aprofundar o assunto e, antes mesmo de qualquer outra conversa, Sérgio – modo como Mansur o chamava – pediu ao fotógrafo uma imagem antiga, evidenciando sua documentação como memória de sua família.

Que bom que você veio, Mansur, eu precisava mesmo falar com você. Eu preciso daquela foto do pai e da mãe que você tirou deles dois juntos debulhando milho, se lembra? Naquele moinho inclusive que está bem ali.

Nós queremos levar essa imagem para colocar lá no túmulo onde eles estão (SERGIÃO, 2019).

Mansur disse que se lembrava da imagem e que poderia pensar numa forma de impressão que a preservasse exposta ao tempo. Intervi na conversa sugerindo um tipo de gravação fotográfica que normalmente se faz em objetos cerâmicos, como: pratos, azulejos e outros suportes, o que talvez pudesse preservá-la sob a ação do tempo, no caso de sua fixação sobre o túmulo ou memorial da família, sujeito às intempéries.

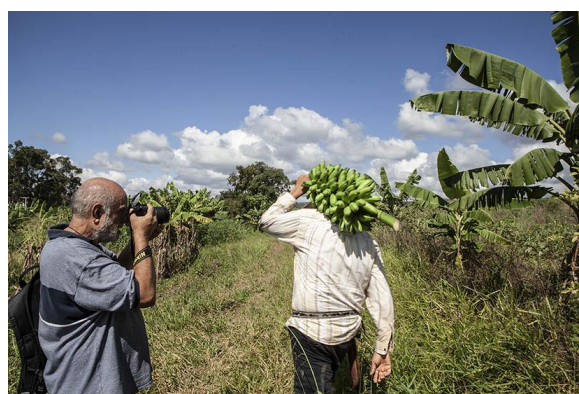
Perguntei ao Sérgio se fazia muito tempo da morte de seus pais e disse-me que não, que primeiro fora a de sua mãe e, em seguida, a de seu pai. Disse a ele “meus sentimentos” e fiquei em silêncio no meu canto enquanto continuavam a conversa. A imagem de seus pais debulhando milho não saiu de meu imaginário por toda manhã, uma vez que eu não conhecia essa fotografia de Mansur. Por que justamente aquela foto era importante para Sérgio? Provavelmente o tempo, o local, os objetos antigos e, principalmente, o gesto de seus pais trabalhando juntos, representavam não só a memória de sua família, mas também um processo da luta pela terra, da relação com a natureza e da vida simples no campo. O retrato tirado pelo fotógrafo era, de certa forma, um autorretrato de Sérgio, uma vez que ele seguia os passos de seus pais, inclusive, preservando a cultura e a tradição ao utilizar o mesmo moinho à manivela. É possível que essa fotografia lhe represente uma possibilidade de “reencontro” com seus familiares e consigo mesmo.



*Fig. 55 MANSUR, Douglas. Mãe e pai de Sérgio Antônio Nery. Fonte: acervo pessoal de Douglas Mansur.*



Sérgio seguiu por um tempo conversando com Mansur sobre assuntos relacionados à política e à vida nos assentamentos. Em seguida, convidou-nos para almoçar em sua casa, acompanhados de sua família, em uma cozinha com fogão à lenha e com parte dos alimentos plantados em sua própria horta. Terminada a refeição, entusiasmado, convidou-nos para conhecer sua agrofloresta, um novo tipo de cultivo sustentável de alimentos que estava experimentando. Até então, apenas conversávamos e não tínhamos produzidos nenhuma fotografia.



*Fig. 56 BUENO, André. Mansur fotografando Sérgio Antônio Nery durante caminhada na agrofloresta. Fonte: acervo pessoal.*

Assim que iniciávamos a caminhada – eu e Mansur já com as câmeras fotográficas em mãos – Sérgio percebeu que havia esquecido seu chapéu de palha em algum canto da casa. Retornou para pegá-lo, colocou sobre a cabeça e empunhou seu facão antes de adentrarmos a plantação. Seus gestos, típicos de quem vive na roça, demonstraram não só a importância desses equipamentos para o trabalho na terra sob o sol quente, mas também seu cuidado em como aparecer perante nossas lentes. Pareceu-me um gesto consciente sobre os simbolismos de seu chapéu e facão em sua representação como trabalhador do campo. Esses instrumentos, além de serem essenciais, faziam parte de sua identidade e precisavam acompanhá-lo. A partir daquele momento, passei a documentar a interação de Mansur com Sérgio, que nos explicava as vantagens da agrofloresta. Caminhamos por cerca de uma hora, sempre acompanhados de sua neta de aproximadamente 8 anos, que também fotografava o trajeto com um aparelho celular e, de vez em quando, mostrava-me algumas fotos antigas de seus bisavós publicadas em sua rede social *Facebook*. Por um instante, tive a impressão de que uma dessas fotos era a que seu avô havia pedido a Mansur, embora fosse um tanto diferente da que eu tinha idealizado.

Já ao final da nossa trilha, ao adentrarmos uma estufa de plantas, pedi a Sérgio para lhe fazer um retrato. Aproveitei a aproximação e também pedi para gravar um curto depoimento

em vídeo sobre as fotos de Mansur, em especial a que ele havia tirado de seus pais. Gravei uma fala rápida, retornamos para o nosso ponto de partida onde encontravam-se dois homens que tinham acabado de chegar. Um deles, ao reconhecer Mansur, sorriu e dirigiu-lhe a frase em voz bem alta: “Olha ele aí, o fotógrafo dos acampamentos”, demonstrando que já o conhecia de longa data.



*Fig. 57 BUENO, André. Sergio Antônio Nery, 2019. Fonte: acervo pessoal.*

*Fig. 58 BUENO, André. Douglas Mansur (centro), Sérgio Antônio Nery e sua neta, 2019. Fonte: acervo pessoal*

Percebendo que estávamos prestes a partir, pedi para fazer uma foto de Mansur com o grupo de pessoas que ali se encontrava. No mesmo espaço, avistei, mais uma vez, o antigo moinho debulhador de milho guardado de seus pais como herança. Perguntei a Sérgio se ainda funcionava, como uma estratégia de quem desejava vê-lo utilizando-o. Deu certo, ele fez questão de nos mostrar. Fizemos mais algumas fotos, nos despedimos e partimos para outro loteamento bem perto dali.



*Fig. 59 BUENO, André. Sérgio Antônio Nery utilizando o antigo debulhador manual de milho, 2019.*

*Fig. 60 BUENO, André. Moinho debulhador de milho de Sérgio Nery, 2019. Fonte: acervo pessoal.*



### Passagem pela família Souza Lima

Adentramos o novo loteamento em uma pequena estrada de terra que o cortava até chegar em uma casa, também típica de campo, porém construída com mais elementos modernos de alvenaria. Uma família reconheceu Mansur e nos recebeu cordialmente na varanda, mas aparentemente surpresa com a nossa visita. Ali entendi que ele não havia combinado a nossa ida, diferente de como fez com Sérgio. Mansur saltou do carro com sua câmera pendurada sobre o ombro e pegou as fotografias que estavam sobre o banco de trás. A presença de um cachorro enorme não o incomodou nenhum pouco. Mas eu só desci após prenderem o bicho, pois algo me dizia que o cão não tinha ido com a minha cara.

Dessa vez deixei a mochila no carro e não me importei em chegar com minha câmera em mãos. Logo, sem muitas conversas, todos da família: pai, filhos, filhas, netos e esposa, foram chegando e se acomodando em volta de Mansur para ver as fotografias que ele trazia. Mais uma vez, Mansur apresentou-me brevemente, enquanto todos estavam empolgados revendo-se nas imagens. Perguntei se podia fotografar aquele momento. Uns consentiram com a cabeça, outros não responderam, demonstrando não se importarem. Passei a registrar o reencontro com o fotógrafo e com suas fotografias. Em tempos, desviava minha visão para o cachorro que, amarrado e com a cabeça apoiada sobre as patas, parecia me espiar desconfiado.



*Fig. 61 BUENO, André. Douglas Mansur mostra para a família de assentados Souza Lima suas fotos da época da ocupação. Fonte: acervo pessoal.*

Todos ali – talvez não as crianças – conheciam Mansur e se reconheciam em suas fotografias. Alguns deles, emocionados ao verem as imagens, lembraram-se da época em que viviam acampados, antes do reconhecimento daquele espaço como um assentamento. Outros tentavam identificar pessoas em um grupo de militantes fotografados na época da ocupação. Os

filhos se viram crianças e os pais mais jovens. As barracas improvisadas documentadas haviam sido substituídas por uma casa, e a terra ganhado uma plantação frutífera que, naquele momento, sustentava a família. O compartilhamento das memórias estimuladas pelas fotografias durou cerca de 20 minutos. Em alguns, retomando momentos de dificuldades vividos pela família; em outros, avanços conquistados como parte do movimento MST. Durante todo esse tempo, fiquei fotografando-os e gravando alguns vídeos curtos.

Ali percebi que as fotografias carregadas por Mansur não serviriam apenas para sua apresentação que ocorreria mais tarde na universidade. A cena de seu retorno com as imagens, ligando diferentes épocas com um mesmo espaço e público, havia se repetido, assim como foi relatado em sua entrevista, como uma prática de seu processo de documentação e divulgação. Havia um compromisso com a imagem e com a história daqueles sujeitos, uma vez que ele seguia fotografando a mesma família ao longo de diferentes gerações. Seu reencontro, representou sua relação identitária com as pessoas e com o movimento social, mostrando sua forma de participação na documentação de suas histórias.



*Fig. 62 BUENO, André. Douglas Mansur fotografando irmãos Souza Lima colhendo mexerica, 2019.  
Fonte: acervo pessoal.*

Em seguida, os filhos nos levaram para conhecer a plantação de mexerica da família. Continuei a fotografá-los enquanto caminhavam e colhiam algumas unidades. Assim que retornamos, fomos convidados para um café. Comemos bolo e tomamos suco de maracujá, também produzidos com alimentos plantados no próprio loteamento. Ao nos despedir, ganhamos uma sacola cheia de mexericas e fiz uma foto de Mansur com todas as pessoas presentes. O encontro com essa família durou cerca de 90 minutos e partimos em direção à UFSCar.



Fig. 63 BUENO, André. Douglas Mansur segurando fotos antigas da família Souza Lima documentadas em diferentes épocas: acampamento e assentamento, 2019. Fonte: acervo pessoal.

### Palestra de Douglas Mansur na UFSCar Sorocaba

Chegamos à UFSCar no início da noite. Somente no local soube que sua apresentação faria parte do *Abril Vermelho*, um evento que tem como objetivo promover o resgate e a denúncia do massacre ocorrido em Eldorado dos Carajás (PA), em abril de 1996. Em resumo, sua palestra, com objetivo pedagógico, envolveria a apresentação de seu trabalho e de sua trajetória na documentação do MST.



Fig. 64 BUENO, André. Douglas Mansur apresenta suas fotografias para alunos da UFSCar, Sorocaba, 2019. Fonte: acervo pessoal.

Antes de sua apresentação começar, suas fotografias foram expostas em um pequeno painel de madeira disposto na entrada do auditório, onde Mansur permaneceu por alguns minutos conversando com estudantes. Em seguida, o fotógrafo dividiu a mesa com mais duas pessoas e palestrou por cerca de uma hora, apresentando suas imagens no telão. Boa parte de



sua fala abordou a importância da fotografia na documentação da história dos movimentos sociais. Ao final, respondeu algumas perguntas, tomamos um rápido café e retornamos.



Fig. 65 BUENO, André. Douglas Mansur durante sua apresentação no auditório da UFSCar, Sorocaba, 2019.  
Fonte: acervo pessoal.

---

## 9 de novembro de 2019

### Thamara Lage em produção fotográfica no estúdio da Belas Artes

Hoje acompanhei Thamara Lage em uma produção fotográfica de moda que, a princípio, por seu caráter comercial, não me interessou muito. Como ela havia sido convidada por uma amiga de infância e seu trabalho visava a divulgação de uma nova marca<sup>49</sup> de roupas unissex ou sem gênero, acabei topando acompanhá-la com o objetivo de observar suas técnicas de direção e conhecer as pessoas envolvidas no trabalho. Afinal, segundo a fotógrafa, o convite se deu a partir do contato de sua amiga com suas fotografias publicadas em sua rede pessoal do *Instagram*, o que me atraiu saber quais seriam os resultados desse trabalho em termos de linguagem e estética.

Nosso sábado começou cedo nos estúdios da Faculdade Belas Artes em São Paulo. Ao chegarmos, percebi que a única conhecida de Thamara era sua amiga Kitty Binder, a dona da marca que, curiosamente, havia estudado arquitetura na faculdade e não moda. Thamara e Kitty escolheram juntas um dos três estúdios que tinha no local, definindo-o pelo tamanho e, principalmente, pela cor branca do fundo infinito disponível em um deles.

---

<sup>49</sup> Da marca Kabi. Disponível em: <<https://www.instagram.com/vocekabi/>>. Acesso em: 26 ago 2020.

Uma folha com espécie de roteiro do dia e o *briefing* da marca indicavam a organização prévia, o teor profissional, mas principalmente as diferentes funções e quantidade de pessoas envolvidas na produção: *fashion design* (Kity Binder); *stylist* e direção criativa (Luana Maitelli); *hair make up artist* e produtor (sem nomes); *models* (David Souza, Rayssa Resende e Giovana Proença); e fotógrafa (Thamara Lage).

Enquanto toda a equipe se organizava, Lage iniciava sua escolha e montagem de equipamentos: luzes, tripés, câmera e lentes. Sem que eu perguntasse, disse-me o tipo de iluminação que pretendia utilizar e o efeito desejado. Até então, eu não tinha tirado o meu equipamento da bolsa para fotografá-la. Embora Thamara já havia informado sobre minha presença no estúdio com objetivo de pesquisa, esperei uma oportunidade em que Kitty estava desocupada e, por prudência, expliquei pessoalmente, e em voz alta para que todos ali escutassem, o meu propósito de observação e de documentação do processo de trabalho da fotógrafa. Kity disse-me para ficar à vontade, assim como os demais pareceram consentir com olhares e com o gesto da cabeça. A partir daquele momento, continuei a observação utilizando a minha câmera.

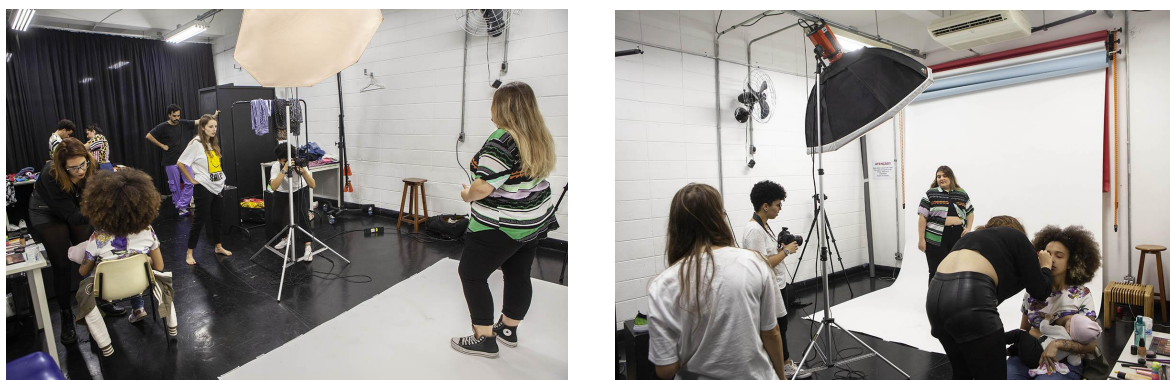


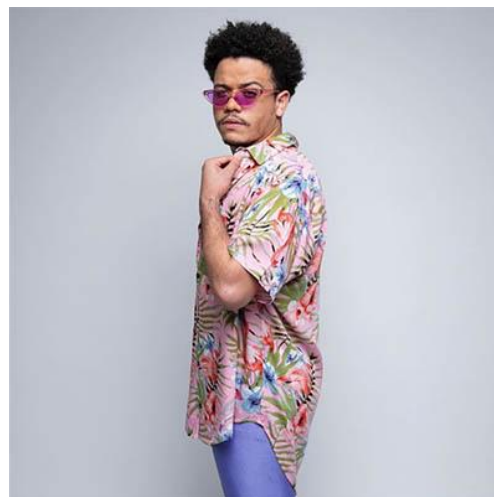
Fig. 66 BUENO, André. Thamara Lage e equipe de produção no estúdio da Belas Artes, 2019.  
Fonte: acervo pessoal

Após fazer testes, Thamara mostrou algumas fotografias para Kitty e para a diretora criativa, apresentando a iluminação e os enquadramentos que pretendia realizar. Recebeu sugestões para escurecer o fundo, deixando-o levemente cinza, e apostar em enquadramentos ousados, o que a levou a fazer alterações na iluminação e novos testes. Aprovados conjuntamente as novas referências, deu-se início à produção das fotos em um processo alternado entre as (os) modelos com diferentes trocas de roupas.



*Fig. 67 BUENO, André. Thamara Lage fotografando no estúdio da Belas Artes e apresentando os resultados para a equipe. Fonte: acervo pessoal.*

Numa tentativa de descontrair, bem como de se aproximar e conhecer um pouco da história das pessoas fotografadas, Thamara conversava durante a direção das imagens. Em um momento, chegou a sugerir que, ao posarem para a foto, se imaginassem estar em alguma situação cotidiana vestindo aquela roupa, por exemplo, na rua ou numa festa de carnaval. Em tempos: a fotógrafa utilizava o próprio corpo e chegava a tocar a modelo com as mãos, com o objetivo de simular a pose desejada. Empolgada, a diretora criativa também interveio com ideias. As tentativas de direção, assim como a música que tocava no estúdio, “quebraram o gelo e criaram um clima”, resultando em performances diante da câmera, estimuladas pela participação coletiva. As (os) modelos pareciam ser profissionais, mas, depois, soube por Thamara que não eram. Uma delas, inclusive, posava pela primeira vez. O restante da equipe, de vez em quando, olhava as fotografias e também dava seus “pitacos”. Essas interações não pareceram incomodar a fotógrafa, pelo contrário. Todo o processo em grupo durou cerca de três horas, até que fôssemos embora.



*Fig. 68 Fig. 70 LAGE, Thamara. Modelos, 2019. Fonte: acervo pessoal da fotógrafa.*



Durante a volta, enquanto conversávamos no carro, Thamara afirmou que, por ser uma marca nova, buscava-se, com as fotos, formar uma identidade da marca. Seu relato – provavelmente, influenciado por outras experiências profissionais com moda em um estúdio fotográfico no qual é contratada – levou-me a pensar como essa identidade foi construída por meio da fotografia?



*Fig. 69 LAGE, Thamara. Modelo, 2019. Fonte: acervo pessoal da fotógrafa.*

Entendi que se formava ali a identidade da marca *Kabi*, que acabava de nascer, influenciada pelas identidades e pelas atitudes das (dos) modelos e demais membros da equipe que, naquele dia, se propôs representá-la: ao vestir a marca, ao posar com as roupas, ao fazer a maquiagem ou ao produzir figurinos e imagens. Destaco o trabalho em grupo que, a meu ver, buscou junto, por meio da linguagem da moda, dos gestos e da fotografia, expressar e afirmar valores, diversidade e estilo, com o objetivo de gerar identificação entre o público.

Embora tenha sido um trabalho encomendado, posso dizer que o conceito ou a imagem que a marca buscou afirmar, se relacionou com a produção pessoal de Thamara ligada à questão de gênero. Portanto, em síntese, a experiência de hoje, com todos os sujeitos e processos que ela envolveu, possibilitou-me observar a construção da identidade da marca, mas também dos indivíduos e do grupo, apoiada nas atitudes, nos corpos, no protagonismo jovem, bem como na visibilidade que a linguagem fotográfica e a moda, com seus simbolismos, foram capazes de produzir.

19 de novembro de 2019

## Passagem pela exposição Retratos de Guerra de Thamara Lage

Thamara havia me avisado que sua série *Retratos de Guerra* estava exposta no Centro Cultural Grajaú (SP) e resolvi dar uma passada. Ao chegar, notei que sua montagem tinha sido feita em um canto do saguão principal que não privilegiava sua visualização. Não bastando a disposição das fotografias, havia painéis espalhados pelo espaço e com outra produção artística que escondiam suas imagens ainda mais.

Lembrei-me que Thamara havia dito que seu pai usou seu conhecimento em marcenaria para ajudá-la a construir as molduras. Considerando que ele nunca tinha feito esse trabalho, os resultados de acabamento estavam muito bons. No entanto, ver os *Retratos de Guerra* fora das telas de computadores, sobretudo enquadrados e ao lado dos relatos das fotografadas, reforçou, ainda mais, o sentido que essa série de imagens havia me transmitido: expressão de angústias, de dores e de revolta de mulheres. O modelo de moldura em caixa de madeira e vidro “lacrava” as imagens, remetendo-me à opressão. Se as marcas de tinta nas faces representadas foram capazes de esconder marcas da pele, o suporte da exposição, de certo modo, “confinava” as imagens.

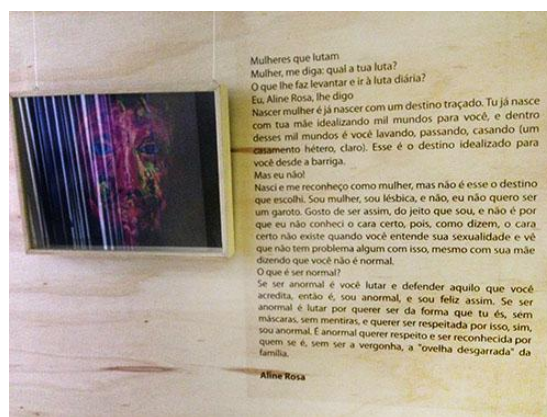
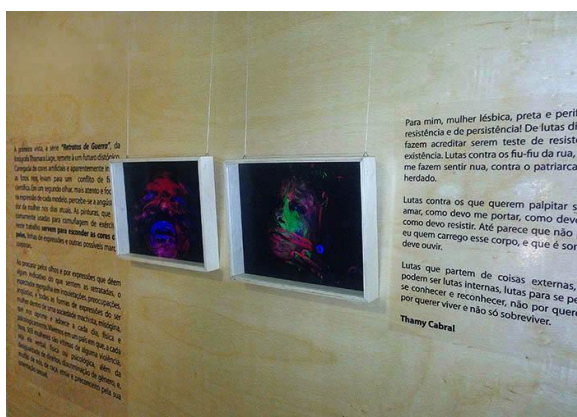


Fig. 70 BUENO, André. Exposição Retratos de Guerra de Thamara Lage, Centro Cultural Grajaú, 2019.  
Fonte: acervo pessoal.

Nessa exposição, Thamara não apresentou as falas por meio de *QR Codes*, como já havia feito em outras exposições, conforme me contou. A quantidade de textos que acompanhavam as fotografias, principalmente por suas escalas maiores em relação às imagens, não só valorizaram os testemunhos das retratadas, bem como “ofuscaram” os retratos.

Posso dizer que os diferentes meios de apresentar seu trabalho, seja nas telas digitais ou em exposições presenciais, propiciam diversas sensações ao espectador que entra em contato com suas imagens. O tipo de visibilidade que cada modo proporciona influencia diretamente na identificação com as fotografias, bem como na expressão das identidades que ela se propõe. O que a minha passagem pela exposição *Retratos de Guerra* tornou ainda mais evidente é a forte necessidade da fotógrafa em dar voz, mas também em falar em conjunto com as fotografadas.

---

**6 de março de 2020**

**Encontro com Douglas Mansur e com os músicos Pereira da Viola e Dito Rodrigues na Câmara Municipal de São Paulo**

Hoje, ao chegar na redação da TV Câmara Municipal de São Paulo, local onde trabalho como repórter fotográfico, fui informado pelo colega fotógrafo Luiz França que Douglas Mansur estava fotografando no Plenário 1º de Maio, espaço onde as leis municipais são votadas e outros eventos públicos acontecem. França sabia que Mansur era um dos fotógrafos de minha pesquisa.

Desci até o local e conversei com Mansur, que me informou estar fotografando a entrega do título de Cidadão Paulistano para os músicos Pereira da Viola e Dito Rodrigues, ambos artistas e militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Segundo Mansur, seu objetivo era dar continuidade à sua documentação sobre o MST e os artistas, uma vez que já os tinha fotografado em outros momentos. A história me interessou, voltei até a redação para pegar o meu equipamento fotográfico e retornei para acompanhá-lo.

Passei a fotografar sua movimentação no plenário documentando seus personagens principais. Em um momento mais tranquilo durante o evento, entrevistei Mansur utilizando o gravador de áudio do meu celular com objetivo de entender um pouco mais como ele conheceu os artistas e o que o motivou estar ali fotografando.

Conheci o Pereira aproximadamente há quinze anos atrás em um congresso do MST, em Brasília. Eu sempre o via em encontros do MST e de outros movimentos sociais, sempre animando os eventos com sua música, e nos tornamos amigos. O Pereira e o Dito são irmãos e sempre levaram o dom da música. Eles são Quilombolas e são comprometidos com a história e com a vida dos Quilombos (MANSUR, 2020).

AB. Você veio contratado ou está fotografando por conta própria?

Não estou contratado, eu vim fotografar pela história deles, pois acho importante essa documentação. Assim, eu fotografo com o meu olhar e de forma mais livre, diferente daqueles que são contratados. Hoje de manhã, também estive na Assembleia Legislativa fotografando eles recebendo o prêmio de música caipira Inezita Barroso [...] acho importante a homenagem com o Título de Cidadão Paulistano para uma pessoa negra, quilombola e que faz esse trabalho artístico com os movimentos (MANSUR, 2020).

Após nossa rápida conversa Mansur seguiu fotografando o evento, boa parte do tempo, com dois tipos de equipamentos: uma câmera digital DSLR com lentes intercambiáveis e com um *Smartphone* conectado em rede de Internet. As fotos do celular foram publicadas em sua rede social imediatamente após o seu registro, antes mesmo do término da homenagem, em uma publicação com dezesseis imagens. Aproveitei para lhe fazer mais algumas perguntas:

AB. Noto que você tem publicado nas redes sociais quase que diariamente. Antigamente suas fotos demoravam muito mais tempo para chegar até o movimento. Fale um pouco sobre isso.

Eu costumo brincar que sou famoso não por fazer fotos bonitas, mas por não entregar as fotos (risos). Mas com a Internet eu saio divulgando para as pessoas pegarem. Isso tornou mais ágil a divulgação a nível municipal, nacional e internacional, possibilitando comentários nas imagens. Eu sigo fazendo as exposições nas praças, mas com essas mídias se tornou mais rápido (MANSUR, 2020).



Fig. 71 BUENO, André. Douglas Mansur fotografando com aparelho celular, Câmara Municipal de São Paulo, 2020. Fonte: acervo pessoal.

Fig. 72 MANSUR, Douglas. Reprodução do álbum de fotos publicado por Douglas Mansur na página do Facebook "Celeiro de Memória". Fonte: Celeiro de Memória.

Observei que a produção do evento, provavelmente orientada pelos vereadores Arselino e Jair Tatto (PT), proponentes do evento, bem como pelo movimento MST, se preocupou em



decorar o ambiente com objetos espalhados pelo espaço e em frente à tribuna: roda de carroça, violas, rabeça, berrante, sela de cavalo, ferro de passar roupa antigo, cubos e chapéus de palha, além de uma faixa contendo uma fotografia e o nome dos homenageados. Todos esses adornos, parte deles visíveis nas fotografias de Mansur, se encarregaram de representar a identidade do MST.



*Fig. 72 MANSUR, Douglas. Momento da homenagem e sessão de fotos após a entrega do título de Cidadão Paulistano para os músicos Pereira da Viola e Dito Rodrigues, Câmara Municipal de São Paulo, 2019. Fonte: reprodução Celeiro de Memória.*

Enquanto produzia a foto do grupo no espaço mais ornamentado, Mansur notou que um dos homenageados, sem perceber, segurava a sacola vermelha virada para trás, impossibilitando a visão da bandeira do MST. Atento a esse detalhe, Mansur fez questão de lhe pedir que virasse a mesma para frente, demonstrando sua preocupação em valorizar a visibilidade de um dos principais símbolos do movimento. Certamente, as sacolas atuam como um elemento de identificação importante, possibilitando a contextualização dessa imagem.



*Fig. 73 BUENO, André. Pereira da Viola, Dito Rodrigues e Douglas Mansur ao fundo utilizando seu aparelho celular, 2020. Fonte: acervo pessoal.*

Por fim, ao ouvir os homenageados Pereira e Dito cantarem, pude entender, a partir de suas letras e estilo musical, a representação de sua obra para o MST. Esperei o término do evento e pedi a Mansur para fotografá-lo com os artistas homenageados. Conversamos um pouco e, enquanto Mansur visualizava sua rede social *Facebook*, fez questão de me apresentar uma de suas imagens documentada na década de 1980, em que ele aparece em uma ocupação no Rio Grande do Sul ao lado de outros dois fotógrafos: Edison Vara, na época do jornal *Zero Hora*, e Zé, do jornal *Correio do Povo*. Pedi-lhe para fazer mais um retrato e nos despedimos.

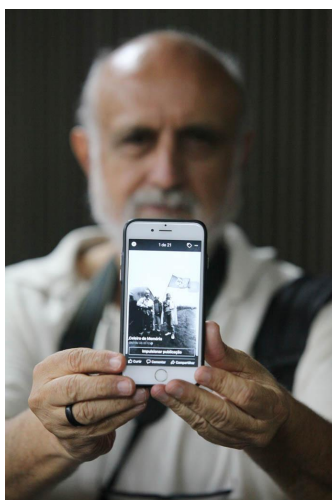


Fig. 74 BUENO, André. Douglas Mansur apresenta imagem publicada na sua rede social Facebook, na qual ele é retratado ao lado de outros repórteres fotográficos na década de 1980. Fonte: acervo pessoal.

Fig. 75 BUENO, André. Douglas Mansur com os artistas homenageados Pereira da Viola e Dito Rodrigues, Câmara Municipal de São Paulo, 2020. Fonte: acervo pessoal.

---

**9 de junho de 2020**

**Intervenção fotográfica com Marcos Palhano: um retorno à Semana da Consciência Negra**

Hoje, ao buscar imagens em meus HD's, encontrei fotografias antigas de um processo fotográfico que vivenciei em campo com Marcos Palhano, em novembro de 2015. Na época, fui convidado pelo Centro Cultural Grajaú para realizar uma colagem fotográfica em um evento relacionado ao Dia Nacional da Consciência Negra. A ideia era produzir um painel fotográfico com temática relacionada ao povo negro, por meio da técnica de lambe-lambe, uma prática de intervenção urbana com cartazes fotográficos impressos e colados, que venho aplicando nos últimos anos em espaços públicos. Aceitei o convite, mas entendi que não me faria sentido colar

imagens apenas de minha autoria. Convidei o fotógrafo Marcos Palhano para participar da ação com sua presença e imagens. Eu apenas serviria o meu conhecimento técnico da colagem, mas as fotografias seriam de sua autoria e escolhidas por ele.



Fig. 76 PALHANO, Marcos. Intervenção fotográfica no I Festival das Culturas Negras realizado por Marcos Palhano e André Bueno, Centro Cultural Grajaú, SP, 2015. Fonte: acervo pessoal de André Bueno e Marcos Palhano.

Palhano definiu um conjunto de seis fotografias de suas documentações, sendo: uma de um quilombo em São Luís do Maranhão de sua série *Negras Raízes*, quatro do Tambor Mina e uma da cultura popular do Bumba-meu-boi. Colamos as imagens juntos em uma espécie de mosaico composto por recortes, sobre uma parede branca e livre de qualquer imagem, acompanhados de alguns transeuntes que nos observavam e em tempos nos questionavam sobre o que se tratavam as fotografias, em um processo que durou todo o dia. Também levei algumas poucas imagens de minha autoria e, ao final, as recortamos de forma fragmentada formando as palavras "Brasil Afro", que foram coladas por último, sobrepondo o trabalho.

Lembro-me que conversamos bastante sobre as histórias das imagens e de seus personagens representados. Inclusive, algumas delas foram retomadas durante a entrevista que realizei recente, também apontada nesse diário. A intervenção fotográfica medindo aproximadamente cinco metros de altura por quatro de largura permaneceu no local por dois anos. Pude retornar ao espaço algumas vezes. Em uma delas, deparei-me com outra imagem sobrepondo completamente as de Palhano, fazendo-as desaparecerem. Mostrava-se para mim, mais uma vez, a efemeridade desse tipo de intervenção fotográfica em espaços públicos. No entanto, a identidade afro ainda permanecia no local, agora com um enorme retrato de uma



criança negra, também colado com a mesma técnica. É possível que o sentido que fixamos juntos naquela parede tenha influenciado – ou não – na escolha da nova fotografia, promovendo sua continuidade em uma relação direta com o povo negro retratado, por meio de imagens que, de certa forma, carregam a mesma identidade. Ao me informar, soube que o retrato era de autoria de Júlio Torres, um fotógrafo da região que também documenta o povo negro em diversas situações cotidianas, sobretudo ligadas ao movimento hip hop.



*Fig. 77 TORRES, Júlio. Painel fotográfico de Júlio Torres sobreposto ao de Marcos Palhano. Fonte: imagem cedida por Júlio Torres reproduzida do Instagram @debischaves*

---

## **Anexo 2**

### **Entrevistas**

#### **Entrevista com Douglas Mansur**

Nome completo: Douglas Amparo Mansur

Local de Nascimento: Timburi (SP)

Ano de Nascimento: 1957

Local da entrevista: Sindicato dos Jornalistas de São Paulo

Data da entrevista: 12/11/2018



Entrevista gravada em áudio e transcrita

**André Bueno (AB) - Quando você começou a fotografar?**

**Douglas Mansur (DM)** - Comecei a fotografar com quinze anos com uma máquina Instamatic 155 (Kodak) que minha mãe me deu. Eu fotografava o cotidiano e tinha a fotografia como memória, não com a mesma consciência que eu tenho hoje, mas eu sempre tinha a ideia de que um dia aquelas fotos iriam servir. Aos dezoito anos entrei no seminário e comecei a fotografar a turma do seminário e em seguida os movimentos sociais e religiosos.

**AB - Foi a partir da sua entrada na Igreja Católica que iniciou a sua documentação fotográfica sobre os movimentos sociais?**

**DM** - Sim, foi aí que eu comecei, a maioria dos movimentos eram ligados à igreja. Mas antes da igreja eu era coordenador de um grupo de jovens no colégio Padre Moye no Bairro do Limão, onde eu estudava. Arrecadávamos roupas e alimentos e entregávamos na Vila Santa Maria, um bairro que estava se formando perto da Zona Norte, na época uma ocupação. A primeira vez que eu fui nessa ocupação eu já fiquei por lá e passei a ir toda semana, desenvolvi amizades e comecei a trabalhar com eles. Foi a partir desta vivência que eu tive meu primeiro envolvimento com comunidade. Eu estava no segundo ou terceiro ano do colégio, tinha 16 ou 17 anos de idade.

**AB - Que tipo de trabalho você fazia nessa comunidade? Você fotografava?**

**DM** - Tratava-se de um trabalho político, eu não levava câmera fotográfica. Eu conversava muito com as pessoas, procurava levar ânimo, esperança e falava de filosofia.

**AB - Você era um educador não formal?**

**DM** - Sim, era um trabalho de educação não formal.

**AB - Fale mais sobre sua participação no seminário.**

**DM** - Entrei no seminário com dezoito anos. Nessa época comecei a fazer um trabalho com as pastorais. Foi aí que eu entrei na pastoral de direitos humanos que fazia um trabalho com pessoas dependentes químicos. Nessa época eu vendi um terreno que minha mãe deixou e comprei uma máquina fotográfica com mais recursos e comecei a fotografar os movimentos sociais e eclesiais. Na igreja eu fazia um trabalho junto com a pastoral com dependentes e

doentes, além de dar formação nas comunidades. Nesse período eu estudava faculdade de Filosofia e depois ingressei na Teologia.

**AB - Você teve influências para entrar no Seminário?**

**DM** - Fui influenciado por Francisco Falconi, que era padre e meu professor de filosofia. Eu sempre gostei da Igreja, desde muito criança eu já ia para a igreja. Quando eu tinha uns 6 anos eu morava numa cidade pequena e já acompanhava o padre quando ele visitava as casas. Eu sempre tive essa parte ecumênica comigo, acho que essa foi minha formação.

**AB - A fotografia era uma atividade paralela a sua atuação na igreja e Pastoral de Direitos Humanos?**

**DM** - A minha formação foi sempre como educador através da Bíblia na política, mas eu tinha a fotografia como instrumento pedagógico, mesmo sem perceber que era um instrumento pedagógico, para conscientizar e mostrar que a história não começou com a gente. Por volta de 1982 começou em São Paulo as ocupações urbanas e como eu participava dos movimentos de Direitos Humanos passei a registrar essas ocupações na Zona Leste, onde acompanhei uma boa parte delas. Em 1983 teve o encontro de formação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) em São Bernardo do Campo. Eu fui fotografar por conta própria e conheci a Nair Benedicto, a Vera Urses e também a Renata Falzoni, a quem devo muito minha formação sindical. Nessa época também comecei a fazer amizades com os repórteres fotográficos e passei a levar minhas fotos para o Diário Popular. Muitas vezes eles revelavam meu filme, publicavam e depois me davam outro filme. Era uma forma que eu tinha para manter o contato e divulgar os movimentos sociais. Embora neste momento eu não tinha intenção de sair da igreja e ser um repórter fotográfico profissional, seguia fazendo esse trabalho. Comecei também a ter contato com a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e passei a fotografar as Romarias da Terra em Goiás, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo. Foi nesse intermédio que eu conheci o Movimento Sem Terra. Eles me pagavam a passagem, me davam os filmes e depois eu revelava.

**AB - Você era contratado pelo Movimento Sem Terra?**

**DM** - Eu não era contratado. Se eu estava fotografando uma ocupação urbana, alguém que sabia me dava um filme. O fotógrafo Jorge Araújo foi um dos que me deram filmes. Naquela época o movimento não tinha muita estrutura e tinha lugares que precisava se locomover de carro. Quando eu ia para Santa Catarina eu entrava em contato com fotógrafos conhecidos de lá: Rangel, Zé e outros, e também com o jornal *Correio do povo*. Eu ia no jornal e eles revelavam

o meu filme, faziam a folha de contato e divulgavam no jornal. Se eu estava em Goiânia eu ia no *Popular* e também no amigo fotógrafo Mayeda, ele me ajudava a revelar os filmes. Depois de um tempo passei a enviar fotos também para o jornal *O São Paulo*, que era um jornal da igreja. Eu fotografei as primeiras caminhadas, o primeiro congresso do movimento e comecei a participar dos acampamentos. Em 1987, já depois de ter registrado as romarias e alguns acampamentos em São Paulo, combinei com o movimento e já tinham pessoas me esperando nos cinco Estados sabendo que iriam me levar para fotografar. Eu percorri documentando, em aproximadamente um mês, todos os acampamentos em São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Sergipe e Paraíba. Estava se formando o Movimento Sem Terra no Nordeste. Eu fui fazendo amizades dentro do movimento. Eu chegava no acampamento e falava para as famílias: “*me chamo Douglas Mansur e registro o movimento, o dia em que vocês estiverem assentados vocês me cobram essas fotos*”. Eu fazia amizades e é assim até hoje. Eu sempre acreditei que o movimento iria crescer, eu sempre tive na minha cabeça que a fotografia ia servir para mostrar a história daquelas pessoas e a minha história como fotógrafo, porque em um clique você mostra a história do fotógrafo, a história do movimento, a história do município onde o acampamento ou assentamento estava, a história do Estado e a história do País. Em um clique você tem a história de muitas pessoas.

**AB - Você já tinha essa consciência sobre a fotografia?**

**DM** - Eu passei a ter essa consciência depois. É preciso cuidar bem da imagem, pois você está documentando a história de pessoas que estão formando o movimento. Eu faço as fotos das pessoas contando a história dos movimentos, pois sem pessoas não existe o movimento.

**AB - Quantos filmes em média você fotografava por acampamento?**

**DM** - Depende dos filmes que eu ganhava. Não me lembro, mas acho que uns 20 filmes PB para toda a viagem, uns 4 a 5 filmes por acampamento.

**AB - Você revelava os filmes durante a viagem?**

**DM** - Esses eu revelei em São Paulo depois de um mês, quando voltei de viagem. Quando voltamos, tinha um padre holandês ou escocês chamado Günther que me convidou para divulgar o Movimento Sem Terra na Europa. Eu ampliei 400 fotos para 10 exposições, sendo 40 fotos para cada uma que iria percorrer na Europa. Eu ampliei todas essas imagens em casa e o padre levou para divulgar o movimento. Até hoje essas fotos percorrem por aí. Essa foi uma das

primeiras exposições que nós colocamos na Europa, foi feito também um livro que tem bastante fotos minhas para divulgar o movimento fora do país.

**AB - Essas imagens também retornaram para o movimento de algum modo?**

**DM** - O que eu fazia muitas vezes era o Varal da Reforma Agrária, eu ampliava e levava as fotos para as praças e discutíamos sobre os frutos e a importância da reforma agrária e o que era o Movimento Sem Terra. Entregar as fotos para as pessoas eu nunca prometi. Eu sempre brinco que tem pessoas famosas por fazerem belas fotos e eu sou famoso por não entregar as fotos (risos). Eu tenho uma foto de uma criança que eu entreguei somente depois de 18 anos. Eu não tinha uma estrutura para ampliar e entregar, hoje eu publico no *Facebook* e a turma pega lá, mas sempre reclamam que está demorando (risos). Durante uma caminhada que fizemos em Mato Grosso do Sul, em 1991, caminhei com o movimento fotografando durante um dia, depois fui para Campo Grande e me encontrei com um colega, revelamos, ampliamos as fotos e fizemos uma exposição na cidade, esperando e conscientizando as pessoas que iria chegar a caminhada. Essa caminhada levou uma semana.

**AB - Você era um militante do movimento?**

**DM** - Eu não era um militante no sentido de participar de todas as reuniões, mas eu era comprometido. Vou te dar um exemplo: alguns fotógrafos reclamam quando o movimento não os avisa com antecedência que irá acontecer uma ocupação. Eu nunca tive essa preocupação de que o movimento teria que me avisar, pois eu sei que eu vou fotografar aquilo pelo resto da minha vida. Então eu sempre entendi que se eu realmente quisesse saber todos os horários eu teria que ser um militante, passar noites sem dormir, estar sempre nos acampamentos e ter uma outra relação. Mas sempre quando o movimento precisava eles me chamavam e eu sempre estava à disposição do movimento.

**AB - O movimento reconhecia a importância das suas fotografias?**

**DM** - Até hoje reconhecem. Eu sempre deixei claro que eu sou fotógrafo e que não estava lá para ajudar na organização do movimento, mas que eu estava para apoiar na imagem do movimento. Eu fui aceito no movimento por ser fotógrafo e por documentar o movimento por meio da fotografia.

**AB - Posso te chamar de fotógrafo do Movimento Sem Terra?**

**DM** - Sim, pode.

**AB - Você também fotografa outros movimentos sociais além do Movimento sem Terra, fale sobre esses outros trabalhos.**

**DM** - Eu fotografava os congressos e encontros nacionais do MST. Por volta de 1995 o movimento já estava em vários estados e a estrutura melhor. Chegou uma hora que o movimento cresceu muito, ao ponto que eu não consegui acompanhar com a mesma periodicidade. Eu também fotografei outros movimentos como o Movimento dos Atingidos pela Barragem (MAB), fotografei as primeiras reuniões do Partido dos Trabalhadores (PT), os movimentos da Igreja, os movimentos eclesiais como o Conselho de Missionários (COMLA), as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), os encontros ecumênicos, de Direitos Humanos, o Movimento Campesino (MCP), os movimentos sindicais e outros. À medida que os movimentos surgiam eu ia tentando documentar a história deles, mesmo que não me contratavam, eu ia por conta para ter esses registros. No Paraguai eu fotografei uma das primeiras ocupações do MST, eu e a Cássia Cortez, e voltei lá em 2003 para reencontrar essas famílias fotografadas.

**AB - Estou entendendo que o seu trabalho fotográfico era feito como uma documentação pessoal e para os movimentos sociais, como uma atividade que acontecia em paralelo a sua atuação na igreja e com os Direitos Humanos. Teve algum momento nessa trajetória em que você se tornou um fotógrafo profissional?**

**DM** - Quando eu saí da Igreja, em 1988, eu passei a me dedicar só à fotografia. Eu trabalhei no *Diário Popular*, depois no jornal *O São Paulo* (jornal da Igreja), e até hoje me dedico só à fotografia.

**AB - Ao longo da sua carreira você documentou cada movimento social em período específico ou todos simultaneamente?**

**DM** - Eu procuro sempre acompanhar os movimentos simultaneamente. Meu projeto de vida é documentar os movimentos sociais, sindicais e religiosos. Eu despertei essa visão a partir da agência F4, na época com a Nair Benedicto, João Roberto Ripper e Juca Martins. Na época eu olhava eles fotografando os movimentos de saúde e moradia, o que me inspirou a documentar os movimentos sociais. Eu continuo fotografando os movimentos até hoje, passei pela fotografia Preto & Branco, pela colorida e depois pela digital. Eu cheguei a ficar um mês fotografando índios em Rondônia, mas este trabalho foi algo mais específico e não consegui acompanhar. Fomos para ficar uns 10 dias, mas passamos um mês fotografando várias tribos,

pois estávamos formando a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB). Percorriamos para organizar as nações indígenas e formar a nova conferência.

**AB - Você chegou a fazer algum curso de fotografia?**

**DM** - Fiz um no Museu Lasar Segall na década de 80, com Antônio Carlos D'Ávila, onde aprendi a revelar e a ampliar. Na área acadêmica no início dos anos 2000, fiz aula com o Boris Kossoy durante o meu mestrado. Minha pesquisa foi relacionada a importância da fotografia na documentação dos movimentos rurais no Paraguai e no Brasil.

**AB - Além da técnica, o que mais na sua opinião ajuda o fotógrafo a ver?**

**DM** - Todos nós fotógrafos precisamos ter um projeto. A maioria dos fotógrafos tem um projeto, e se não tem precisa ter. A pessoa pode fotografar de tudo, mas ela precisa se especializar, seja no esporte, na natureza, na moda ou nos movimentos sociais. O fotógrafo precisa ter parâmetros para se especializar e se tornar referência. Por exemplo, quando falam em Movimento Sem Terra, eu sou uma referência, pois venho desde o início documentando. Isso você vai conquistando. O que diferencia um fotógrafo do outro não é apenas ele ir lá e fotografar, mas ter uma cumplicidade com as pessoas que você fotografa.

**AB - Como se dá a cumplicidade por meio da fotografia?**

**DM** - A cumplicidade se dá em dois momentos, na hora que você faz amizade e quando vai fotografar. Eu nunca cheguei e já fui fotografando, a não ser em um caso de despejo. Eu penso assim, primeiro a amizade, porque eu vou fotografar isso pelo resto da minha vida e pelo resto da vida da pessoa. A outra é ter uma clareza em divulgar a história da pessoa divulgando a história do movimento. A fotografia informa, forma e gera uma conscientização. Esse tripé da fotografia é muito importante para mim.

**AB - Você fala em divulgar a história do fotografado e do movimento social. Essa história é sua também?**

**DM** - Sim, é minha, é a história do fotógrafo. Quando eu faço a foto eu fotografo a minha história como fotógrafo, a história da pessoa, a história do movimento, a história do bairro, da cidade e do país, tudo em uma foto só.

**AB - O que mais te atraiu nos movimentos sociais? Foram as relações ou você tinha alguma pergunta?**

**DM** - Eu nunca tinha uma pergunta, eu tinha uma resposta, que era o quanto a fotografia era importante para divulgar o movimento. Eu achava que as histórias dos movimentos eram pouco documentadas, como ainda são até hoje. Nós fotografamos os grandes encontros, mas o dia a dia, as pequenas reuniões, isso é o que vai movimentando o movimento e fazendo a história do movimento. Eu sempre tive essa preocupação de que se não tem ninguém fotografando, eu preciso ir lá fotografar.

**AB - Como sua fotografia foi usada por você e pelo movimento ao longo do tempo?**

**DM** - Através de exposições, de livros, na imprensa, no mundo acadêmico, em discussões em sala de aula. Eu sempre deixo livre para as pessoas usarem as imagens conforme sua realidade.

**AB - Vi na sua biografia que você também foi professor de fotografia.**

**DM** - Sim, é verdade.

**AB - Você dava aulas dentro do Movimento Sem Terra?**

**DM** - Eu sempre dei cursos de formação mostrando não só a parte técnica, mas a importância da fotografia na documentação. Trabalhei com as crianças do MST. Em uns anos nós formamos muito o MST, eu dava formação de fotografia, outras pessoas de redação, arte, política, era uma semana de formação do movimento. Eu sempre dei formação, com o Centro de Direitos Humanos, com jovens em liberdade assistida, também nos bairros, em escolas junto com professores, às vezes montava laboratório de ampliação, revelação e técnica de *pinhole*. Eu sempre tive a preocupação em formar as crianças.

**AB - Gostaria que falasse um pouco sobre suas técnicas fotográficas de trabalho.**

**DM** - Eu sempre trabalhei com o instrumento que eu tinha, eu aprendi a fotografar com uma lente 50mm. No centro de São Paulo em 1983, teve manifestações que duraram três dias, com conflitos entre *office boys* e a polícia. Eu fotografava aquilo com uma 50mm, eu tinha que chegar perto e isso me fez quebrar um pouco do medo.

**AB - A sua fotografia é sempre produzida de muito perto. Vi fotos suas de mãe amamentando, de famílias acampadas dentro das barracas nos acampamentos, além de uma série de retratos. Parece haver uma cumplicidade das pessoas que você fotografa.**

**DM** - Há uma confiança também. Eu tenho fotos que eram para serem divulgadas e outras para serem registros. Algumas imagens são da organização, eu registrava, mas eram da gente.

Enquanto outras eram para divulgar. Eu sempre tive essa preocupação com a segurança e a consciência de que algumas fotos não eram para serem divulgadas naquele momento.

**AB - Seu engajamento fotografando os movimentos ao longo dos anos acaba te colocando dentro dos movimentos, com um olhar de dentro. Quando você fala sobre o seu trabalho, muitas vezes você diz “nós”, “nossa história”. Isso mostra um sentido claro de troca e pertencimento.**

**DM** - Eu sempre tive a preocupação em mostrar a evolução dos movimentos. Hoje em dia eu faço algumas críticas aos que documentam movimentos sociais só caminhando, ocupando e apanhando, e esquecem que ao longo de 30 anos se produziu muita coisa. Eu acho que documentamos pouco os frutos das ocupações e que hoje são assentamentos que produzem muito, isso falando só do MST, fora os frutos dos outros movimentos. Eu sempre me preocupei com o que eu ia divulgar do movimento. Até um boné que a pessoa estava usando que continha alguma propaganda ou marca escrita que não condizia com a mensagem que eu queria passar. Embora eu nunca interferisse na roupa que a pessoa vestia, eu sempre me preocupei com o que eu ia fotografar.

**AB - Considerando sua preocupação com a imagem do movimento, houve conversas entre você e o movimento sobre o simbolismo das suas fotografias, bem como sobre as escolhas das imagens?**

**DM** - Eu sempre conversei, mesmo que eles não me obedecem (risos). Essa questão da imagem é fundamental para não divulgar uma coisa que não é. Por exemplo: eu nunca montei uma situação para fotografar, mas eu já vi uma foto do Incra de outro fotógrafo onde aparece um cara no meio de um mandiocal com uma foice. Trata-se de uma montagem malfeita, porque no meio de um mandiocal você nunca vai usar foice.

**AB - Como você costuma guardar suas fotografias.**

**DM** - Eu tenho lá os arquivos, organizado ou não, mas está lá. As fotos vão marcar a história dos movimentos. Eu acho que os movimentos sociais armazenam pouco as imagens. A gente não tinha essa política de armazenamento das imagens e essa é uma preocupação. Hoje em dia, na era digital, pior ainda. Vai ser uma era em que a gente vai fotografar muito, mas que vai ser pouco armazenado.



**AB - Para encerrarmos esta parte e olharmos as imagens impressas que você trouxe, gostaria de falar mais alguma coisa?**

**DM** - Uma vez um professor em um assentamento, durante o período em que eu estava fazendo a minha pesquisa de Mestrado, ao apresentar para ele minhas fotografias do Movimento Sem Terra, me disse que aquelas fotos eram as únicas imagens daquele local e época, e que se não fosse minhas fotos o movimento não teria uma identidade. Foi um momento de identificação com as fotos e comigo. Isso reforçou para mim a importância da fotografia na documentação de um país, como instrumento pedagógico e como memória.

---

### **Segunda entrevista com Douglas Mansur**

Por telefone e gravada em áudio na data: 24/07/2020

**André Bueno (AB) - Você vê o seu trabalho mudando ao longo do tempo do ponto de vista estético?**

**Douglas Mansur (DM)** - Acho que todos nós fotógrafos passamos por mudanças na parte estética e técnica, vamos descobrindo novas tecnologias e formas de trabalhar a iluminação, a abertura, enfim. As conversas com outros fotógrafos também são importantes para que isso aconteça. Tem fotógrafos que só cuidam da estética e chegam a ficar horas esperando a luz. É um tipo de estética. A minha preocupação era mais a pessoa em si. Hoje em dia, eu tenho um pouco mais de paciência de divisão e de composição da luz.

**AB - Então posso dizer que sua estética é mais baseada nos acontecimentos e nas pessoas do que na própria composição de luz, contrastes, cores etc.?**

**DM** - Sim. Não que eu não entendesse ou não achasse importante a composição, mas o meu olhar era voltado para as pessoas e para os momentos. Eu acho que a estética e a composição de luz era uma preocupação maior na época dos filmes PB (Preto & Branco) e cromo, principalmente para quem tinha um olhar mais voltado para a iluminação, diferente do digital, que podemos trabalhar mais posteriormente no tratamento das imagens.

**AB - Sua preocupação técnica para se chegar numa estética desejada era maior na época do analógico ou do digital?**

**DM** - Eu sempre me preocupei, até hoje.

**AB - Considerando que você passa décadas fotografando os movimentos sociais, entendo que isso faz parte da construção de sua identidade fotográfica autoral. Ou seja, eu consigo te identificar a partir do que você fotografa e do seu envolvimento. Você tem a preocupação em construir a sua identidade autoral a partir de um tema, de uma estética ou de um engajamento?**

**DM -** Sim, eu sempre tive essa preocupação. Eu passei um tempo fotografando outras coisas, mas o meu olhar sempre foi voltado para os movimentos, é uma coisa minha. Hoje em dia, noto vários fotógrafos produzindo muitos bonecos (fotos fechadas) sobre os movimentos, pois são imagens que normalmente a imprensa pede. São imagens bonitas. Mas, eu sempre tive a preocupação de fotografar as pessoas dentro de um conjunto (contexto). Por exemplo, teve uma passeata das mulheres indígenas em Brasília. A maioria das imagens eram das pessoas em si, mas não da multidão. Isso para mim é um outro olhar e uma outra estética.

**AB - Eu entendo que o Sebastião Salgado tem uma identidade fotográfica engajada, porém muito mais estética. Ou seja, ele não tem um engajamento a longo prazo como o seu.**

**DM -** Uma vez eu levei as fotos dos movimentos para uma exposição na Suíça. Lá, um dos comentaristas em um programa (de televisão) fez uma comparação do meu trabalho sobre o MST com o trabalho do Salgado, enquanto outro destacou as diferenças, informando que a minha documentação tinha uma continuidade, diferente do Salgado que o fotografou por um determinado momento.

---

### **Entrevista com Marcos Palhano**

Nome completo: Marcos Leandro Lago Palhano

Local de Nascimento: São Luís (MA)

Ano de Nascimento: 1977

Local da entrevista: Escola de Comunicações e Artes da USP

Data da entrevista: 26/03/2019

Entrevista gravada em áudio e transcrita

**André Bueno (AB) - Quando você começou a fotografar?**

**Marcos Palhano (MP)** - Comecei no ano de 2005 quando eu ainda morava em São Luis do Maranhão durante um curso básico de fotografia que fiz om o professor José Luiz Cavalcante. Nesse curso aprendi um pouco de tudo: tipo de câmera, velocidade, diafragma. Esse foi o meu primeiro contato com a linguagem fotográfica e com o laboratório fotográfico.

**AB - O que te levou a fazer o curso?**

**MP** - Eu fiz em uma época bem doida da minha vida. Nesse período eu estava desempregado, tive o meu primeiro filho e as coisas estavam bem corridas. Comecei a fazer o curso como uma forma de me ocupar. Eu deixava meu filho na escola e ia para o curso. Eu fiz o curso de curioso, mas comecei a me interessar por fotografia. Logo depois do curso comecei a correr atrás. Como tu mesmo, eu vim de uma velha escola de filme (negativo) com erros e acertos. Eu lembro que minha primeira câmera eu comprei com R\$ 500 que o meu pai disponibilizou para o meu irmão e para mim, eu tenho ela em casa até hoje.

**AB - Você teve influências de outros fotógrafos?**

**MP** - Não, ninguém da minha família fotografava. Eu costumo dizer que não me baseio muito em influências. Minhas influências são o meu meio, um pouco da minha família, das vivências que eu tive dos lugares que eu passei, a cultura da minha cidade.

**AB - Mas até hoje é assim?**

**MP** - Sim, até hoje. Um colega costumava dizer: *“Lá vem ele com os regionalismos dele”*. Eu sou muito regional mesmo. Talvez isso seja uma forma de me fortalecer, sabe!

**AB - Fale um pouco mais sobre isso.**

**MP** - Uma das primeiras coisas que eu comecei a fotografar foi o Bumba-meu-boi que eu não tinha interesse. Vendo a minha mãe indo para o Bumba-meu-boi, também comecei a ir, ver mais de perto e também a fotografar. Nesse meio tempo eu já vinha procurando essa coisa da identidade e também me questionando sobre muitas coisas. Então, comecei a debandar para esse outro lado, acabei saindo do segmento religioso oriental, que era a igreja Messiânica frequentada há muitos anos por minha mãe e minha avó, e achei a minha identidade dentro da manifestação afro religiosa. Passei então a procurar mais coisas relacionadas à cultura negra, ao meu povo e à minha família. Quando criança, eu sempre ia para o município de Codó (Maranhão), que era onde vivia a família de meu pai. Eu transitava entre Codó e Arari, que era a região de minha mãe. De um lado mais negro e do outro negro e índio. Nessas idas eu via

muito a união do povo e as saídas da minha tia de madrugada para ir aos terreiros. Depois de muitos anos, acho que em 2005, eu fiz uma viagem para o Maranhão e perguntei para ela: *“Tem uma coisa que sempre vem na minha cabeça e que eu me lembro desde moleque, eu sempre via vocês saírem por volta da meia noite e chegarem de manhã cedo, onde vocês iam?”* Ela ficou enrolando até que disse: *“A gente ia para o terreiro”*. Acho que vê-las desde a infância frequentando essa coisa de terreiro, essa coisa de preto, saber que o meu avô veio da lavoura, e o fato também de ver minha mãe gostar da brincadeira do Bumba-meu-boi, são coisas que me influenciaram. Eu fui me aproximando mais do Bumba-meu-boi e comecei a perceber as vertentes que tinha dentro dele: negra, índia, além dos batuques dos sotaques de cada brincadeira. Acho que essas coisas começaram a me chamar e eu passei a procurar saber mais sobre as raízes dessas manifestações que muito me identifico.

**AB - Por que você acha que suas tias não falavam onde iam? Será que tem alguma relação com discriminação?**

**MP** - Não sei se é por isso, mas elas nunca falavam isso na família. Acho que sempre foi aquela coisa escondida sabe, tu nunca fala o que tu faz, da onde tu vem, uma coisa que eu vejo muito no interior. A minha avó por parte de mãe era de terreiro e eu vim saber depois de grande. As minhas tias frequentavam e elas me falaram depois que eu insisti muito. A minha mãe tem ligação com religiosidade afro, meu irmão também, mas são pessoas que nunca seguiram. Essa questão também era pouco falada dentro da família. Ao contrário, sempre tentaram esconder ou me levar para um outro segmento religioso, mas nunca para o segmento afro. Então, o meu rompimento com a Igreja Messiânica foi justamente por essa procura de laços com meus antepassados.

**AB - O fato de ter começado a fotografar o Bumba-meu-boi mudou o seu olhar para a sua religiosidade ou ancestralidade?**

**MP** - Sim, porque o Bumba Boi tem as três vertentes: o negro, o branco e o índio. O negro com o Bumba Boi sotaque de zabumba, que é um sotaque mais frenético, mais rápido e bem mais africano. Tem o Bumba Boi sotaque da Ilha e que a gente também chama de sotaque de matraca, que é um sotaque mais indígena e mais cadenciado. Tem o Bumba Boi de Orquestra que a gente chama de Bumba Boi de branco onde todo mundo assiste sentadinho e algumas pessoas dançam, ele é mais difundido em municípios como Morros e Axixá, no Maranhão. Também tem o Bumba Boi de Costa de Mão, que é um sotaque quase perdido em que as pessoas tocam com a costa da mão em um pandeiro.

**AB - Você já fotografou todas essas vertentes do Bumba-meu-boi?**

**MP** - Só não fotografo o Boi de Orquestra (Bumba-meu-boi de Branco). O Bumba Boi foi o que me levou e me abriu para outras vertentes da cultura negra.

**AB - No começo, o que mais te fez continuar fotografando o Bumba-meu-boi, o interesse pela cultura ou pela fotografia?**

**MP** - Acho que foi mais a necessidade de aperfeiçoamento, eu ia fotografando e me aperfeiçoando. No começo eu queimei muitos filmes, acho que tenho mais erros do que acertos, inclusive eu guardo eles até hoje. Minhas primeiras fotografias analógicas foram experimentos e o Bumba-meu-boi foi minha matéria prima de experimento. A cada ano que eu fotografava eu queria fotografar melhor e errar menos, eu queria tentar fazer aquela imagem aparecer no filme. Eu fui buscando a minha estética no negócio.

**AB - Você encontrou a sua estética?**

**MP** - Agora você me fez lembrar da fala de uma figura que, ao olhar os meus trabalhos sobre religiosidade do Tambor de Mina, me disse que as fotos não tinham uma plástica. Eu até me perguntei que plasticidade seria aquela que o meu trabalho não tinha. Em compensação, o sujeito, que também comentou ter vontade de fotografar a mesma coisa que eu, nunca tinha fotografado sequer um terreiro, como é que pode! (risos) A estética é uma coisa tão abstrata, eu não sei se tenho uma estética. Eu não saberia te dizer.

**AB - Existe uma busca por identidade pessoal e ao mesmo tempo por identidade estética em seu trabalho?**

**MP** - Eu acho que é a estética negra, acho que é isso! Tem uma busca pessoal, mas talvez eu faça isso indiretamente ou inconscientemente, talvez eu seja induzido a fazer isso. Tem sim a busca pela estética negra, aquela coisa única, até porque o Bumba-meu-boi do Maranhão tu não vê em nenhum outro lugar do Brasil. O Bumba Boi de Alagoas, as brincadeiras do Boi Mamão, não tem nada igual. Tem muito canutilho, muito paetê, muito brilho, muita coisa rica, tudo muito feito à mão. Acho que tem sim uma identidade própria e uma estética própria

**AB - Por que você acredita que a busca por identidade pessoal pode ser inconsciente?**

**MP** - Não sei, é meio difícil falar sobre isso, são coisas que eu nunca falei. Eu deixo mesmo fluir, essa questão é meio profunda.

**AB - Você mais vive ou fotografa a sua cultura?**

**MP** - Tem um tempo que eu não vou ao terreiro, mas acabo vivendo dentro de casa, tentando direcionar minha filha. Mesmo não tendo o contato tão direto, também estou sempre conversando com o Leonardo, o irmão dela mais velho. Eu acho que eu vivo isso todos os dias. O racismo está aí todo dia, não adianta tu dizer que não existe, eu vejo isso todo dia, seja num pequeno gesto ou num grande gesto. Tá aí sim. Eu vivo e discuto. Não tenho fotografado tanto, apenas um pouco com celular, de uma forma diferente.

**AB - Vi que seu trabalho não se concentra apenas no Tambor de Mina. Os seus diferentes ensaios fotográficos estão ligados ou tem alguma relação com a negritude, com essa busca estética? Ou trata-se de trabalhos diferentes?**

**MP** - Tem muita coisa solta que eu fotografo quando viajo. Inconscientemente podem estar ligados. A minha fotografia é muito sobre coisas que não estão em evidência. Eu gosto de descobrir coisas pequenas, como essa Igreja de Sta. Bárbara e Goiás Velho. Eu gosto de fotografar os Santos Católicos que não são tão reverenciados, os santos católicos que estão ali na margem: São Benedito, Santa Bárbara.

**AB - Você tem uma série fotográfica intitulada *Negras Raízes*, fale um pouco sobre ela.**

**MP** - Não se trata de uma série, foi só um nome que eu dei. Fiz esse trabalho em 2008, na época em que uns amigos estavam montando um instituto de educação e pesquisa. Foi um trabalho financiado por uma instituição dos EUA e mais um órgão do Estado do Maranhão, desenvolvido em um mês para o Governo Federal ligado ao PRONAF Quilombola. Eu tive a oportunidade de conhecer comunidades Quilombolas dentro do município de Alcântara.

**AB - Qual era o seu papel nesse trabalho?**

**MP** - Eu coletava dados socioeconômicos e tive a oportunidade de fazer algumas fotografias, mas de forma bem precária, porque na época a minha câmera havia quebrado. Eu conheci a comunidade do Cajueiro, que foi remanejada por conta da base de Alcântara, e outras. Foi crucial conhecer essas comunidades que ficavam bem no centro de Alcântara, uma área erma, sem água, sem rio, desprovida de tudo. Eu conheci mais de 50 comunidades, mas não fotografei todas. As fotografias que ficaram comigo foram apenas as da comunidade Santo Inácio à beira mar, onde produziam farinha, e as de uma outra comunidade bem significativa para Alcântara, em que produziam peças de barro, mas que agora não me lembro o nome.

**AB - O que aconteceu com as fotografias das outras comunidades?**

**MP** - Eu perdi muita coisa quando rompi o laço familiar vindo para São Paulo.

**AB - Além dessas, você passou por outras comunidades Quilombolas?**

**MP** - Em São Paulo eu conheci a do Vale do Ribeira, mas nessa não fotografei muito, apenas o rio e algumas pessoas.

**AB - Como devo classificar o seu trabalho fotográfico: séries, ensaios ou documentários?**

**MP** - Não é ensaio fotográfico, pois o ensaio tem começo, meio e fim. Meus trabalhos estão todos abertos, acho que eu nunca finalizei nada. Acho que pode ser série.

**AB - Todos os seus trabalhos estão em aberto, em processo?**

**MP** - Sim, todos. Eu sempre acho uma coisa nova, sempre acontece algo diferente dentro do Tambor de Mina. Eu sempre acho um pé de sapato diferente na rua e me questiono de quem é. Está tudo em aberto. Fechar, fechar, não sei (risos). Eu nunca pensei em fechar nenhum dos trabalhos, talvez o ciclo do meu trabalho se feche quando eu morrer.

**AB - O seu trabalho envolve pesquisa teórica ou você se deixa levar fotografando pelos locais de passagem?**

**MP** - Eu comecei a pensar em fazer um Mestrado sobre o Tambor de Mina, mas acho que eu não sou muito da escrita. Minhas escritas são curtas e diretas. Depois que eu me graduei em Fotografia vi que esse meu trabalho tinha uma sequência. Ao conversar com um professor de Fortaleza chamado Henrique Cunha chegamos à conclusão que seria possível uma dissertação e a realização de uma exposição fotográfica ao final, mas acabou não rolando devido ao trâmite de me mudar para lá. Então, eu não tenho nenhum trabalho escrito, só tenho fotos e falo muito delas.

**AB - Vi que muitas das suas fotos publicadas são acompanhadas de legendas. As legendas são importantes para suas imagens?**

**MP** - Acho importante uma legenda bem detalhada ou pequenos textos. A foto fala pra ti quando ela merece ou não uma legenda, mas às vezes acho legal a imagem sem legenda, sem título e sem data. Meus pequenos textos vêm do jornalismo, gosto de falar um pouco do que acontece

na foto. Eu fiz um semestre em Jornalismo e também um semestre em Ciências das Religiões em São Luís, coisa que me interessa muito e que eu gostaria de concluir.

**AB - Encontrei legendas nas séries *Tambor de Mina*, *Oferendas: Indícios do Sagrado* e em outras imagens. Notei que você descreve os caboclos, os nomes das oferendas e outros aspectos peculiares que muitos desconhecem.**

**MP** - Na verdade eu trago essa informação por uma falta de informação. O trabalho *Oferendas: Indícios do Sagrado* começou numa brincadeira. A primeira oferenda que eu fotografei foi em uma esquina perto do trampo, um Alguidar com rosas vermelhas para Pomba-gira. De lá para cá eu comecei a prestar atenção nos ambientes da cidade por onde eu andava e comecei a encontrar muitas oferendas na região da Pompéia (SP). A segunda que fotografei foi um Assentamento de Oxóssi. Outra que eu também fiz e acho bem forte é uma de oito alguidares. Então, acabo trazendo a informação e quebrando um pouco com o senso comum das oferendas.

**AB - Qual é o senso comum sobre as oferendas?**

**MP** - Macumba, despacho, aquela coisa bem tosca que a galera fala por aí. Na verdade, as oferendas que a gente chama de Ebó, nada mais é do que um prato de Orixás, a comida que os orixás comiam. Eu vejo essas oferendas como trocas de energias, assim como um banho que você toma em água gelada de cachoeira e que revigora suas energias. A oferenda é uma troca de energia entre céu e terra, Ayê e Orum. Tu dá para receber, é uma troca.

**AB - Conte um pouco como você começou a fotografar o *Tambor de Mina*?**

**MP** - Eu já tinha conhecido e frequentado uma casa de Tambor de Mina em São Luís do Maranhão, sai dessa casa e fui para o Candomblé, cheguei a dançar algumas vezes no Candomblé e acabei vindo para São Paulo. No Tambor de Mina em São Paulo eu comecei a fotografar quando eu estava procurando a Casa de Toya Jarina, em Diadema. Eu fui a primeira vez conhecer e comecei a fotografar, mas eu já havia fotografado no terreiro que eu frequentava em São Luís. Aqui passei a pesquisar a história e saber mais sobre o Tambor de Mina, conheci a Mãe Sandra, a pessoa que futuramente veio ser a minha mãe de santo. A primeira festa que eu fotografei eu pedi permissão e foi um Abieié, um ritual de Ano Novo da religião. Depois ela (mãe) rompeu com essa casa e montou a casa dela na região do Piqueri. Lá eu fotografei desde o primeiro toque do Tambor de Mina que teve. Todo toque que tinha eu ia para fotografar.



**AB - O seu primeiro contato com o Tambor de Mina em São Paulo foi para fotografar ou como religioso?**

**MP** - Foi para fotografar, meu contato foi fotografia. A galera da religião costuma falar que é o próprio orixá que acaba te levando sem tu saber. Se foi não sei, mas eu acabava indo sempre para fotografar e também por gostar dos toques. Só que nesse meio tempo de sempre ir fotografar eu acabei entrando em alguns transe, o meu orixá acabava vindo. Era bem interessante, eu estava lá no meio fotografando e sentia. Uma vez eu até pedi: *“tu pode vir a hora que tu quiser, mas não me derruba com minha câmera na mão, me avisa”*. Às vezes eu sentia a presença de Ogum perto. Geralmente quando eu entregava a minha câmera a pessoa já sabia que eu não ia mais estar ali, eu sempre fazia isso.

**AB - Você fotografava em transe?**

**MP** - Não, nunca fotografei em transe. Eu sempre sentia que ele estava próximo de mim e que eu poderia virar, então logo entregava a câmera.

**AB - Mas esse processo era consciente?**

**MP** - Sim, era consciente. Sempre quando eu passava a minha câmera eu já sabia que ele ia chegar e eu não ia mais fotografar. A partir do meu primeiro transe dentro da casa passei a fotografar menos, não dava. É vento, tu não consegue parar o vento. A gente costuma dizer que as entidades são ventos, hora está aqui, hora está lá, hora podem estar em São Luís. Sempre quando eu sentia passava a câmera para a minha esposa que estava próxima. Ao entregar eu já sabia que eu não ia mais estar por ali. É bem interessante isso.

**AB - Quando você iniciou esse trabalho de documentação do Tambor de Mina, qual foi a reação da Mãe ao você pedir para fotografar? Como foi a recepção?**

**MP** - A primeira vez que fotografei na casa de Toya Jarina eu não a conhecia e nem falei com ela. Até então eu sempre falava com a entidade dela, Dona Tereza Légua, e não com ela. Sempre a entidade dela estava em cima dela e eu nunca falava com a mãe. A primeira vez que eu fotografei, não me lembro muito bem, eu pedi para alguém de dentro da casa a permissão para fotografar, pois não é de meu costume fotografar sem pedir permissão. O ritual do Abieié, no primeiro momento, é à luz de vela, eu fotografei com uma objetiva 50mm toda aberta, nunca com *flash*, não incomodava ninguém, a única coisa que dava para ouvir era o *click*.

**AB - Então existia um consentimento das pessoas presentes, elas aceitavam serem fotografadas.**

**MP** - Sim, foi um primeiro contato que eu fiz. Algumas entidades da casa eu já conhecia lá em São Luís, na cabeça de outras pessoas, que por sorte também me conheciam e tinham essa memória. Quando eu fotografei na casa dela eu não tive dificuldade, eu era uma das pessoas que mais transitava dentro da casa, eu já tinha um pouco de conhecimento e era uma forma também de conhecer o ambiente, eu poderia ser feito dentro dessa casa. Eu tinha abertura, mas também sabia o meu limite. Eu sabia até onde ir e a hora que eu tinha que abaixar a câmera. Eu sabia a entidade que gostava de ser fotografada e a entidade que não gostava. A pessoa que gostava e a pessoa que não gostava. Eu sempre tive o respeito e o cuidado ao lançar uma foto com o rosto da pessoa, em identificar e fazer essa relação da pessoa e entidade. Em geral sempre tive uma boa aceitação.

**AB - Você envia fotos para as pessoas fotografadas e pede permissão para publicá-las?**

**MP** - Eu não chego a pedir permissão, eu escolho as que vou publicar, mas sempre envio as fotografias. Eu entreguei muitas, acho que entreguei pelo menos uma foto para cada um do terreiro. As entidades também gostam de ser fotografadas. Me lembrei de uma série de fotografias que eu comecei chamada *Identidade de Caboclo*. Foi a partir de um ocorrido em uma comemoração durante uma fogueira de Xangô, realizada na rua, onde todos voduns dançam em frente à fogueira. Lá em casa o vodum é Xadantã, é ele quem comanda a festa. Durante a comemoração os vizinhos ligaram para a polícia, que acabou baixando lá na porta do terreiro. O policial pediu o documento de identidade para a Dona Tereza, que é a entidade da minha mãe de santo. Até explicarmos para o policial que a entidade não era a pessoa que ele estava tentando falar (risos), o filho dela, o filho de sangue, já havia trazido o documento de identidade (RG) para o policial, enfim (mais risos). Nisso, surgiu um reboiço e a ideia de que todos os caboclos passariam a ter que portar um documento de identidade, um RG com foto paramentada e nome (mais risos). Nessa mesma noite eu comecei a fotografar cada um pensando em uma foto 3x4 para produzir os documentos de identidades. Depois cheguei a fazer a pesquisa da cédula de RG do Estado de Espírito Santo, brincando com a ligação entre os nomes espírito e santo (risos). Enfim, a ideia era fotografar várias entidades e fazer RG's (documentos), mas acabou que eu não fiz a montagem e nunca publiquei. Esse trabalho se chamava *Identidade de Caboclo* e está em aberto, tenho 6 fotos desse dia guardadas e mais a cédula para fazer isso.

**AB - Posso ver essas fotos em algum momento?**

**MP -** Sim.

**AB - Com qual periodicidade você tem fotografado o Tambor de Mina?**

**MP -** Eu não fotografo o Tambor de Mina desde a minha primeira iniciação, há cinco anos. Mudou muito, inclusive as relações com as pessoas. Muda quando você está do lado de fora da comunidade e quando você está do lado de dentro, principalmente a questão da hierarquia.

**AB - Então a sua iniciação religiosa interferiu no seu processo de produção fotográfica.**

**MP -** Às vezes me pedem para fotografar, mas eu já não tenho mais o meu querer quando estou lá dentro, eu perco o meu querer, não depende de mim. Se Ogum deixar eu fotografar eu fotografo, mas se ele não deixar, não fotografo. Isso porque se eu virar ficarei apagado por umas 4 horas. Não depende mais só de mim, acabou tendo uma interferência. Uma vez eu até me perguntei: será que este meu trabalho fechou? Mas o meu trabalho sempre tem uma continuidade, seja com uma, com duas ou mais fotos. Ele tem uma continuidade fora da minha casa, em outros terreiros como extensão, agregando outras casas de religião. Eu vejo a Casa de Xadantã como a matriz e os outros terreiros como ramos que posso transitar. Mas já está com uns cinco anos que eu não fotografo e também não transito tanto pelas outras casas. Eu tenho uma ideia de fotografar as casas de culto Angola, que é um candomblé mais discriminado, pelo menos dentro da cidade de São Paulo.

**AB - Sua busca pela estética negra se dá dentro da religião?**

**MP -** Sim, tudo tem uma estética negra, o alguidar, a quartinha, os panos de cabeça, as rendas, os panos estampados, os trejeitos de mão, a forma que um santo chega e se identifica, as rezas, a forma de falar, o Ilá, que é o grito do Orixá ou do Vodum, seja lá como queiram chamar dentro do Tambor de Mina aqui em São Paulo. Tudo tem uma estética. Eu sou muito ligado aos detalhes e isso remete a uma estética negra para quem conhece ou está dentro do meio.

**AB - Entre os seus trabalhos, você considera algum deles mais importante?**

**MP -** Todos são importantes. O *Estética do Abandono* pra mim tem uma coisa ali de angústia, revolta, questionamento. Talvez eu queira incomodar com aquilo.

**AB - O *Estética do Abandono* tem alguma relação com a sua espiritualidade?**

**MP** - Tem uma relação com os espaços. Eu aprendi dentro do Candomblé que um espaço desabitado abre portas para espíritos desencarnados e que ficam perambulando em nosso plano. Eu acredito nisso e acho que as pessoas que não conseguiram fazer o rompimento desse plano com o outro vão ficar constantemente angustiada nesse plano, sempre procurando um caminho de luz, seja na vela em que você acende ou na sua energia.

**AB - Então posso dizer que suas fotos produzidas fora do terreiro em lugares abandonados também tem uma relação com a sua espiritualidade.**

**MP** - Tem sim. Uma vez foi tenso fotografar um desses locais. Toda vez que eu chegava perto para fotografar eu sentia um arrepio, eu insistia em me aproximar e sentia outro arrepio. Chegou uma hora que virei no espaço e disse: *“eu só quero fotografar isso aqui, eu só vou fotografar e vou vazar, pode ficar aqui no seu espaço que eu não vou mexer em nada”*. Eu senti uma presença e uma energia, eu me arrepiava. Eram fotos de vagões de trem, era um espaço abandonado que tinha uma história. Eu não sei o que aconteceu ali e quem habitava aquele espaço. Existe a coisa do respeito ao entrar e pedir licença, porque você não está vendo, mas com certeza tem alguém habitando.

**AB - Qual o impacto de seu trabalho sobre as pessoas. Há uma identificação com suas fotos?**

**MP** - Tem um impacto sobre as pessoas do Tambor de Mina que eu entreguei as fotos e que nunca se viram. Uma delas relatou que nunca tinha se visto com o caboclo dela e ao ver imagem disse: *“Nossa, eu nunca tinha visto ele, a minha entidade, o meu caboclo”*. Normalmente as pessoas que eu mostro gostam muito, uns não gostam de se verem ou serem fotografados, mas em geral a aceitação é boa. A foto do Ebó (*Oferendas: Indícios do Sagrado*) foi exposta em um salão de arte em São Luis do Maranhão. Notei que a foto estava bem no fundo do salão, em um local de pouca visibilidade. Quando questionei a localização me disseram que se colocassem aquela foto bem na entrada do salão, seria um tapa na cara das pessoas. Foi bem interessante ver como disseram que acharam a foto bonita, impactante, mas não quiseram mostrá-la em um local de destaque. Eu disse a ele que mandei essa foto realmente para causar, para provocar.

**AB - Você tem como intenção preservar a memória da sua cultura?**

**MP** - Eu acabo fazendo isso indiretamente. Dentro da casa de Xadantã foram uns cinco anos fotografando. O tempo que eu estou lá já se foram duas pessoas do seio familiar da mãe. São pessoas que estão nas minhas imagens.

**AB - É um trabalho de resistência?**

**MP - Sim**

**AB - Existe alguma fotografia ou trabalho que você ainda gostaria de fazer.**

**MP -** Eu tenho uma lista de manifestações religiosas de todo o Brasil que o fotógrafo Guy Veloso me mandou. Eu pedi para ele.

**AB - O fotógrafo Guy Veloso te inspira?**

**MP -** Ele tem um trabalho massa chamado *Penitentes*, além de outros trabalhos legais, mas pra mim o melhor trabalho dele é sobre religiosidade. Essa lista que ele me mandou tem vários locais que eu gostaria de conhecer, até porque são festividades de santos que não são oficiais da Igreja Católica. Isso pra mim deve ter uma profanação muito grande dentro dessas manifestações, tem algo bem profano que é aquela coisa não oficial, algo popular, do povo e que o povo oficializa, mas a igreja católica não.

**AB - Além de exposições fotográficas, participação em concursos de fotografia, publicações em seu site e redes sociais pessoais, quais outros modos ou meios de comunicação você costuma usar para divulgar sua fotografia?**

**MP -** Em São Luiz eu fiz um projeto colando vários lambes (cartazes fotográficos de colagem) nas ruas. Uma das fotos do *Estética do Abandono* virou capa de livro nos EUA e uma outra que fiz das manifestações virou capa de revista. As fotos do *Oferendas do Sagrado* foram usadas no *blog* do professor e pesquisador Leopoldo Tauffenbach, que por sinal também é filho de santo e tem um trabalho de Doutorado chamado *A reconstrução de Exu*. Ele usou um recorte do meu trabalho sobre Exu. Também coleí contigo uma imagem dos Quilombos na Casa de Cultura Palhaço Carequinha (Centro Cultural Grajaú), além de usar minhas fotos em algumas oficinas educativas que ministrei.

**AB - Para encerrar, qual é a sua busca, a sua busca estética?**

**MP -** É uma busca do fortalecimento da identidade. Eu acho que se todo preto, preta, pobre, favelado, tivesse identidade, seria bem mais forte.

**AB - O que significa ter identidade para você?**

**MP** - Significa saber o seu local de origem e a região que você pertence, saber quais laços te formam, saber qual aprendizado você obteve durante a sua vida, é também a roupa que tu veste, o teu cabelo. Acho que é buscar uma identidade do ser que tu é.

**AB - O papel da sua fotografia é esse?**

**MP** - Eu acho que sim, talvez os outros possam dizer isso. Eu faço para deixar, faço aquilo que me chama a atenção, mas se causa uma impressão boa ou ruim eu não sei. Essas imagens que eu venho fazendo é um trabalho de memória, porque eu vejo que cada terreiro é um pequeno Quilombo, é uma pequena comunidade africana dentro do Brasil, dentro de um Brasil Afro.

---

## **Segunda entrevista com Marcos Palhano**

Gravada em áudio via *Whatsapp* na data: 07/07/2020

**André Bueno (AB) - Você vê o seu trabalho mudando ao longo do tempo do ponto de vista estético?**

**Marcos Palhano (MP)** - O meu trabalho acaba tendo uma estética minha e do que se apresenta para mim, é a estética do terreiro, com suas indumentárias, roupas brancas, o pano das costas, as roupas coloridas referente a cada caboclo e a cada grupo de entidades, sejam elas encantadas, caboclas ou índias. Vejo que meu trabalho mudou desde quando comecei a fotografar com o analógico. Eu não tinha condições de comprar filmes com ISO acima de 400, e aqui em São Luís também era difícil de encontrá-los. Me lembro que em 2010 fotografei com filme ISO 3200 e achei ele maravilhoso, com uma estética muito massa. Eu só faltava pegar nos grãos e sentir a textura do granulado, coisa que o digital não me dá isso, a não ser que eu use filtros. Ultimamente tenho pensado bastante em desenvolver um trabalho com médio formato analógico. Esteticamente, meu trabalho muda a cada ato fotográfico, a cada investida, a cada ida nas festas, porque as coisas também mudam esteticamente. Tem muito isso, tem uma mudança de festividade para festividade e de evento para evento.

**AB - Você busca construir uma estética ou uma identidade visual fotográfica particular, isto é, uma identidade autoral? Fale um pouco sobre isso.**

**MP** - Se tratando de religiosidade, acho que a estética e a identidade visual acabam andando juntas e se confundindo uma com a outra. Na verdade, a religião afro é a minha identidade. Me

vestir, ver as pessoas vestidas ou usando seus adornos, acaba sendo uma estética da religião. O trabalho mais significativo que eu tenho e que puxa muito para essa minha identidade e estética, são minhas fotografias do terreiro, que eu pretendo expandir [...] hoje em dia estou de dentro e consigo identificar o momento e como as coisas vão acontecer. Eu acabo me apropriando disso e tendo prioridade para mostrá-las. A partir do momento que você começa a acompanhar determinadas coisas, você começa a ficar apto a falar sobre aquilo. Um exemplo que eu consigo identificar é o trabalho do fotógrafo paraense Guy Veloso. Seu livro *Penitentes* é lindo demais. Ele passou muitos anos acompanhado os grupos de penitentes pelo Brasil e eu consigo diferenciar o seu trabalho de outros fotógrafos. Este trabalho acabou ficando marcado e se tornando uma identidade do fotógrafo.

---

### **Entrevista com Thamara Lage**

Nome completo: Thamara Lage Silva

Ano e local de nascimento: 1993, São Paulo (SP), Brasil.

Local e data da entrevista: Estúdio André Bueno (SP), 19/03/2019.

Gravada em áudio e transcrita

**André Bueno (AB) - Eu te conheci durante o curso de fotografia que ministrei no programa *Jovens Urbanos* (PJU) do Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (CENPEC) da Fundação Itaú. Posso dizer que você estava começando a fotografar naquela época?**

**Thamara Lage (TL) -** Sim, isso foi por volta de 2008 e eu tinha 17 anos. Foi durante a oficina de fotografia com você e com o Rodrigo Branco onde tudo começou. Me lembro que o propósito do curso era conhecer a cidade e mapear alguns lugares. Tinha também um período de experimentações profissionais voltadas para a área artística. Na época fiquei em dúvida entre grafite e fotografia, mas acabei escolhendo fotografia por influência de um parente que sempre vinha em casa e ficava tirando foto de tudo. Eu sempre gostei da ideia de saber como funcionava a câmera e também já tinha vontade de comprar uma câmera manual.

**AB - Acredito que essa foi uma época de aprendizado técnico. O que você acha?**

**TL -** O que eu fiz naquelas oficinas diz muito do que eu trabalho hoje, pois foi algo experimental sobre o início da fotografia. Me lembro que construímos uma câmara escura e também uma

caixa que usávamos na cabeça para termos a ideia de como funcionava a câmara, também trabalhamos com foto na lata (*pinhole*). Eu era um pouco mais curiosa e queria saber outros processos das câmeras digitais. Tudo que eu experimentei lá atrás interfere muito no meu processo criativo hoje.

**AB - O seu processo criativo mudou muito do início para hoje?**

TL - Eu acho que mudou bastante. Nunca tinha passado pela minha cabeça em ser fotógrafa profissional, mas quando descobri que era possível passei a experimentar de tudo, desde fotografar casamentos, partos, fazer assistências, entre outras coisas. Mas ainda tenho muito para experimentar. Quando entrei na faculdade de tecnólogo em Fotografia (FMU) eu não tinha ideia qual seria o meu segmento, apesar das minhas fotos sempre retratarem mulheres. O fato de ser mulher lésbica e de me entender como mulher negra, também são processos que me influenciaram. Eu fui entender mesmo o meu trabalho quando realizei minha exposição e quando tive uma aula de processos experimentais com o professor Humberto Pimentel. Ele me ajudou a abrir a mente para várias possibilidades dentro da fotografia experimental, me fazendo entender que tudo o que eu consigo registrar é uma fotografia. Então, foi há pouco tempo que eu entendi qual é a minha linha na fotografia, acho que a uns dois ou três anos.

**AB - Então você entendeu a sua linha de trabalho quase dez anos após ter começado a fotografar, fale um pouco mais sobre isso.**

TL - Sim, comecei a entender que fotografo mulheres. A minha primeira exposição foi realizada por volta de 2009 junto com os coletivos *16 Vezes Arte e Imagem*, e tinha uma temática feminista ligada ao 8 de março. Fui indicada pelo Flávio Munhoz e o Magno Duarte, mas eu caí naquela exposição sem saber muito bem o que ela significava e a sua proporção e visibilidade, mesmo assim eu fui, só fui mesmo. Na época eu fotografei mulheres com profissões que diziam ser de homens: uma frentista, uma borracheira e uma motorista de ônibus. Hoje em dia isso é normal, mas na época gerava estranheza para algumas pessoas.

**AB - Embora tenha sido motivada por outras pessoas, você não tinha uma percepção sobre a temática que iria fotografar?**

TL - Eu caí de gaiato sem saber que os coletivos e artistas que estavam à minha volta tinham um peso enorme, como, por exemplo, o *Maçãs Podres* e o Jerry Batista. Depois, por volta de 2012, eu fiz um curso chamado *Mulheres na Cena*, com a Marília Ortriz (pedagoga) e com uma atriz, onde tratávamos a questão do empoderamento das mulheres e discutíamos diversas



questões como assédio, equiparação salarial, entre outras. A gente ganhava um incentivo de R\$ 2.000,00 para fazer algum trabalho relacionado à temática feminista. Eu e a Thamy Cabral fizemos a exposição fotográfica *Seu Corpo Seu Mundo*, que rodou em estações de trem de São Paulo: Grajaú, Primavera Interlagos, Autódromo e também na ONG CEDECA Interlagos. Nessa época, também tive formação com o coletivo de grafite *Maçãs Podres*. A temática mulher sempre vinha na minha fotografia, embora eu não conseguisse enxergar isso. Ao chegar no final da faculdade fui entender que eu estava traçando um caminho muito espontâneo e o meu portfólio só tinha fotos de mulheres. Comecei a fotografar mulheres nuas, a produzir retratos de mulheres em várias situações, a tratar a questão do quanto o corpo feminino é sexualizado, enfim.

**AB - Além dessas influências na sua formação, o que mais te motivou em suas expressões fotográficas pessoais?**

**TL** - A minha inspiração foi o fato de ser oprimida em casa e ter dificuldade de me expressar. Minha inspiração foi a convivência com o machismo dentro da minha casa, a vontade de gritar em relação a minha orientação sexual.

**AB - Você se inspira em algum trabalho, fotógrafo ou fotógrafa?**

**TL** - Me inspiro em pessoas que me ensinaram desde o início. Foram homens que falaram que eu podia e que me apoiaram, como você e o Rodrigo Branco. A fotógrafa Monica Alves também me inspirou com o fotojornalismo. Tem uma foto sua bem antiga em que uma moça aparece segurando a imagem de um cheque durante um protesto sobre direito à moradia. Essa é uma foto que tenho muito na minha mente. Essas são pessoas reais e que eu posso ligar, tirar uma dúvida, são muito mais que amigos, são mentores.

**AB - O seu trabalho pessoal envolve pesquisas?**

**TL** - Sim, mas tenho que melhorar isso. O meu trabalho atual chamado *Retratos de Guerra*, onde conto a história de mulheres, é uma pesquisa bem intimista sobre as pessoas que eu convivo e que eu sei que tem alguma dor ali. Não busco pesquisar a fundo a história dessas mulheres, mas sim mostrar essa dor de uma forma talvez mais poética. Uma vez a Dani, uma amiga, me falou que o meu trabalho era muito pesado e que as pessoas não estavam acostumadas a esse impacto logo de cara, e que eu precisava produzir algo falando as mesmas coisas, mas de uma forma mais leve e poética. Levei isso a sério e vi que precisava criar uma outra cor e usar outras coisas. Aí surgiu o *Retratos de Guerra*, produzido com tinta e com neon.

**AB - O ensaio *Retratos de Guerra* busca então jogar cor em uma dor?**

TL - O *Retratos de Guerra* é uma luta, uma guerra de várias mulheres, mas eu não apareço nessa exposição, eu fico no anonimato.

**AB - Você se identifica com essas dores?**

TL - Sim, muitas. Existem dores bem específicas que eu não vou sentir, mas existem dores muito similares e que toda mulher algum dia sofreu. Eu me identifico muito com as histórias porque, enfim, o assédio está aí.

**AB - Você falou em anonimato, mas eu vi um autorretrato seu antigo em que você aparece pintada parecendo ser parte dos *Retratos de Guerra*.**

TL - Essa imagem foi um estudo que desenvolvi para entender os efeitos da tinta e da luz. Após entender que seria possível fotografar com neon, fui buscar tintas neon. O neon é uma tinta aparentemente normal, mas ao jogar uma luz roxa específica (luz neon negra) sobre ela, percebe-se que ela tem uma característica fluorescente. Entendendo como a luz funcionava eu precisava definir uma linha dos retratos que eu iria produzir. Cheguei à conclusão que também iria precisar usar um *Ring Light* (tipo de luz circular que vai em volta da câmera). Como este equipamento era caro eu fiz uma pesquisa sobre equipamentos artesanais, como uma forma também de experimentar esses equipamentos.

**AB - As cores que você usa neste ensaio tem uma intenção?**

TL - Não, eu deixo livre para elas escolherem. A cor roxa é emitida pela lâmpada. Também costumo usar *pancake* preto na pele, um tipo de maquiagem. Quando se utiliza a tinta diretamente na pele sem nenhuma maquiagem, a luz tende a resultar em um tom azul. Ao passar o *pancake* preto as cores das tintas são evidenciadas. Algumas das minhas fotos tem o *pancake*, outras não. Fui fazendo testes e vendo como funcionava.

**AB - Voltando um pouco, embora você tenha comentado que somente nos últimos três anos, ou seja, dez anos após ter iniciado na fotografia, despertou uma consciência sobre o seu trabalho com temáticas voltadas para as mulheres, ao olhar sua série fotográfica *Seu Corpo Seu Mundo*, de 2011, me pareceu que você já tinha uma intenção muito clara. Pode-se dizer que essas imagens representam o início de sua expressão mais consciente ou crítica sobre a temática que você se propõe?**

**TL** - Acredito que sim, foi ali que iniciou. A ideia com meu trabalho autoral voltado para a temática mulher sempre foi impactar e fazer pensar. Por isso que nessas fotos as mulheres estão com o rosto vendado e com uma mordança. O trabalho *Seu corpo Seu Mundo* repercutiu até hoje na Internet. Talvez esse seja um dos trabalhos mais importantes que eu fiz. De vez em quando algumas pessoas que conhecem as imagens me falam que viram as fotos sendo usadas, inclusive sem os meus créditos. (pausa) Acho que foi há pouco tempo que eu me identifiquei como artista, como fotógrafa artista. Leva tempo para nos entendermos como artista.

**AB - O objetivo de seu trabalho ainda é impactar?**

**TL** - Sim. Eu fiz um trabalho na faculdade que se chamava *Amor*. Foi um processo experimental em que as mulheres escreviam no seu próprio peito frases que alguns adolescentes escreviam antes de cometerem suicídio. Teve um caso que me motivou a isso. Uma professora de escola pública me contou a história de uma aluna que havia cometido suicídio pelo fato de ser lésbica. Quando soube dessa história, me causou vários reboliços dentro de mim. A história dela em algum momento se encontrava com a minha. Nessa série fotográfica (*Amor*) participaram a Maitê, uma ex-namorada, eu e mais uma pessoa, mas na exposição só usei duas fotos. O processo de produção das fotografias também foi experimental e exigia que elas debruçassem em cima de um scanner que eu tenho em casa. O resultado das imagens são os peitos escaneados. Me inspirei na performance de um fotógrafo que não me lembro o nome, em que ele se sentava em cima de um *scanner* e escaneava a própria bunda e o pênis. Suas imagens eram impressas em folhas que voavam sobre a plateia.

**AB - Como você vê o impacto do seu trabalho sobre as mulheres que você fotografa e sobre as pessoas que veem as suas imagens?**

**TL** - A Tauani Passos, uma das meninas que eu fotografei no *Retratos de Guerra*, conta que foi muito difícil fazer as fotos, por toda a questão do padrão do corpo magro que a sociedade tenta impor, mas também disse que foi muito importante se ver na imagem e ter sua história impressa. O impacto sobre os meus pais sempre é complicado. O meu primeiro portfólio formado só com imagens de mulheres, meu pai nem quis ver. Isso foi muito significativo para mim e me machucou muito. Na exposição da faculdade que tratava a questão do suicídio e da orientação sexual, minha mãe só enxergava fotografias de mulheres peladas e dizia: “*Você só fotografa mulher pelada*”. Eu tive que explicar para ela do que se tratava as imagens. Ela não via o que estava escrito e o porquê das mulheres peladas. Expressar algum sentimento com a minha família é sempre um processo doloroso.

Meu trabalho é um meio de outras mulheres se verem. Além das imagens, tem o relato pessoal de cada uma e isso faz com que as pessoas se identifiquem ainda mais. Geralmente tenho um retorno positivo das pessoas que fazem parte do meu trabalho.

**AB - Você também retratou uma senhora negra, cuja legenda a identifica como Dona Cida. Quem é ela?**

**TL** - Ela é uma avó, é uma senhora do bairro onde moro e que me viu crescer. Ela é para mim uma representatividade de mulher negra e mãe solo (mãe sozinha) que sempre botou comida na mesa. Ela é uma pessoa que me inspira como mulher. Eu só queria ter o orgulho de fotografá-la e de contar sua história. Se um dia ela partir, a deixarei registrada, assim como registrei a minha avó Odete.

**AB - Além de suas experimentações técnicas, o que mais ajuda o fotógrafo a ver?**

**TL** - O fotógrafo tem que estar muito disposto a ver, caso contrário ele não vê nada. É preciso estar muito entregue para ver o que você quer ver. Eu também acho que existem fases em que vemos muita coisa e outras que não vemos nada. Nos tempos atuais em que muitas tragédias estão acontecendo, a gente acaba só vendo isso, mas outras milhões de coisas estão acontecendo. Os fotógrafos precisam experimentar, provar e não achar que já conheceram tudo. Acho que a melhor formação é com as pessoas que estão ao seu lado.

**AB - Fale um pouco mais sobre o seu processo criativo e de concepção de seus trabalhos.**

**TL** - Para o *Retratos de Guerra* eu me inspirei em uma série de televisão chamada *The Hundred*, cuja temática pós-apocalíptica mostra mulheres guerreiras que pintam o rosto. Eu já queria fazer algo com tinta e com neon, mas isso estava adormecido em mim. Ao ver a série tive a ideia de relacionar as duas coisas. No ensaio *Amor* eu já estava no processo de falar sobre a questão de gênero, em falar sobre a minha questão de gênero. Quando soube da história real da jovem que cometeu suicídio por ser lésbica, me veio mais ainda a necessidade de falar sobre isso. Eu preciso falar, eu preciso falar mesmo sobre isso, é além de mim, é sobre mim e muitas outras mulheres. Todos meus trabalhos começam a partir de um *start* que às vezes basta estar aqui, ver ou assistir algo para completar a ideia.

**AB - Você se identifica com histórias que de algum modo pertence a você?**

**TL** - Sim, as histórias se encaixam em vários momentos. Não é só a minha história, ela é minha e de várias outras mulheres. Eu acabo retratando de alguma maneira.

**AB - Também percebi que a maioria das pessoas que você fotografa são pessoas que você já conhece. É verdade?**

TL - Sim, fotografo meus amigos, minha namorada, minha cunhada. Geralmente convido pessoas do meu ciclo para participarem das minhas fotos.

**AB - Esse ciclo está relacionado a algum movimento cultural ou político?**

TL - Um pouco, acho que sim, a gente conversa muito sobre feminismo e várias coisas sobre a sociedade.

**AB - Você considera o seu trabalho como uma forma de militância?**

TL - Considero, faz parte de uma militância feminista me colocando dentro desse nicho. Não é uma militância no sentido de acompanhar os grupos feministas nas manifestações. Considero meu trabalho militante dentro da classe artística ligado à temática mulher.

**AB - Falando em classe artística, vi algumas fotos que você tirou no prédio Ouvidor, ocupado por movimentos culturais, em que mulheres aparecem nuas e com bambolês, além de uma bailarina e um ensaio sensual. Algumas dessas imagens estão acompanhadas da legenda: “Não ouvi dor, ouvi muitas histórias”. Essa legenda é sua?**

TL - Sim, procurei com uma amiga dar outros significados para o nome do prédio, como por exemplo “Eleva dor”. Além de ser uma ocupação artística, existe muita dor ali. Os artistas se juntaram para expressar essa dor de algum jeito.

**AB - Existe alguma autorização formal para você produzir essas imagens? Como geralmente é a sua abordagem para fazer as fotos de nus?**

TL - Normalmente a autorização é informal. No prédio Ouvidor eu estava fotografando o espaço e conversando com outras pessoas. Começamos a conversar e elas disseram que queriam ser fotografadas. As meninas geralmente se dispõem a participar, acho que elas se sentem mais confortáveis ao serem fotografadas por uma mulher. Também acredito que elas gostariam de ter essas fotos para se verem. Já a Andreza Dias eu fotografei umas três vezes em diferentes fases: com o cabelo liso e durante a transição para o cabelo natural. Em uma das vezes ela me pediu para fazer as fotos.

**AB - Eu vi que duas das fotos da Andreza Dias foram publicadas em seu Instagram acompanhadas dos textos “meu cabelo não me define” e “um pedaço de carne à mesa da sociedade”. Fale um pouco sobre a produção dessas imagens e legendas.**

**TL -** Na fase em que produzi a primeira fotografia ela estava em um processo de aceitação com o corpo e queria ser fotografada. A frase foi inspirada na música de *Francisco El Hombre*: “Minha casa não me define, meu corpo não me define”. Para produzir a outra fotografia eu usei a imagem de um coração de galinha com corante simulando sangue e projetado sobre o corpo dela. Essa imagem da carne foi feita durante uma oficina que eu ministrei em um centro cultural e a Andreza foi a modelo. Essas imagens fazem parte das experimentações.

**AB - Acredito que você precisa ter uma sensibilidade para perceber quando a mulher retratada se identifica com as imagens que você produz.**

**TL -** Eu sempre dialogo e compartilho com elas as imagens que eu mais gosto antes de divulgá-las, principalmente quando envolve nudez. Com a Andreza, por exemplo, teve fotos que eu achava incríveis por conta das expressões dela, mas ela não gostava. Eu guardei essas fotos e depois de um tempo perguntei para ela se podia publicar. Quando ela olhou as imagens novamente ela teve uma outra reação e se identificou com a imagem. Tenho muitas fotografias que eu gosto e que são pouco divulgadas.

**AB - Como você geralmente usa suas imagens?**

**TL -** Em exposições fotográficas e em redes sociais. As pessoas que eu fotografo usam as fotografias como imagem de perfil em suas redes sociais.

**AB - Em quais lugares você já expôs o seu trabalho?**

**TL -** No Museu da Imagem e do Som (MIS) de Santos, nas estações do metrô de São Paulo e no Shopping Boa vista. Tenho uma exposição agendada na Galeria Olido e outra no Centro Cultural Grajaú. Os *Retratos de Guerra* iam ser expostos na Linha Amarela do Metrô, mas quiseram alterar um dos textos, uma frase dita pela Aline Rosa em que ela fala os termos “lésbica e periférica”. Pediram para tirar esses termos dizendo que eles não representam todas as mulheres, disseram que a exposição trata de mulheres e não de mulheres negras e periféricas. Existem mulheres negras e periféricas e é preciso falar para que as pessoas que passam pelo metrô se identifiquem com essa história. A Aline autorizou mudar os termos, mas eu não quis alterá-lo, por isso não vai mais ser exposto.

No MIS me relataram que teve um cara que se sentiu ofendido e disse que as fotos deveriam ser censuradas ou apresentadas apenas para maiores de idade. Nessa exposição, além dos retratos, as imagens são acompanhadas de relatos das retratadas apresentados via *QR Code* (sistema de leitura via celular).

**AB - O que você acha que o incomodou, as fotografias ou os relatos em textos?**

**TL** - Acho que os textos. Acredito que ele tenha se incomodado como homem.

**AB - O seu trabalho sofreu outras tentativas de interdição ou de censura?**

**TL** - No Shopping Boa vista alteraram tudo o que eu mandei, o texto de apresentação, os relatos das mulheres em QR Code, enfim, desrespeitaram. O *Instagram* e o *Facebook* já me bloquearam por fotos que mostravam os seios. Tenho que publicar as fotos alteradas, com os mamilos tapados, ou corro o risco de ter a foto excluída ou a conta bloqueada.

---

## **Segunda entrevista com Thamara Lage**

Realizada por e-mail na data: 18/03/2020

**André Bueno (AB) - Em que ano você ingressou no curso de Tecnólogo em Fotografia no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU)?**

**Thamara Lage (TL)** - Iniciei em 2013 e finalizei em 2015.

**AB - Em que ano começou a produzir o *Retratos de Guerra*? Esse trabalho foi finalizado?**

**TL** - *Retratos de Guerra* surgiu em 2017. Ainda não foi finalizado, mas dei uma pausa. Entendo a importância e o impacto dele, mas acredito que tenho que estruturá-lo melhor. Gostaria de fazer uma exposição grande com fotos e vídeos de forma interativa.

**AB - Somente mulheres participaram dos *Retratos de Guerra*? Em que ano este trabalho foi exposto no MIS de Santos?**

**TL** - Sim, somente mulheres e não tenho intenção alguma de incluir homens. Esse projeto é destinado exclusivamente a mulheres, para contarmos nossas dores e angústias. O mesmo foi exposto em 2018.

**AB - Em que ano o trabalho *Amor* foi produzido e onde foi exposto?**

TL - Em 2015. Foi pensado dentro da faculdade e exposto junto com o trabalho de outros alunos na Galeria Espaço Paulista de Arte, na Fradique Coutinho, em São Paulo.

**AB - Em *Amor* você afirmou se inspirar em um artista que também utilizava um *scanner* para gerar imagens do próprio corpo. Qual o nome dele?**

TL - Hudinilson Jr. e sua série que me inspirou se chamava *Exercícios de Me Ver*.

**AB - Em *Condenada (os)*, entendo que você utiliza as palavras Gay, Sapatão, Lésbica e Bi, escrita sobre os corpos, para representar as diferentes orientações sexuais. Essa minha afirmação faz sentido para você? É isso mesmo?**

TL - Sim, sua afirmação está correta. Esse projeto não se estendeu muito como eu gostaria e não tive a possibilidade de fotografar todas as orientações sexuais existentes.

---

### **Terceira entrevista com Thamara Lage**

Gravada em áudio via *Whatsapp* na data: 09/07/2020

**André Bueno (AB) - Você vê o seu trabalho mudando ao longo do tempo do ponto de vista estético?**

Thamara Lage (TL) - Sim, eu percebo muita mudança. Depende muito do momento em que estou. Eu já tive várias fases de um olhar voltado para a parte mais estética e técnica. Existem coisas que eu usava e não as uso mais. Enfim, tem a ver com as mudanças do meu trabalho, com os lugares por onde passo e com os conhecimentos que vou acrescentando.

**AB - Você busca construir uma estética ou uma identidade visual fotográfica particular, isto é, uma identidade autoral? Fale um pouco sobre isso.**

TL - Eu venho buscando uma identidade visual há muito tempo. Acho incrível quando você vê a foto de um artista e sabe que aquela foto é dele, mesmo que ele não a tenha assinado (escrito o nome). Esse é o meu objetivo, fazer minhas obras e as pessoas as identificarem pelo meu olhar, pela minha perspectiva. Acho difícil encontrar e fazer essa marca, fincar essa identidade,



até porque nós estamos mudando a todo momento. Também é possível que eu já tenha uma identidade e não tenha me reconhecido dentro dela. Nos reconhecer como artista é um processo, reconhecer a nossa identidade artística e visual também é um processo. Gostaria muito de ter isso bem consolidado, mas ainda não consegui identificar. Acho que para fincar isso leva-se muitos anos. Seria até um erro falar que já tenho uma identidade. Meu trabalho tem algumas características que pode sim ser a marca principal daqui alguns anos, mas hoje são apenas características.