

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Comunicação Social

Débora Pereira Lopes Vieira

A Ocupação Dandara, vista por Cyro Almeida

Belo Horizonte

2015

Débora Pereira Lopes Vieira

A Ocupação Dandara, vista por Cyro Almeida

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientador: César Guimarães

Belo Horizonte

2015

Agradecimentos

Agradeço a minha família pelo apoio, a Deus, as minhas amigas e amigos por estarem sempre comigo e ao meu orientador César Guimarães pela paciência, compreensão e auxílio.

Resumo

Tendo como foco o ensaio fotográfico que Cyro Almeida dedicou à Ocupação Dandara, em Belo Horizonte, este trabalho revisita as diferentes modalidades de representação do outro na história da fotografia documental e caracteriza a relação que se estabelece entre o fotógrafo, a câmera e o sujeito fotografado no ato fotográfico, apoiado nas formulações de Anna Karina Castanheira Bartolomeu. Considerando as características constitutivas do ato fotográfico, buscaremos mostrar como Cyro Almeida constrói uma nova visibilidade para essa ocupação urbana e seus moradores ao fazer determinadas escolhas relativas ao espaço enquadrado e à presença dos sujeitos fotografados.

Sumário

Introdução	6
1. Modalidades de Representação do Outro	8
2. A Dimensão indicial da fotografia	17
3. O Golpe do corte no espaço-tempo fotográfico	20
3.1. O corte temporal	21
3.2. O corte espacial	22
3.2.1. Relação do recorte com o fora-de-quadro	23
3.2.1.1. Signos de movimento e deslocamento	24
3.2.1.2. Jogos de olhar dos retratados	24
3.2.1.3. Presença direta do fotógrafo no campo.....	25
3.2.1.4. Signos do cenário que fazem um recorte no recorte	25
3.2.1.4.1. Fora-de-campo por efeito de (re)centramento	25
3.2.1.4.2. Fora-de-campo por fuga	26
3.2.1.4.3. Fora-de-campo por obliteração	26
3.2.1.4.4. Fora-de-campo por incrustação	27
3.2.2. Relação do recorte com o enquadramento a composição	27
3.2.3. Relação do recorte com o espaço topológico	28
4. O fotógrafo, a câmera e o fotografado	29
5. Procedimentos Metodológicos	31
6. Análise das fotografias	33
6.1. A narrativa	36
6.1.1. Visão geral da ocupação	36
6.1.2. Usos do espaço	37
6.1.3. Espaço planejado e em construção	39
6.1.4. Signos do cotidiano dos moradores	41
6.1.5. Dandara: espaço de resistência	43
6.2. Espaços externos	46
6.3. Espaços internos	54
6.4. Retratos dos moradores	60
Considerações Finais	66
Referências Bibliográficas	68

Introdução

Em abril de 2009, cerca de 150 famílias ocuparam um terreno de 40 hectares na região norte de Belo Horizonte. A inserção das famílias no espaço se deu por meio da luta organizada pelos Movimento dos Sem Terra, Brigadas Populares e Fórum de Moradia do Barreiro. A ocupação organizada e planejada, se denominou Dandara, em homenagem à guerreira que lutou contra a escravidão no século XVII, ao lado de Zumbi dos Palmares. A posse do terreno é reivindicada pela construtora Modelo, que nunca construiu no local e acumula uma dívida de mais de 2,5 milhões de IPTU não pagos à Prefeitura de Belo Horizonte.

Os moradores da ocupação e movimentos apoiadores lutam pelo direito à moradia e pela dignidade dessas pessoas que não possuem outra alternativa em função dos altos preços dos alugueis e da especulação imobiliária. Pesquisa divulgada pela Fundação João Pinheiro em 2013 aponta que o déficit habitacional em Minas Gerais é de 557.331 moradias, e só na região metropolitana de Belo Horizonte faltam 167.000 casas¹. Esses dados tocam na grave questão da reforma urbana, essencial para que todas essas famílias sejam assentadas e tenham seus direitos sociais básicos garantidos.

A Ocupação Dandara surge nesse contexto de necessidade de moradia e em meio à luta judicial. Hoje a comunidade já conta com mais de mil famílias, e o conflito ainda não foi resolvido. Além da falta de informação de muitos cidadãos a respeito da reforma urbana e sobre as ocupações, a forma com que ela é retratada nos veículos midiáticos de massa contribui para reforçar uma visão negativa sobre a ocupação, comumente chamada de invasão. Em função da situação irregular e do conflito judicial, as famílias que moram nas ocupações viveram sob um risco de despejo há pouco tempo.

Em maio de 2010 os moradores da ocupação organizaram um acampamento na Praça Sete, em uma tentativa de diálogo com a Prefeitura de Belo Horizonte. Foi nessa ocasião que aconteceu o primeiro contato do fotógrafo Cyro Almeida com a comunidade e sua luta. Cyro passou a visitar a ocupação e, entre os anos de 2010 e 2012, realizou várias fotos em Dandara que foram selecionadas e publicadas em 2014 em um livro. Elas também foram expostas no Palácio das Artes entre 22 de março e 4 de maio desse mesmo ano.

Essa monografia busca analisar o trabalho do fotógrafo no contexto da fotografia documental, em particular, quando esta procura retratar os sujeitos das classes pobres e

¹ Pesquisa disponível em <http://www.fjp.mg.gov.br/index.php/docman/cei/deficit-habitacional/216-deficit-habitacional-municipal-no-brasil-2010/file>. Acesso dia 30/06/2015.

desfavorecidas. Nas diferentes abordagens da fotografia contemporânea documental existem fotógrafos que se interessam em conhecer o mundo do outro, em dar visibilidade a esses sujeitos, em conceder a eles uma nova representação, diferente da que é apresentada pela mídia. Nesse sentido, torna-se pertinente a reflexão sobre o trabalho fotográfico de Cyro Almeida: quais foram suas estratégias de abordagem e aproximação com o outro? Como escolheu retratar o espaço de Dandara e seus moradores? Qual representação ele constrói e que tipo de visibilidade gera para a comunidade com as suas fotografias?

Inicialmente faremos um breve panorama histórico e teórico sobre as diferentes modalidades de representação do outro na história da fotografia documental, baseados no trabalho de Anna Karina Castanheira Bartolomeu. Em seguida abordaremos o ato fotográfico como índice e golpe de corte no espaço e no tempo, de acordo com as formulações de Philippe Dubois. Após esse levantamento sobre as características do signo e da imagem fotográfica, falaremos sobre as relações entre fotógrafo, dispositivo e o outro fotografado que se dão na cena, no ato fotográfico. Passada essa primeira etapa de considerações reflexivas a respeito da imagem, realizamos uma primeira descrição da organização do livro, identificando algumas das escolhas do fotógrafo na edição e quais sentidos ela sugere. Em seguida analisamos as fotografias, divididas em três grandes grupos: espaços externos, espaços internos e retratos dos moradores.

1) Modalidades de representação do outro: brevíssimo histórico

Como observou Anna Karina Castanheira Bartolomeu, desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, a fotografia esteve envolvida na representação do outro de classe ou de outra cultura.² Seja no exotismo despertado pelo Oriente, seja no contexto da colonização conduzida pelos países europeus, o outro, fotografado, era apanhado em dispositivos de conhecimento, controle e documentação que o categorizavam, estereotipavam, o colocavam como diferente. Alguns fotógrafos também mostraram interesse pelo mundo do outro, não por este pertencer a uma cultura exótica, mas por fazer parte de uma classe social e econômica diferente da sua. Esses fotógrafos estavam em busca da alteridade no mundo do outro, este que possuía um modo de vida diferente do seu, com o objetivo de dar visibilidade à situação vivida por ele e, assim, contribuir para que ela fosse alterada. Com isso, eles acreditavam que poderiam promover mudanças.

Alguns fotógrafos se preocuparam em registrar situações de precariedade social, como Jacob Riis, que fotografou imigrantes que viviam em bairros pobres de Nova York em péssimas condições de moradia na última década do século XIX. O objetivo de Riis era denunciar a situação em que viviam essas pessoas e contribuir, de algum modo, para que ela fosse alterada. Porém, certas vezes a forma de aproximação escolhida não era nada respeitosa: no meio da madrugada ele invadia as casas com a ajuda de um policial e disparava o flash para capturar a real situação em que se encontravam aquelas pessoas. Conforme escreve Price:

As "meras palavras" deveriam ser substituídas, na opinião de Riis, pela veracidade irrefutável da câmera, e ele via sua contribuição como a de produzir evidência para provar o que de outra forma seria problemático. Mas ele não teria considerado sua visão pessoal como importante: os fatos falariam por si mesmos e os habitantes da favela haviam sido convertidos, através da mirada documental, em "fatos".³

Com esse método de trabalho, o fotógrafo não dava espaço para o outro se situar, negociar a sua representação na imagem fotográfica; os imigrantes eram pegos de surpresa, não havia uma conversa prévia, um acordo entre fotógrafo e fotografado. Riis acreditava na objetividade da câmera, na sua imparcialidade e capacidade de dar conta dos fatos. Ele trabalhou como repórter policial para o *Tribune* e depois para o *Evening Sun* e acreditava que

² BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

³ PRICE, Derrick, *Surveyors and surveyed: Photography out and about*, In: WELLS, Liz (org) *Photography: a critical introduction*. Londres, Routledge, 1997 (Tradução de Rui Cezar dos Santos), p.7.

as fotografias seriam capazes de mostrar às pessoas a realidade e de convencê-las da pobreza e miséria existente em Nova York, o que apenas seus textos não conseguiam. Em função da objetividade pretendida e das condições em que Riis realizou as suas fotografias, elas não possuíam uma preocupação estética e formal. Nas palavras de Price: "Talvez inevitavelmente, suas fotografias nos provêm detalhes etnográficos da vida material e das condições sociais ao invés de leituras subjetivas mais complexas da natureza da pobreza e da destituição."⁴.

Esse efeito de realidade atribuído à prática fotográfica de Riis estava em consonância com as primeiras formulações teóricas sobre a fotografia que surgiram no século XIX. Estas consideravam a câmera como uma máquina objetiva em função da semelhança entre o objeto fotografado e a imagem formada pelo aparelho. A fotografia era entendida como um espelho da realidade, mimética, a perfeita imitação do real. O dispositivo fotográfico, por ser um aparelho mecânico que obedece às leis da física e da química teria uma precisão capaz de mostrar a realidade tal como é. Como aponta Philippe Dubois, essa concepção mimética da fotografia pode ser associada à categoria dos ícones, tal como formulada por Charles Sanders Peirce: signos que estão ligados ao objeto que representam por uma relação de semelhança.

No século XIX tornaram-se populares as revistas ilustradas, publicações que se utilizavam de imagens para contar uma história. Inicialmente essas revistas utilizavam ilustrações de gravura em madeira. Com a invenção da fotografia isso iria mudar, mas não imediatamente, devido às dificuldades técnicas dos meios de reprodução. Porém, enquanto as fotografias não conseguiam ser impressas, artistas se baseavam em fotografias para fazer as ilustrações desses periódicos. O aprimoramento das técnicas de impressão, heliogravura e offset, no começo do século XX possibilitou a difusão das fotografias em publicações em massa. A reprodução de fotografias pelas revistas ilustradas foi fundamental para a prática do fotodocumentarismo moderno. Elas permitiram aos fotógrafos publicar suas fotos de investigação social em formato de grandes reportagens. Esse movimento de revitalização do jornalismo, marcado pela preocupação política, surgiu na Alemanha na década de 1920. Com a ascensão de Hitler ao poder, muitos dos editores e fotógrafos das Ilustradas alemãs exilaram-se na França, Reino Unido e Estados Unidos, e levaram para esses países essa nova prática do fotojornalismo.

Na década de 1930 surge o projeto arquetípico do fotodocumentário, marcado pela preocupação em denunciar situações sociais de desigualdade, injustiça, pobreza e com uma

⁴ PRICE, Derrick, 1997, p.7.

forte pretensão de mudança e reforma social. De acordo com Derrick Price, a fotografia dos anos 1930 foi influenciada por vários fatores:

Tecnicamente, o desenvolvimento das novas e leves câmeras 35mm tornou possível novos ângulos de câmera. Houve crescimento no número de revistas ilustradas e, dentro dessas, uma abordagem crescentemente sofisticada do papel dos editores de fotografia e a construção de fotoensaios. Não menos, havia um público novo e vasto com fome de ver imagens derivadas da vida real. O movimento documental era, é claro, amplamente discutido em relação ao cinema e não há dúvida de que John Grierson era uma figura importante na determinação da natureza de seu projeto estético e político.⁵

Grierson cunhou o termo documentário em 1926 para definir um cinema oposto ao entretenimento e à fábrica de sonhos de Hollywood. Ele acreditava que o cineasta poderia, por meio da sua criatividade, fazer filmes que tivessem um compromisso maior em retratar o real e em produzir conhecimentos sobre o mundo que seriam úteis à sociedade. A fotografia foi influenciada por essa concepção de documentário, e nesse período, entre as décadas de 1920 e 1930, começa a ser gerada uma mudança na prática dos fotógrafos documentais. Como aponta Olivier Ligon:

Na acepção de fotodocumentário que passou a ser então gestada, a criação humana não era mais percebida como um elemento perturbador da capacidade reveladora supostamente inerente ao automatismo e à mecanicidade do equipamento fotográfico. Ao contrário, a liberdade criativa do fotógrafo se firmou como um modo de restituir as coisas ‘tais como são’ ao mesmo tempo em que seria possível exceder a mera reprodução da realidade para, dessa maneira, significá-la.⁶

Nesse panorama de fotógrafos documentais que já tinham uma preocupação com os recursos expressivos que poderiam utilizar para interpretar o mundo à sua volta e retratá-lo sob o seu ponto de vista, situam-se alguns fotógrafos da Farm Security Administration (FSA), organização criada pelo governo americano de Roosevelt em 1935 na tentativa de reconstruir a economia americana abalada pela grande depressão. Foi criado um departamento de fotografia na FSA, dirigido por Roy Stryker. Os fotógrafos contratados deveriam produzir imagens que fossem capazes de sensibilizar a população norte-americana acerca da situação dos agricultores do oeste e do sul e convencê-la que os programas assistenciais do governo eram necessários para recuperar essas economias. O projeto fotográfico tinha um objetivo definido: as fotos deveriam mostrar a pobreza dos pequenos agricultores, as muitas dificuldades que enfrentavam. Os fotografados deveriam ser retratados como trabalhadores

⁵ PRICE, Derrick, 1997, p.10.

⁶ LUGON, 2010, apud SANTOS, Ana Carolina, Da Inter-relação entre fotodocumentário e fotomontagem: a experiência de Pedro Meyer em *Truths & Fictions*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014, p. 66-67.

dignos de receber a ajuda do Governo. Todas as fotografias passavam pela aprovação de Roy Stryker, que verificava se elas estavam condizentes com esses propósitos.

Um dos grandes fotógrafos que trabalhou na FSA foi Walker Evans. Por não concordar com os métodos de Stryker, desligou-se do projeto em 1938. Em 1941, juntamente com James Agee, publicou o livro *Elogiemos os Homens Ilustres*, com fotos que realizou no período. Evans não concordava com o drama sentimentalizado que Stryker exigia que os fotógrafos da FSA expressassem nas fotos. Submetidos à intenção do projeto de despertar o sentimento e a compaixão da classe-média norte americana, frequentemente os agricultores eram retratados como pessoas destituídas, passivas, assujeitadas a uma situação social desfavorecida, como sublinha Price:

Os fotógrafos da FSA usaram uma variedade de meios técnicos para dotar seus sujeitos com qualidades particulares. [...] Essas fotografias documentais, então, como todas as outras, são trabalhos densamente construídos que empregam certas técnicas e formas para produzir uma resposta desejada no espectador. Elas certamente contêm 'fatos' em um sentido simples: uma mulher veste um vestido feito de um saco de farinha, uma família vive debaixo de uma tenda improvisada de estacas e lona. Há, em outras palavras, muita evidência de pobreza indicada por marcas tradicionais de ausência de prosperidade material. Mas, em suas versões mais complexas, elas são fotografias dos (literalmente) destituídos, cuidadosamente construídas para produzir um significado que transcende o que é mostrado.⁷

No contato que se estabelece entre fotógrafo e fotografado está presente uma relação de poder, pois a câmera não é um aparelho que simplesmente reproduz a realidade; o ato fotográfico é feito de escolhas, o fotógrafo recorta uma cena, escolhe o que vai mostrar e como mostrar, efeitos e sentidos são produzidos. Com isso, alguns fotógrafos começam a refletir sobre como o outro é representado na fotografia documental. Guiado por uma severa crítica dessas representações que desconstroem o mundo do outro em sua diferença, James Agee escreveu no prefácio de *Elogiemos os Homens Ilustres*:

Parece-me curioso, para não dizer obscuro e totalmente aterrorizador, que possa ocorrer a uma associação de seres humanos reunidos em uma companhia, por necessidade e sorte, e por lucro, um órgão de jornalismo, espiar intimamente as vidas de um grupo de seres humanos indefesos e consternadoramente injuriados, uma família rural ignorante e indefesa, para o propósito de exibir a nudez, desvantagem e humilhação dessas vidas diante de outro grupo de seres humanos em nome da ciência do "jornalismo honesto" (o que quer que seja que esse paradoxo signifique), da humanidade, de bravura social, por dinheiro e por uma reputação de fazer uma cruzada e por falta de preconceito que, quando bem competentemente qualificado, é cambiável em qualquer banco por dinheiro... e que essas pessoas possam ser capazes de meditar esse prospecto sem a menor dúvida sobre suas qualificações para produzir uma peça de trabalho 'honesta',

⁷ PRICE, Derrick, 1997, p.12.

e com uma consciência melhor do que clara, e na certeza virtual de aprovação pública quase unânime.⁸

Os fotógrafos documentais da década de 30 e 40 foram bastante influenciados pelos preceitos da fotografia moderna e, em especial, pela *straight photography* ou fotografia direta. Os seus representantes, como Paul Strand, Edward Weston e Ansel Adams defendiam a boa forma e o rigor da composição, além de uma grande nitidez na imagem, capaz de proporcionar grande precisão de detalhes, gradação de tons e exploração da textura. Os modernistas reivindicavam uma fotografia pura, em oposição ao pictorialismo popular no final do século XIX e começo do século XX. Pensavam na fotografia como arte, mas por meio da utilização de recursos próprios do meio fotográfico, recursos próprios da câmera. Para eles, escolhas deveriam ser feitas no momento anterior à realização da imagem, pois eram contrários a manipulações no negativo e na cópia.

As revistas ilustradas continuaram sendo o principal meio de divulgação dos fotógrafos documentais até as décadas de 1960 e 1970. Elas exerceram um papel fundamental no consumo de fotografias pela sociedade; com suas reportagens que privilegiavam o uso de várias fotografias aliadas a pequenos textos, elas entraram na rotina de leitura de diversos países. As fotografias destinadas a esses espaços tinham um outro tempo de realização, não seguiam a lógica do jornalismo diário em que as fotos eram mais ilustrativas e deveriam ser realizadas rapidamente. Os fotoensaios das revistas ilustradas permitiam que os fotógrafos pesquisassem antes de ir a campo e que se prolongassem mais na realização das imagens, por meio de uma imersão no tema que seria retratado. Isso proporcionou aos fotógrafos mais liberdade para compor suas imagens e entrar em contato com o outro que iriam retratar.

Esse estilo de fotorreportagem começou a ser praticado no Brasil em 1943, com a contratação do fotógrafo francês Jean Manzon pela revista *O Cruzeiro*. Ele foi convidado por Assis Chateaubriand para implantar esse novo jornalismo no Brasil. O periódico foi responsável pela divulgação do trabalho de importantes fotodocumentaristas brasileiros, como José Medeiros e Flávio Damm. Apesar da diversidade presente nas fotos, tanto em função do tema (sertão, manifestações das culturas negras e indígenas, "tipos brasileiros", movimentos sociais, etc), quanto pelo estilo e pelo método de trabalho, elas possuem alguns traços em comum, próprios da fotografia moderna: a tomada frontal, nitidez, luminosidade e a legibilidade das imagens.⁹

⁸ AGEE, James e EVANS, Walker, Elogiemos os homens ilustres, 1939, p.7.

⁹ LUGON, 2001, apud BARBALHO, Marcelo (2010, p.56) considera características marcantes do estilo moderno a tomada frontal, a luminosidade, a nitidez e a legibilidade da imagem. Esse conjunto constitui uma plasticidade que confere simplicidade formal às imagens documentais modernas, num contraponto patente às

Percebe-se na obra de fotógrafos documentais modernistas como Walker Evans e Sebastião Salgado — ressaltadas as enormes diferenças (estilísticas e históricas) — uma preocupação não apenas com o tema social que é abordado, mas também com a técnica e a composição, ao contrário dos primeiros fotógrafos documentais, como Jacob Riis por exemplo, que pelas próprias condições de realização da imagem não tinham esse apuro formal. Reconhecia-se, portanto, que apesar de manter uma relação com o mundo real e representá-lo, a fotografia documental não era resultado apenas de processos mecânicos, não era produto de uma mera transcrição do mundo. Ao contrário, o fotógrafo interferia nesse mundo ao fotografar, ao interagir com o outro representado; por meio de escolhas técnicas de composição ele codificava a mensagem fotográfica e, assim, atribuía significados ao que ele representava. Conforme escreve Soulages:

O fotodocumentário remete ao mundo, estabelecendo relações com ele, e também dele se separa na medida em que sempre o reconfigura em formas virtuais que não são mais as dele. A fotografia passou a ser percebida, pois, como resultado de um processo de transformação e atualização que se dá a partir do modo como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, uma maneira de recriar o mundo. A fotografia não opera na reprodução ou restituição do referente, mas na sua reapropriação fotográfica.¹⁰

O discurso da mimese, da fotografia como espelho da realidade perde espaço por volta dos anos 1970 com o surgimento da abordagem estruturalista e os teóricos começam a pensar na fotografia como um processo de transformação, codificação do real. O fotógrafo, ao realizar uma foto tem intenções, mostra o seu ponto de vista sobre a cena, escolhe o que vai dar a ver do retratado e de seu contexto. A fotografia é então uma mensagem codificada tecnicamente, culturalmente, sociologicamente e esteticamente, como aponta Philippe Dubois:

Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura "impressão", um simples "efeito". Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada.¹¹

Ganha força o discurso da fotografia como um símbolo, sua capacidade de significar não apenas como evidência de algo, como um fato, mas como construção de sentidos. O fotógrafo passa a ser visto como capaz de evocar significados, de expressar o seu ponto de vista do mundo por meio da fotografia, que será decodificada pelo espectador na utilização de

cópias escurecidas e com efeitos crepusculares de pictorialistas como Robert Demachy e Edward Steichen (especificamente no início de sua carreira nos primeiros anos do século XX).

¹⁰ SOULAGES, 2010, apud SANTOS, Ana Carolina, 2014, p.68

¹¹ DUBOIS, Philippe, O Ato fotográfico, 1984, p.26.

referências culturais comuns. De acordo com Bartolomeu: "Ao valor de evidência da fotografia, vem se acrescentar o valor simbólico, bem como seu valor estético."¹².

Em função de uma maior preocupação dos fotógrafos com os recursos expressivos para conseguir trazer novos significados à cena retratada e a exposição de suas fotografias em museus tem início o reconhecimento do autor na fotografia documental. Em 1938 o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) realizou uma exposição com setenta imagens da FSA. Com isso, a fotografia documental ganhou um novo espaço de circulação, não mais restrita às revistas ilustradas; alcança esse espaço da arte que antes era dedicado apenas as fotografias com pretensões artísticas.¹³ Além do espaço conquistado nos museus, vários fotógrafos publicam livros com suas obras, tanto com um caráter retrospectivo, reunindo fotografias de diferentes temáticas, quanto livros de caráter ensaístico. Como exemplo do primeiro temos o livro *Images à la Sauvette* (O momento decisivo), lançado em 1952 por Henri Cartier-Bresson, e como exemplos do segundo caso temos as obras *American Photographs* publicado em 1938 por Walker Evans e *Les Américains* (Os americanos) de Robert Frank em 1958, do qual falaremos mais adiante.

A partir dos anos 1950 o discurso do reformismo social da fotografia documental perde força e os fotógrafos lançam o seu olhar para outros temas, mais ligados ao cotidiano, à representação da vida social e não necessariamente à questões de classe. Os fotógrafos documentais passam a gozar de uma maior liberdade, segundo Bartolomeu: "Os temas tacitamente autorizados a serem tratados pelo documentário fotográfico se ampliam e passam a incluir qualquer coisa que seja capaz de mobilizar a atenção do fotógrafo."¹⁴. Este é o caso do trabalho de Robert Frank, *Les Américains*, publicado em 1958 em Paris, e no ano seguinte nos Estados Unidos como *The Americans*. As imagens foram feitas em viagem realizada por Frank pelos EUA entre 1955 e 1956, com o auxílio da bolsa Guggenheim. As fotos retratam os Estados Unidos por um outro ângulo: a visão do estrangeiro que lança um olhar irônico sobre os acontecimentos da vida cotidiana dos americanos. Nessa obra de Frank percebe-se uma maior experimentação na estética documental — ao romper com certos preceitos da fotografia modernista — que tem reflexos na fotografia contemporânea. Por meio da utilização de borrões, desfoques e novos enquadramentos Frank atinge uma maior subjetividade e expressividade.¹⁵

¹² BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira, 2008, p.57.

¹³ ROSENBLUM, 1997, apud Anna Karina, 2008, p.58.

¹⁴ BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira, 2008, p.61.

¹⁵ Os termos subjetividade e expressividade muitas vezes utilizados aqui se referem aos usos de recursos estilísticos, visuais, compositivos e técnicos de que os fotógrafos se utilizam para transcender os fatos

Após *The Americans*, a fotografia documental entrou na fase contemporânea de sua evolução. Muitos fotógrafos se voltaram para dentro de si mesmos ao mesmo tempo em que se afastaram do tumulto das ações e da vida pública das agitações. A preocupação deles passou a ser o reconhecimento e os problemas viscerais do homem. Comunicar a realidade psicológica se torna mais importante do que expressar a realidade visual ou social. A emoção do fotógrafo, ou sua experiência, passa a ser tão central para a imagem quanto sua visão de mundo. Esse mapa da psique é fotografia complexa, muitas vezes traiçoeira, pois leva a imagens que à primeira vista podem parecer borrões-rejeitados, estranhamente enquadrados, vazias como as obras de arte de sucesso. A fotografia exige uma interpretação atenta. O observador deve pensar sobre as imagens para alcançar a mensagem fotográfica.¹⁶

Essa maior possibilidade de experimentação na estética documental também teve reflexos em obras produzidas no Brasil, como o trabalho de Cláudia Andujar com os índios Yanomami na década de 70. Em suas fotografias sobre os rituais xamânicos e o cotidiano na aldeia, Andujar utiliza-se de elementos como borrões, arrastamentos, utilização de luz de lampiões de querosene no interior de ocas para conseguir retratar nas fotografias a atmosfera dos rituais indígenas, seu aspecto de transe e representar a relação dos Yanomami com a floresta. Essa visão mais subjetiva e dotada de liberdade expressiva rompe com a estética do modernismo documental, mas suas fotos também apresentam influência desse período, tanto pelo seu engajamento social pelo reconhecimento dos direitos indígenas quanto pelos retratos realizados em sua obra *Marcados*. De acordo com Brandão e Machado: "a plasticidade existente em alguns momentos na obra da fotógrafa antecipou, 'de modo visionário', conceitos e estéticas notados de forma mais recorrente na fotografia contemporânea brasileira apenas a partir da década de 90."¹⁷

A fotografia documental contemporânea é marcada por uma variedade de temas abordados e estilos, englobando fotógrafos com trabalhos bastante distintos. Mas todos eles tem em comum a ruptura com o modelo de documentário de reforma social que acreditava que, por meio de fotografias seria possível mudar a sociedade. De acordo com Price, "certamente os fotógrafos documentaristas não estão mais atados ao projeto político que foi esposado pelo movimento documentarista dos anos 1930. Nem são necessariamente empregados os códigos que pareciam autenticar as fotografias documentais."¹⁸ O que temos visto na fotografia documental contemporânea é uma maior liberdade de experimentação e expressão. Em alguns fotógrafos documentais brasileiros pode-se perceber uma exacerbação do uso de elementos estilísticos, como Tiago Santana, que utiliza, por exemplo, imagens

apresentados pela fotografia documental, e assim, atribuir sentidos a foto, que contém o ponto de vista do fotógrafo sobre determinada realidade.

¹⁶ DOCUMENTARY photography. Nova Iorque: Time-Life Books, 1972. apud BARBALHO, Marcelo, 2010, p.70.

¹⁷ BRANDÃO e MACHADO, 2005, apud BARBALHO, Marcelo, 2010, p.73.

¹⁸ PRICE, Derrick, 1997, p.19.

borradas, desenquadramentos e a presença de reflexos em superfícies espelhadas. Outra vertente é o *documentário imaginário*¹⁹, tendência que se utiliza de recursos ficcionais para afirmar ideias, posições, criar novas possibilidades de significados em obras documentais. Como exemplo temos a obra *Paisagem Submersa*, dos mineiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, exposta em galerias e publicada em livro em 2008. O recurso à ficção e à montagem em fotografias documentais tem usos atuais, mas reflete discussões anteriores sobre a capacidade da fotografia em representar a realidade, como já apontava Walter Benjamin em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, em 1932, ao destacar o papel da construção e da montagem.

Mas, se a verdadeira face dessa "criatividade" fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito, diz Brecht, a situação "se complica pelo fato de que menos do que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas — numa fábrica, por exemplo —, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado." O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica.²⁰

Nessa diversidade de discursos documentais da atualidade a representação do outro não saiu de cena, mas ganhou novas modalidades, guiadas por novos procedimentos. Além de utilizar outros recursos expressivos (o que não é uma regra), como no caso de *Paisagem Submersa*, em que a ficção se faz presente, o documentário contemporâneo que se volta para o outro (de outra classe, cultura ou grupo social) não tem mais a pretensão de promover uma reforma social e conseguir realizar mudanças por meio da fotografia. O objetivo maior é dar a ver o outro e o seu mundo, suas particularidades. As imagens reivindicam para esse outro uma nova representação, diferente da que costumeiramente é produzida nas grandes mídias. O processo em que se dá a realização das fotos também é diferente: por meio da experiência do fotógrafo no mundo do outro, da vivência e da convivência com o outro, há uma negociação entre fotógrafo e fotografado, as relações de poder são problematizadas e o fotógrafo pretende

¹⁹ "No *Documentário Imaginário*, os fotodocumentaristas procuram colocar para fora seus sonhos, suas subjetividades de maneira mais explícita, o que não significa que muitos já não o faziam. Apenas agora isso acontece de forma aberta, escancarada, sem restrições. Não há mais a busca de uma relação analógica com o referente na mesma intensidade que havia na forma clássica da fotografia documental, e as imagens fluem menos apegadas à idéia de objetividade, embora as características fundamentais da fotografia documental sejam mantidas (pesquisa prévia sobre o tema, projetos de longa duração, conjunto de imagens que formam uma narrativa etc.)." LOMBARDI, Kátia. *Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p.75.

²⁰ BENJAMIN, Walter, *Pequena história da fotografia*, 1932, p.106.

que essa proximidade com o outro possa ser refletida em uma representação construída no encontro entre fotógrafo e fotografado, como Bartolomeu afirma:

Assim, a valorização de uma experiência comum num projeto de fotografia configura uma aposta na formação ou na existência prévia de quadros de sentidos compartilhados que favoreçam uma melhor compreensão da vida do outro. Muito frequente também é o argumento dos fotógrafos de que, com a convivência prolongada, podem ser como que absorvidos pelo grupo em dado momento, podendo assim penetrar em zonas de outro modo inacessíveis. Enfim, o que se espera é que essa experiência de partilhamento possa impregnar as imagens e a narrativa que será tecida a partir delas.²¹

É nesse novo contexto que foi realizada a experiência fotográfica do fotógrafo Cyro Almeida na Ocupação Dandara, entre 2011 e 2012. Em 2014 ele publicou um livro por meio de Lei de Incentivo à Cultura e realizou uma exposição no Palácio das Artes em março desse mesmo ano. Na obra do fotógrafo, na qual nos deteremos mais adiante, percebemos esse desejo de dar visibilidade ao outro e construir novas representações possíveis, diferente da forma com que as ocupações urbanas são representadas pela grande imprensa. Antes de abordarmos a obra de Cyro Almeida, porém, recordaremos alguns tópicos da teoria da fotografia que nos serão úteis na análise das imagens.

2) A Dimensão indicial da fotografia

Segundo Philippe Dubois, por volta da década de 1970 destaca-se um novo discurso sobre as teorias da fotografia. Retoma-se as considerações de Charles Sanders Peirce sobre a relação do signo com o seu objeto, para caracterizar a fotografia como um signo primeiramente indicial, em sua gênese. Essas considerações surgem em oposição ao discurso da fotografia como processo de codificação e transformação do real, dotada de uma dimensão primeiramente simbólica. As pesquisas pós-estruturalistas, lançando mão da semiótica de Peirce e de considerações anteriores de outros autores como André Bazin, Walter Benjamin e Roland Barthes, definem o caráter referencial da fotografia, sua contiguidade física com o objeto representado, o princípio de formação da imagem fotográfica por meio de uma impressão luminosa como a essência da fotografia. Esta é pensada então como um traço do real, é um signo capaz de atestar a existência do seu referente, que esteve ali no momento de realização da imagem fotográfica, como afirma Dubois:

A fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um

²¹ BARTOLOMEU, ANNA Karina, 2008, p.69.

espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro (marca registrada, diria Denis Roche). Nesse sentido a fotografia pertence a uma categoria de "signos" (sensu lato) chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce de "índice" por oposição a "ícone" e a "símbolo". Para me adiantar (muito), direi apenas que os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral.²²

Sem a luz que o objeto reflete e sensibiliza o material filmico não haveria a formação da imagem fotográfica. A dimensão indicial está relacionada com o ato mesmo de fazer a imagem, aquela fração de segundo em que o obturador é disparado e então não há interferência do homem, quando opera-se a transferência luminosa. É somente nesse tempo situado entre o antes e o depois da realização da imagem que a fotografia pode ser considerada, segundo Barthes, uma mensagem sem código, pura denotação. A relação do signo indicial com seu referente se dá por meio de uma conexão física, o que implica que os índices, como é o caso da fotografia, mantêm uma relação de singularidade, atestação e designação com o seu objeto, como explicaremos mais adiante. Outro ponto importante que Dubois destaca é que os signos não se restringem apenas a ícones, índices e símbolos, "um mesmo signo pode depender das três categorias semióticas ao mesmo tempo"²³, o que é fundamental para entender o signo fotográfico.

Antes da tomada da foto, na fração de segundo em que a luz imprime-se no papel sensível, existem várias escolhas, gestos e processos culturais de codificação. O fotógrafo escolhe o que vai ser fotografado e como ele vai retratar essa cena, faz um recorte, escolhe um ângulo, um ponto de vista, ajusta os controles de exposição da câmera (diafragma e obturador), ajusta o foco e após essa espera realiza o disparo. Depois de realizada a foto, no momento de revelação e cópia ou no processo digital de tratamento da imagem em programas de edição, também são realizadas escolhas que dizem de códigos culturais, que influenciam o sentido da foto e a interpretação do espectador, como ressalta Dubois:

Mas afora isso, afora o próprio ato da exposição, a foto é imediatamente (re-)tomada, (re-)inscrita nos códigos. Em todos os tipos de códigos que nunca mais a abandonarão, que serão tanto mais poderosos, que nela colocarão tanto mais ardor quanto durante um instante — o próprio instante de sua constituição —, ela lhes escapou.²⁴

Como a imagem fotográfica é formada por meio da impressão de raios de luz que emanam de seu referente, ela mantêm com ele uma marca identitária única, singular, que se

²² DUBOIS, Philippe, 1984, p.61.

²³ DUBOIS, Philippe, 1984, p.64.

²⁴ DUBOIS, Pihilippe, 1984, p.86.

refere àquele momento que aconteceu uma única vez e não vai se repetir mais existencialmente. Com isso, "o traço (fotográfico) só pode ser, em seu fundo, *singular*, tão singular quanto seu próprio referente"²⁵. Além disso, devido a relação de contiguidade que tem com o referente, o índice fotográfico também atesta a existência do objeto que está presente na imagem; a fotografia testemunha que ele esteve ali no momento da tomada fotográfica. Está aí o "isso-foi", que Barthes definiu como o noema da fotografia:

Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da fotografia. (...) O noema da Fotografia será então 'Isso-foi'.²⁶

O traço indiciário/fotográfico também aponta para algo, designa, chama a atenção do espectador. Para finalizar a explicação teórica do discurso da fotografia como um traço do real é importante destacar que o índice apenas atesta a existência do objeto retratado, ele não é capaz de afirmar um sentido: "O índice para com o 'isso-foi'. Não o preenche com um 'isso quer dizer'. A força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade."²⁷.

Além disso, é preciso estar atento aos limites do discurso da referência, para não absolutizar a relação da fotografia com o real. O signo fotográfico não coincide com o seu referente, há uma distância temporal e espacial entre eles. Apesar da luz que vêm do referente incidir no suporte sensível da máquina fotográfica, há uma distância física entre o referente e o local onde será formada sua imagem: "toda foto implica portanto que haja, bem distintos um do outro, o aqui do signo e o ali do referente."²⁸. Há também uma distância temporal entre o referente e a imagem fotográfica, que sempre se refere a algo exterior e anterior ao momento de fruição da imagem. Ao vermos a imagem gerada, o instante ao qual ela faz referência já passou, não existe mais.

Como se vê, o princípio de uma separação simultânea no tempo e no espaço, de uma falha irreduzível entre signo e referente é realmente fundamental. Vem sublinhar radicalmente que a fotografia, como índice, por mais vinculada fisicamente que seja, por mais próxima que esteja do objeto que ela representa e do qual ela emana, ainda assim, permanece absolutamente separada dele.²⁹

²⁵ DUBOIS, Philippe, 1984, p.72

²⁶ BARTHES, Roland, A Câmara Clara, 1979, p.115

²⁷ DUBOIS, Philippe, 1984, p.85.

²⁸ DUBOIS, Philippe, 1984, p. 88.

²⁹ DUBOIS, Philippe, 1984, p.93.

Ao teorizar os sentidos presentes na imagem fotográfica, Barthes (1990)³⁰ distingue três níveis de sentido. O primeiro, chamado informativo, é o nível da comunicação, é aquele que o espectador consegue decodificar por meio do contexto da imagem. O segundo nível está no campo do simbólico, da significação, é possível identificar a intenção do fotógrafo, que se utiliza de signos que remetem a uma convenção, a um léxico geral, é uma imagem com um sentido mais evidente, que se apresenta a nós. É o que Barthes chamou de sentido óbvio. O terceiro nível de sentido é aquele que o autor chama de teimoso, que impõe uma leitura que desperta mais questões; ele não está dado, é um significante que não nos deixa claro o seu sentido "por um lado, esse significante não se pode confundir com o simples estar lá da cena, extrapola a cópia do motivo referencial, [...], e, por outro lado, tampouco se confunde com o sentido dramático..."³¹. Esse terceiro sentido é o que Barthes chamou de obtuso, aquele que está velado, não tem um sentido claro, é o nível da significância (remete ao campo do significante, e não da significação): "O sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade para nomeá-lo: minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação."³².

3) O golpe do corte no espaço-tempo fotográfico

Em *O Ato Fotográfico*, Dubois também apresenta outro princípio formador da imagem fotográfica, o corte. Além da impressão luminosa, o recorte do espaço e do tempo realizado pelo fotógrafo no ato da tomada da imagem é o que constitui o ato fotográfico, um só golpe que recorta ao mesmo tempo a dimensão espacial (contínuo da extensão) e temporal (fio da duração). A foto é então uma fatia única e singular do espaço tempo. Ao mesmo tempo que corta, isola, separa uma porção do espaço, ela também recorta um instante no tempo, interrompe a sua duração e o fixa na imagem fotográfica: "Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla. Pequeno bloco de estando lá, pequena comoção de aqui- agora, furtada de um duplo infinito."³³.

Dubois compara a realização de uma fotografia com uma jogada (golpe). Segundo ele qualquer ato de tomada ou de olhar para a imagem é uma tentativa de jogada, pois o fotógrafo tem um objetivo, baseado neste ele parte para a ação, para o ato, em seguida ele vai avaliar o

³⁰ BARTHES, Roland, O óbvio e o obtuso, Ensaios Críticos III, 1990, Ed. Nova Fronteira, Trad. Léa Novaes, p.54.

³¹ BARTHES, Roland, 1990, p.46.

³² BARTHES, Roland, 1990, p.54.

³³ DUBOIS, Philippe, 1984, p.161.

resultado, tal qual em um jogo: "Nesse sentido, a fotografia é uma partida sempre em andamento, onde cada um dos parceiros (o fotógrafo, o observador, o referente) vem arriscar-se tentando fazer a jogada certa."³⁴. Segundo o autor o golpe de corte acontece em duas dimensões: temporal e espacial, que serão explicadas a seguir.

3.1 O corte temporal

O obturador corta, guilhotina a duração, e com isso instala um de fora-de-tempo. Dubois afirma que o instante fotográfico é eminentemente paradoxal, pois ao mesmo tempo que fixa um tempo que se dava na continuidade, ao mesmo tempo que imobiliza, "não exclui nem uma certa relação com a duração, nem a existência de uma grande mobilidade interior."³⁵

O golpe temporal acontece de uma só vez, o tempo de exposição escolhido pelo fotógrafo, que ajusta o obturador, permite a entrada da luz que atinge o filme (ou sensor digital) por inteiro a uma só vez, "são atingidos simultaneamente e sobretudo ao mesmo tempo, são cortados de sua fonte luminosa."³⁶. Além disso, ao mesmo tempo em que a fotografia recorta este instante no tempo, que reduz o contínuo, ela também eterniza; a foto tona-se um instante perpétuo: "uma fração de segundo, decerto, mas 'eternizada', captada de uma vez por todas, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada."³⁷. O tempo da foto não é, portanto, o tempo do Tempo, não se trata do tempo cronológico, contínuo. O fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico passa de uma só vez para o "outro mundo", entra em uma nova temporalidade, simbólica, da foto: "temporalidade que também dura, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas."³⁸. O ato fotográfico implica, portanto, não só um corte na continuidade do real, mas também uma passagem para o outro lado da fatia, de um tempo evolutivo a um tempo paralisado, do instante à perpetuação e do movimento à imobilidade.

O corte temporal que o ato fotográfico implica não é, portanto, somente redução de uma temporalidade decorrida num simples ponto (o instantâneo), é também passagem (até superação) desse ponto rumo a uma nova inscrição na duração: tempo de parada, decerto, mas também, e por aí mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) do que só aconteceu uma vez.³⁹

³⁴ DUBOIS, Philippe, 1984, p.162.

³⁵ DUBOIS, Philippe, 1984, p.166.

³⁶ DUBOIS, Philippe, 1984, p.167.

³⁷ DUBOIS, Philippe, 1984, p.168.

³⁸ DUBOIS, Philippe, 1984, p.168.

³⁹ DUBOIS, Philippe, 1984, p.174.

No instante captado e fixado pelo dispositivo fotográfico também se instala uma greta, uma fenda, devido à distância espacial e temporal que o dispositivo fotográfico mantém com o seu referente. Essa não correspondência do signo com o referente, a vacilação que tal separação implica coloca o sujeito em movimento, "suscita um movimento interno, uma corrida que não cessa de fazer o 'sujeito' fotográfico correr."⁴⁰ O vazio imóvel do corte, paradoxalmente, é atravessado de intensos vaivens no interior do ato fotográfico. O abismo provocado pelo corte e pela distância abala a certeza representativa da imagem, o que gera o movimento do sujeito à imagem e da imagem ao referente.

Confrontado com dois universos que não aderem um ao outro, o sujeito, a princípio surpreso, intrigado e depois inquieto, angustiado, finalmente transformado, cada vez mais aprisionado numa espiral vertiginosa, começa a ir e vir incessantemente a princípio na imagem, depois entre as imagens, depois da imagem ao objeto, do objeto à imagem no dispositivo, como se corresse atrás de uma adequação impossível, como se tratasse de recuperar um atraso por princípio irrecuperável.⁴¹

3.2 O corte espacial

Ao contrário do espaço da pintura, que é construído sucessivamente pelo pintor, que encherá o quadro, preencherá a superfície determinada com vários signos, o espaço fotográfico é um recorte que o fotógrafo faz de um espaço já existente, de um espaço referencial presente no mundo, "é um espaço que deve ser capturado (ou deixado de lado), um levantamento no mundo, uma subtração que opera em bloco."⁴² O fotógrafo não preenche um quadro aos poucos; ao contrário, recorta, com um golpe arranca tudo de uma vez de um espaço contínuo. Sua ação consiste em subtrair um espaço já "pleno".

Em outras palavras, bem aquém de qualquer intenção ou de qualquer efeito de composição, em primeiro lugar o fotógrafo recorta, separa, inicia o visível. Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano real e exclui, rejeita, renega a ambiência (o fora-de-quadro, o fora de campo, de que voltaremos a falar daqui a pouco). Sem sombra de dúvida, toda violência (e a predação) do ato fotográfico procede essencialmente desse gesto do cut.⁴³

Dubois desenvolve três consequências teóricas derivadas do corte como gesto que funda um espaço propriamente fotográfico: a relação do recorte com o fora-de-quadro, com o quadro propriamente dito (a composição), e por último, sua relação com o espaço topológico do sujeito que vê. Ao fazer isso, o autor utiliza quatro grandes categorias que serão explicadas

⁴⁰ DUBOIS, Philippe, 1984, p.174.

⁴¹ DUBOIS, Philippe, 1984, p.175.

⁴² DUBOIS, Philippe, 1984, p.178.

⁴³ DUBOIS, Philippe, 1984, p.178.

logo adiante: espaço referencial, espaço representado, espaço de representação e espaço topológico.

3.2.1 Relação do recorte com o fora-de-quadro

Em função da constituição do ato fotográfico, que se dá por meio de um golpe, um recorte do espaço referencial, uma extração, o espaço fotográfico é sempre parcial em relação ao seu referente, situado em um espaço infinito, contínuo. Isso implica, portanto, uma sobra, um resto, os elementos do espaço referencial que ficam de fora: o fora-de-campo ou espaço "off". É a relação desse espaço excluído com o espaço retido, o campo da foto que será abordada nessa seção. Segundo Cavell: "Quando uma fotografia é recortada, o resto do mundo é afastado. A presença virtual do resto do mundo e sua evicção explícita são tão essenciais para a experiência de uma fotografia quanto o que ela apresenta explicitamente."⁴⁴.

O espaço off, apesar de ausente do campo da representação, está sempre em relação de contiguidade com o espaço inscrito no quadro; é uma presença virtual. Ao vermos o que o fotógrafo recortou sabemos que algo ficou de fora, notamos que havia mais espaço no momento da tomada do que o que nos foi apresentado; esse ausente está então presente, mas fora-de-campo: "Qualquer fotografia, pela visão parcial que nos apresenta, duplica-se assim necessariamente de uma presença invisível, de uma exterioridade de princípio, significada pelo próprio gesto de recorte que o ato fotográfico implica."⁴⁵.

O autor chama atenção para o fato de que não se deve confundir o fora-de-campo cinematográfico com o fora-de-campo fotográfico, pois ambos possuem naturezas distintas e funções diferentes. O fora-de-campo no cinema opera na diegese do filme, se inscreve no movimento e opera por continuidade, articulado à narrativa. Já o fora-de-campo da foto "sempre se dá na parada, num corte temporal estrito, qualquer continuidade apartada, numa convulsão instantânea."⁴⁶.

Na fotografia o fora-de-campo é literal, é o que se encontra excluído, fora do quadro delimitado pelo espaço de representação. Já o fora-de-campo no cinema é metafórico, tem valor de dinamização (narrativo, psicológico, etc.). Porém, apesar de serem fundamentalmente diferentes, "alguns signos que asseguram a ancoragem do fora-de-campo no espaço representado podem ser da mesma ordem nos dois meios, embora não funcionem exatamente

⁴⁴ CAVELL, 1971, apud DUBOIS, Philippe, 1984, p.179.

⁴⁵ DUBOIS, Philippe, 1984, p.180.

⁴⁶ DUBOIS, Philippe, 1984, p.180.

da mesma maneira."⁴⁷. Com isso, o autor define quatro tipos usuais de signos que marcam no campo a presença de uma exterioridade virtual, indícios de fora-de-campo. São os indicadores de movimento/deslocamento, jogos de olhares dos fotografados, intervenção direta do fotógrafo no quadro e elementos ligados ao cenário que promovem um recorte no recorte.

3.2.1.1 Signos de movimento e deslocamento

Dubois oferece como exemplo dois casos extremos: o primeiro se refere às primeiras fotos realizadas quando da invenção da fotografia, quando era preciso um longo tempo de exposição para que a imagem pudesse ser fixada na superfície sensível. Isso, por vezes, deixava alguns rastros de movimento, halos, uma aura singular na imagem. O segundo diz do instantâneo fotográfico: os avanços tecnológicos e aperfeiçoamentos da película permitiram o congelamento da cena, a fotografia pôde deter o movimento de uma só vez. Nesse caso, o movimento também é apresentado a nós de um modo diferente da maneira como o experimentamos e como o vemos na sua continuidade. Em ambos os casos podemos dizer que os signos de movimento, deslocamento presentes no quadro remetem a um fora-de-campo, nesse caso coloca fora-de-campo o próprio tempo, sua duração.

3.2.1.2 Jogos de olhar dos retratados

Nas fotografias, frequentemente, os retratados olham para a câmera, não só em retratos individuais, mas também em fotos vernaculares e documentais. O sujeito retratado devolve o seu olhar para aquele que opera a câmera e também para o sujeito espectador que vê a imagem. Esse jogo de olhar entre o fotógrafo e o fotografado indica um fora-de-campo na profundidade da imagem, que avança pela frente, "pelo que está de fato na origem do corte"⁴⁸. Um fora de campo que indica a presença do operador, o fotógrafo, parceiro invisível do fotografado, fora-de-campo que designa o lugar do fotógrafo, "que é o próprio lugar do olhar constitutivo da cena e do próprio campo."⁴⁹. É, portanto, um fora-de-campo aberto, que marca a presença do sujeito da enunciação.

⁴⁷ DUBOIS, Philippe, 1984, p.181.

⁴⁸ DUBOIS, Philippe, 1984, p.183.

⁴⁹ DUBOIS, Philippe, 1984, p.183.

3.2.1.3 Presença direta do fotógrafo no campo

Alguns fotógrafos, comenta Dubois, como François Hers, consideravam que apenas o olhar do sujeito fotografado não era suficiente para mostrar a presença invisível do olhar do fotógrafo. Com isso, interviam diretamente no campo. No caso de Hers, ele colocava o seu braço no quadro, interagindo com a modelo fotografada, evidenciando a presença do fotógrafo no fora-de-campo e a relação de poder que se dá no ato fotográfico.

3.2.1.4 Signos do cenário que fazem um recorte no recorte

Nessa categoria de signos embreantes de fora-de-campo encontram-se elementos de cenário como portas, janelas, fundos, espelhos, que produzem um novo recorte na foto:

Em suma tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguos e mais ou menos exteriores ao espaço principal. Tais fora-de-campo, produzidos por dispositivos de (re)enquadramentos internos, podem assinalar ou relacionar com o interior do quadro espaços situados indiferentemente na lateralidade ou no avanço frontal, mas também espaços, ainda situados no eixo da profundidade, porém atrás e não mais à frente "da imagem", que surgem, por assim dizer, às suas costas, perante elas.⁵⁰

É um conjunto extenso de espaços off que fazem esse recorte no recorte, que delimitam um quadro no quadro, e que revelam espaços suplementares mais ou menos mostrados no campo fotográfico. O autor apresenta alguns exemplos que estão organizados em quatro séries: fora-de-campo por efeito de (re)centramento, fora-de-campo por fuga, fora-de-campo por obliteração e fora-de-campo por incrustação. Porém, esses novos cortes não podem fazer esquecer o seu próprio campo geral, que tem o recorte como seu princípio constitutivo, o corte operado no momento de tomada da imagem, "pois ele é a condição de possibilidade da própria representação. Fingir encená-la no quadro é apenas, evidentemente, recuar em um nível no verdadeiro recorte."⁵¹

3.2.1.4.1 Fora-de-campo por efeito de (re)centramento

Trata-se da inserção de um quadro no espaço da representação, quadro vazio, sem suporte interno, que não apresenta conteúdo novo, exerce apenas uma função enquadrante,

⁵⁰ DUBOIS, Philippe, 1984, p.187.

⁵¹ DUBOIS, Philippe, 1984, p.188.

localiza uma parte do espaço representado, focalizando-a, dando a esse novo recorte um maior destaque e esfumando o quadro do recorte principal.

3.2.1.4.2 Fora-de-campo por fuga

É constituído pelo jogo de recortes naturais no espaço referencial, portas e janelas entreabertas, fundos duplos, frestas na imagem que fazem parte do espaço representado e que sugerem um outro espaço, um fora-de-campo que não é mostrado na imagem, apenas a sua extensão virtual, "diversas aberturas que dão para um novo campo, inesperado ou não, situado 'atrás' do campo fechado da representação [...] O campo (a caixa cênica) e o fora-de-campo (que as aberturas deixam entrever) constituem um espaço contínuo e homogêneo no plano referencial"⁵², anota Dubois. Não são realizadas manipulações, o fotógrafo deve apenas escolher um ponto de vista, um ângulo de visão capaz de mostrar todos esses encaixes e buracos presentes no espaço referencial. Só existe nessas imagens um único *cut* que constitui de uma só vez o espaço fotográfico, campo e fora-de-campo. O fora-de-campo, sua exterioridade virtual, se coloca nesse caso dentro do próprio quadro, em sua fuga, em seus prolongamentos, "na contiguidade espaço-temporal do representado fotográfico, na profundidade diegética do enunciado."⁵³.

3.2.1.4.3 Fora-de-campo por obliteração

Esse fora de campo remete ao próprio espaço da enunciação: trata-se de intervenções realizadas no campo da imagem e que neutralizam, mascaram, apagam, eliminam parcialmente certas porções do campo. São modificações realizadas no espaço da representação que fazem surgir superfícies cheias, opacas, mas sem conteúdo representativo. Essas subtrações, esses apagamentos, essas ausências remetem a "tudo o que constitui a foto à sua condição material de objeto, bem como à sua instância de enunciação. O fora-de-campo designado por essas manipulações relativas ao próprio clichê só pode ser o sujeito da representação."⁵⁴.

⁵² DUBOIS, Philippe, 1984, p.192.

⁵³ DUBOIS, Philippe, 1984, p.194.

⁵⁴ DUBOIS, Philippe, 1984, p.196.

3.2.1.4.4 Fora-de-campo por incrustação

Trata-se das fotos com espelhos ou superfícies refletoras que dão a ver no campo imagens de elementos que podem estar fora do quadro fotográfico, ou então mostram objetos e sujeitos que já fazem parte do quadro, mas sob novos ângulos. São inseridos, pelo jogo do reflexo, espaços virtuais contíguos ao primeiro quadro, o campo enquadrado pela câmera. Em ambos os casos, trata-se de uma multiplicação de olhares, visões diferentes sobre um mesmo objeto/sujeito, o que marca a heterogeneidade do espaço fotográfico.

3.2.2 Relação do recorte com o enquadramento a composição

Para finalizar a discussão sobre o espaço fotográfico, Dubois faz uma reflexão sobre a série de fotos de nuvens, denominada *Equivalências*, realizadas por Stieglitz entre 1923 e 1932. Até o momento, o autor só havia abordado o fora-de-campo por meio dos seus elementos que estão indicados no campo, ao falar das *Equivalências* vai destacar o fora-de-campo que não está assinalado no campo, que por definição é exterior ao quadro. Nas fotos das nuvens isso pode ser percebido com mais clareza, pois as fotos apresentam apenas nuvens, sem outros elementos referenciais como linha do horizonte, árvores que poderiam ajudar o espectador a se situar no espaço, a fazer uma correspondência entre o espaço fotográfico e o espaço topológico.

Nessa série de fotos, Dubois afirma que a composição como um efeito do recorte fica ainda mais evidente: "É porque o céu é essencialmente não composto que o papel de organização do recorte é particularmente realçado pelas *Equivalências*."⁵⁵ Todo efeito de composição no espaço representado é uma consequência do próprio ato formador da imagem fotográfica, o recorte espacial.

Qualquer quadro, institui necessariamente um sistema de posicionamento dos elementos presentes em seu espaço com relação aos limites que o circunscrevem. Em outras palavras, qualquer recorte fotográfico situa uma articulação entre um espaço representado (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, que é o plano de espaço referencial transferido para a foto) e um espaço de representação (a imagem como suporte de inscrição, o espaço que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro). É essa articulação entre espaço representado e espaço de representação que define o espaço fotográfico propriamente dito.⁵⁶

⁵⁵ DUBOIS, Philippe, 1984, p.209.

⁵⁶ DUBOIS, Philippe, 1984, p.209.

O espaço de representação sempre é levado em consideração na escolha de elementos que comporão o espaço representado. O sistema de eixos ortogonais de enquadramento são utilizados pelo fotógrafo para determinar as posições direita, esquerda, alto, baixo e centro, são um parâmetro para as suas escolhas de como colocar o sujeito no quadro, quais elementos mostrar, sob qual ângulo vai mostrar o assunto retratado, ou seja, a composição, cujos valores plásticos são codificados culturalmente. As diferentes escolhas de composição de que o fotógrafo dispõe provocam efeitos e sentidos diferentes que serão percebidos e interpretados pelo espectador ao ver a foto. Uma das regras da composição é fazer coincidir as linhas ortogonais do espaço representado com as do espaço da representação, é isso que faz com que a linha do horizonte esteja em uma posição horizontal na foto.

O que se deve captar de fato a esse respeito é que o espaço de representação fotográfica (o quadro da imagem) se define, em quase todos os casos (existem algumas exceções, raras e marginalizadas), por uma estruturação ortogonal estrita (retangular ou quadrada dependendo do caso e de formato variável, mas sempre feita de um circuito de horizontais e verticais). Todos sabem que essa 'quadrificação' do espaço de inscrição (quadro e quadrado procedem etimologicamente do mesmo termo: *quadrum*) nada tem de um dado natural, mas que é, ao contrário, totalmente arbitrária, predeterminada, construída e modelada por inteiro a partir de um esquema espacial tão velho quanto o mundo.⁵⁷

A imagem formada pela lente da câmera não é retangular ou quadrada, é circular, mas dentro do próprio dispositivo essa imagem é reenquadrada, sofre um corte para que tenha o mesmo formato visualizado pelo fotógrafo no visor. Esse novo corte é realizado por um aparato mecânico denominado *janela*. "É ela que é o verdadeiro embreante da relação entre espaço representado e espaço de representação. Ela é um operador central que define, por sua circunscrição quadrangular, uma estruturação espacial absolutamente fundamental."⁵⁸.

3.2.3 Relação do recorte com o espaço topológico

Dubois utiliza o termo "topologia" para designar aquilo que define espacialmente a nossa presença no mundo. O espaço topológico é o espaço referencial do sujeito que olha a foto e a relação que mantém com o espaço que nela é recortado e construído. É a consciência que temos da presença do nosso corpo no mundo, seres eretos, posicionados na vertical; é a maneira como entendemos o mundo visualmente e nos relacionamos com o espaço fotográfico. "Esse tipo de definição espacial de nossa existência terrestre entra em jogo a cada vez que olhamos uma imagem, pois ela coloca em correspondência a ortogonalidade do

⁵⁷ DUBOIS, Philippe, 1984, p.211.

⁵⁸ DUBOIS, Philippe, 1984, p.211.

espaço fotográfico e a ortogonalidade de nossa inscrição topológica."⁵⁹. Muitas vezes, ao buscar uma harmonia interna na composição fotográfica, os fotógrafos se valem de uma homologia entre as quatro categorias de espaço: referencial, representado, de representação e topológico, uma congruência na organização interna desses espaços.

4) O fotógrafo, a câmera e o fotografado

Como foi apontado anteriormente, o contato entre o fotógrafo documental e fotografado sempre pressupõe uma relação de poder. De um lado, o sujeito que opera a câmera, recorta a cena, escolhe como retratar aquilo que se apresenta a ele; de outro o sujeito que será retratado, que vai se posicionar, mas que não detêm o controle da representação que será feita sobre ele. De acordo com Sontag: "Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa por a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder."⁶⁰. A foto, pelo caráter indicial que a constitui, apresenta traços, vestígios dessa interação entre fotógrafo e fotografado na tomada da cena, e que indicam mais ou menos as negociações que se deram entre os dois sujeitos, e as estratégias adotadas pelo fotógrafo para atribuir sentidos à fotografia e que serão interpretados pelo espectador. Porém, esses sentidos não são totalizantes e fechados em si mesmos; o espectador, no momento de fruição da imagem, preenche as lacunas por meio de seus conhecimentos laterais, identifica as intenções do fotógrafo, atribui sentidos à fotografia de acordo com a sua experiência, recepção e relações que estabelece com as imagens. De acordo com Bartolomeu: "Observando o tipo de jogo estético e semântico proposto pelas fotografias e pela forma como estão justapostas a outras imagens e elementos, situadas num determinado contexto comunicacional, encontraremos algo da experiência do espectador que pode emergir daí."⁶¹. A recepção não é determinada apenas pelo que é expresso pelo fotógrafo no ato fotográfico, mas também pelo contexto em que se dá a contemplação das imagens e pelas referências culturais e conhecimentos laterais que o espectador tem sobre o tema retratado nas fotografias. Sontag aborda essa relação do contexto em que as fotos são vistas com o sentido que o espectador vai dar a elas:

Mesmo aquelas imagens supremas cuja seriedade, cuja força emocional parece estabelecida de uma vez por todas, as fotos de campos de concentração tiradas em 1945, têm um peso diferente quando vistas num museu fotográfico [...]; numa

⁵⁹ DUBOIS, Philippe, 1984, p.212.

⁶⁰ SONTAG, Susan, Sobre a fotografia, 2004, p.14.

⁶¹ BARTOLOMEU, Anna Karina, 2008, p.109-110.

galeria de arte contemporânea; num catálogo de museu; na tevê; nas páginas de *The New York Times*; nas páginas da *Rolling Stone*; num livro.⁶²

Além de retratar o sujeito fotografado, o fotógrafo documental, ao se posicionar com a câmera, também promove uma representação do espaço habitado por esse outro e as relações que nele ocorrem.

A câmera, dispositivo que faz a mediação entre fotógrafo e fotografado, também ocupa um papel significativo na constituição da cena. Pelo caráter indicial da imagem que o aparelho fotográfico é capaz de produzir, por atestar que o objeto representado realmente esteve ali, a imagem fotográfica documental exerce uma função testemunhal. Além dessa função, a câmera também influencia as relações que se estabelecem entre observadores e observados. De acordo com Bartolomeu, a câmera cria uma situação, a sessão de fotos, e no desenrolar desse acontecimento, fotógrafo e fotografado vão interagir, circunstância criada pela utilização da câmera. Com isso, a fotografia é capaz de fazer emergir uma situação que não seria possível sem a sua presença. A câmera não vai apenas registrar algo do real que já estava dado, vai capturar a própria interação e atos gerados pelo ato fotográfico.

A subjetividade dos agentes é constituída na relação com o outro e, também, em relação à atividade organizante em andamento, neste caso, a realização da sessão de fotos. Os corpos envolvidos nessa interação carregam uma história e uma formação social próprias, mas as performances do fotógrafo e do fotografado serão mutuamente modeladas pela presença e pela relação com o outro e com a câmera.⁶³

A autora compara o fotógrafo com o mostrador, conceito utilizado no cinema de ficção por André Gaudreaut. A mostração está ligada às atividades de filmagem, no caso da fotografia documental estaria relacionada com o momento da tomada da foto. A mostração se divide em dois campos de intervenção possível: o profílmico, que concerne ao que se coloca ou é colocado diante da câmera e o filmográfico, que diz respeito aos efeitos gerados pelo aparelho cinematográfico utilizado para enquadrar e atribuir sentidos ao campo profílmico. O fotógrafo documental age como mostrador na medida em que compõe a cena, recorta, seleciona a abertura do diafragma, a velocidade do obturador, ajusta o foco, tudo isso com a intenção de criar um percurso de leitura para o espectador. O fotógrafo documental tem, portanto, mais controle sobre o campo filmográfico. Quanto ao profílmico o controle é apenas parcial: "Embora nada o impeça de dirigir seus personagens, a maneira como o fotógrafo constrói uma imagem, bem como a sua performance, será fatalmente afetada pelo modo como

⁶² SONTAG, Susan, *Diante da Dor dos Outros*, 2003, p.99-100.

⁶³ BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira, 2008, p.112.

as pessoas fotografadas reagem à câmera e à sua presença."⁶⁴. Sendo assim, o fotógrafo não constrói a *mise-en scène* sozinho, pois esta também é determinada pela auto-*mise en scène* do sujeito fotografado. Segundo Comolli, esta é influenciada por dois fatores, pelo *habitus* do fotografado, seu conjunto de práticas e atividades ligadas ao campo (família, escola, trabalho, etc) no qual está envolvido, agindo no inconsciente. O segundo tem a ver com a própria situação de filmagem, fazendo um paralelo com a fotografia documental, a própria realização do ato fotográfico, como afirma Bartolomeu: "Quando o sujeito fotografado sabe que está exposto ao outro, 'um saber inconsciente, mas certo', torna-se legítimo pensar na presença de um terceiro que constitui a cena e ao mesmo tempo está fora dela."⁶⁵. A auto-*mise en scène* do fotografado também se dirige, portanto, a um terceiro, aquele a quem a foto se destina, ao espectador.

Outra característica da relação desigual entre fotógrafo documental e pessoas retratadas se deve ao fato de que, além do fotógrafo deter o dispositivo por meio do qual as fotos serão realizadas, usualmente ele também ocupa uma posição social e econômica hegemônica em relação ao outro que ele fotografa. Essas relações de poder e alteridade influenciarão a auto-*mise en scène* dos sujeitos fotografados.

Na atualidade, alguns fotógrafos documentais tem se preocupado em problematizar essas relações e usar estratégias de aproximação com o mundo do outro para reduzir esse desequilíbrio e criar mais mobilidades das posições dos sujeitos, como destaca Bartolomeu: "Na busca anunciada de produzir outras representações, adotam-se estratégias diferenciadas visando redefinir papéis e, assim, procurar um outro equilíbrio de forças neste mapa de superfície movediça que cada projeto irá atualizar."⁶⁶.

5) Procedimentos Metodológicos

Com base nas caracterizações teóricas apresentadas e nos conceitos que Stephen Shore utilizou em *A natureza das fotografias*, abordados logo adiante, faremos a análise das fotos do livro *Dandara*, de Cyro Almeida. Primeiramente contaremos como se deu o contato do fotógrafo com a ocupação, como foi feita essa aproximação. Em seguida abordaremos as escolhas feitas por Cyro na edição do livro, a narrativa construída e o percurso de leitura que ele sugere para o espectador. Depois analisaremos três grandes grupos em que as fotos podem

⁶⁴ BARTOLOMEU, Anna Karina, 2008, p.113.

⁶⁵ BARTOLOMEU, Anna Karina, 2008, p.114.

⁶⁶ BARTOLOMEU, Anna Karina, 2008, p.117.

ser distribuídas: espaços interiores, espaços externos e retratos dos moradores. Na análise voltaremos nossa atenção para as escolhas do fotógrafo, como ele representa esse outro e o espaço que ele habita, as relações que são construídas na ocupação, como ele recorta o espaço referencial, o que ele dá a ver e que sentidos são suscitados com isso. Enfim, trata-se de compreender como o fotógrafo mostra o mundo do outro, como constrói uma nova representação para a ocupação. As escolhas do fotógrafo e sua relação com os moradores serão fundamentais na constituição de uma outra visibilidade para a comunidade.

Cyro Almeida conheceu algumas pessoas da Ocupação Dandara e sua história em maio de 2010, quando os moradores acamparam na Praça Sete na tentativa de diálogo com a prefeitura de Belo Horizonte. Em conversa com o fotógrafo ele nos informou que esse contato se deu por acaso. Foi nesse acampamento que ele tomou conhecimento da situação dos moradores de Dandara e da questão reforma urbana. Nesse dia, Cyro realizou algumas fotos em preto e branco dos ocupantes e retornou ao acampamento (que durou uma semana) algumas vezes para conversar mais com as pessoas de Dandara e realizar mais fotos, mas estas não entraram no livro. Cyro Almeida é formado em psicologia pela UFMG e seu contato com a fotografia ainda era bastante recente quando realizou essas primeiras fotos dos moradores no acampamento. A partir desse contato, o fotógrafo passou a visitar a comunidade. As fotos que deram origem ao livro foram realizadas entre 2010 e 2012, e a maior parte foi realizada em 2011 quando Cyro viveu por dois meses na ocupação. Em 2011 foi publicada uma matéria no Jornal *O Tempo* com um texto muito depreciativo para a imagem dos ocupantes. Algumas semanas depois Cyro foi para a Ocupação, com o intuito de ficar alguns meses hospedado na casa dos moradores para realizar um documentário fotográfico. Ele diz que não tinha uma linha de trabalho muito bem definida, fotografava de tudo na comunidade, principalmente onde havia a presença dos moradores, com um certo repertório imagético que tinha na época e que segundo Cyro, não era muito vasto. As suas principais referências eram as fotos de Sebastião Salgado, Paula Sampaio, Cláudia Andujar, João Ripper e André Cypriano (do qual ele se sente mais próximo do método de trabalho).

Ao final de 2010, o fotógrafo viajou para Belém, onde conheceu a obra de Luiz Braga em uma exposição. Cyro considera que este foi um divisor de águas na maneira como ele fotografa. Até o final de 2010 Cyro só havia fotografado em preto e branco, e sonhava em fazer um trabalho parecido com o de Sebastião Salgado e André Cypriano. Nesse contato com a obra de Braga ele trouxe para a sua prática fotográfica duas influências: o uso da fotografia em cores e uma nova maneira de retratar o sujeito fotografado. Ele afasta-se então da dimensão épica muito utilizada por André Cypriano e Sebastião Salgado e aproxima-se mais

do retrato das pessoas em seu cotidiano. Os sujeitos são apresentados de forma mais simples, com posturas e gestos despojados. Também é permitido ao sujeito fazer uma entrega de si mesmo na foto.

Ao final da primeira semana do período no qual viveu na comunidade, Cyro Almeida acreditava que não havia realizado nada de significativo, mas hoje, quatro anos depois, ele percebe que não foi bem isso que ocorreu, já que 16 das 48 fotos publicadas no livro foram realizadas nessa primeira semana de trabalho. Em 2012, ao realizar o processo de edição do livro o fotógrafo percebe algumas lacunas: não havia muitas fotos das construções sem os moradores, então ele volta na comunidade para fazer mais imagens. Cyro diz que o livro apresenta uma narrativa, mas não possui uma linha imagética muito bem definida, ele não trabalha com tipologias, definidas e fixas.

Em seu método de trabalho Cyro pôde se aproximar bastante dos moradores, viveu na casa de alguns deles, passava o dia na comunidade. Com isso, pôde conviver de perto com as pessoas, conhecer o cotidiano delas e a situação de despejo iminente que enfrentavam (esse foi inclusive o motivo que levou Cyro a realizar esse documentário). O fotógrafo diz que realiza a maioria de suas fotos com o auxílio de um tripé, mesmo que as condições de luminosidade sejam boas e que seja possível fazer as fotos com a câmera nas mãos. Ele acredita que o tripé cria um clima de maior aproximação com o fotografado, além de proporcionar um outro tempo para a realização da foto, mais demorado, mais paciente. Cyro Almeida fez as fotos com uma câmera reflex digital e utilizou duas lentes, uma zoom grande angular 10-20mm, mas sempre a utilizava em 20 mm e uma 50 mm. Em suas fotos Cyro trabalhou em cores, a grande maioria, e também em preto e branco. Segundo ele, isso já é pensado ao fotografar, e a escolha se dá em função de qual dessas estéticas ele considera que vai conseguir expressar melhor aquilo que buscou na imagem.

6) Análise das fotografias

As fotos realizadas pelo fotógrafo surgem da urgência de dar outra visibilidade a Dandara (distinta daquela correntemente produzida pela mídia), de construir uma nova representação para a ocupação e para os moradores, por meio de uma justa distância, respeitosa, em que o fotógrafo tenta equilibrar as relações de poder por meio da aproximação e do contato diário com os retratados.

De acordo com Didi-Huberman os povos estão expostos a desaparecer, estão ameaçados em sua representação política, estética; suas memórias, tradições e sua existência

encontram-se em risco. Isso acontece porque ora são subexpostos, suas causas são ignoradas pela grande mídia, não são representados em suas singularidades, diferenças, peculiaridades. A visibilidade que lhes é concedida surge na sombra de uma censura, que apaga a voz desses povos. Em outros momentos eles são superexpostos, mas de maneira igualmente prejudicial, de forma espetacularizante. Em nenhuma dessas formas de exposição os sujeitos são representados em sua alteridade, não lhes é concedida formas de negociar a sua representação, e seus problemas são apresentados de maneira superficial e esquemática. Didi-Huberman também aborda a capacidade da arte em aceder à dimensão de *humanitas*, tal como apresentada por Hannah Arendt. A imagem, a fotografia, pode ser utilizada para tentar resgatar e conferir a esses povos uma parcela de humanidade, representando-os em sua multiplicidade: "Trata-se, então, de fazer de maneira que apareça, apesar de tudo, uma forma singular, uma 'parcela de humanidade', por mais humilde que seja, no meio das ruínas da opressão"⁶⁷.

O documentário fotográfico realizado por Cyro Almeida ajuda a conquistar essa "parcela de humanidade", a expor os sem nome, a dar uma nova visibilidade para Ocupação Dandara. A sua obra insere-se no contexto dos fotógrafos documentaristas contemporâneos, pela aproximação com o outro e seu mundo. Graças ao contato mais prolongado com esse outro cotidiano o fotógrafo almeja construir novas representações possíveis dos moradores e do espaço habitado por eles.

Ao observar as fotos de Dandara presentes no livro percebe-se que o fotógrafo buscou retratar o cotidiano dos moradores, o espaço em construção, os moradores em suas casas e as relações que são construídas no espaço habitado. Por ter vivido com os moradores, o fotógrafo estabelece algum tipo de laço afetivo e intimidade com aqueles que observa. Além disso, dispõe de um tempo maior para a realização das fotos. A sua experiência no local é fundamental para que uma outra visibilidade, diferente da apresentada na grande mídia, seja alcançada. Nas fotos podemos ver o espaço em construção, as marcas da ocupação, as casas ainda por terminar, os postes improvisados, eletrodomésticos no quintal, tijolos, caixas d'água, roupas no varal, crianças brincando, moradores, as fachadas das casas. Todos esses traços, esses índices, dizem de um lugar ocupado, habitado por pessoas, pelos moradores da ocupação. Dandara não é apenas uma ocupação irregular, ela é a casa de todas aquelas pessoas retratadas em seu cotidiano. Além disso, as fotos mostram que Dandara é uma ocupação que teve planejamento urbano, contou com a ajuda de arquitetos voluntários para

⁶⁷ Didi-Huberman, Georges. Coisa pública, Coisa do povos, Coisa plural. In Rodrigo Silva (org.), A República Por Vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2011, p.58.

pensar a disposição das casas e o tamanho das ruas, tudo de forma a otimizar o espaço e criar áreas de convivência, espaços de uso coletivo para os moradores. Sendo assim, as fotos promovem outro tipo de olhar sobre a ocupação, que frequentemente é associada com bagunça, desordem, favelização e invasão em algumas de suas representações pela imprensa. Ela passa então a ser vista como um local de construção coletiva.

Ao percorrer as fotos no livro percebemos que o fotógrafo escolheu retratar a ocupação pelo lado de dentro, mostrando os vários aspectos que permeiam a vida dos moradores. A primeira imagem do livro (figura 1) pode ser vista como uma síntese disso: o fotógrafo enquadra um buraco no muro da construção, gerando um fora de campo por (re)centramento. Vemos então as bordas deste muro fora de foco e por meio do recorte que a fresta do muro faz no corte fotográfico notamos um garoto no espaço do que futuramente será uma porta, mas que no momento da foto era só uma parede de tijolos com um espaço de passagem. O fotógrafo não está exatamente no mesmo lugar em que o garoto, mas está bem próximo e retrata uma situação que acontece em um ambiente interior, no que provavelmente será a casa que esse menino vai morar.



Figura 1: Sem título, Cyro Almeida, 2014

Fonte: Livro de fotos Dandara do fotógrafo, p.17.

6.1) A narrativa

Como vimos no breve panorama sobre as modalidades de representação do outro, o livro assumiu um papel importante na constituição do trabalho do fotógrafo documental. Além das escolhas que o fotógrafo faz na tomada fotográfica, a montagem do livro, as escolhas das sequências das imagens e como agrupá-las são recursos de composição que conferem força ao conjunto de imagens e é uma forma do fotógrafo construir um sentido para a série de imagens apresentadas. De acordo com Santos:

Nesse caso, mesmo que cada imagem fosse reconhecida em sua unidade de sentido, ao serem dispostas juntas, as fotografias eram percebidas como capazes de extrapolar seus valores unitários e, a partir das modificações e modulações geradas pelo agrupamento, gerar novas significações.⁶⁸

Ainda segundo a autora, a edição do livro é uma maneira do fotógrafo construir um sentido para as pessoas e o espaço retratado de acordo com a experiência dele.

O processo de montagem destacado nesses casos era percebido como um elemento que dava força ao documentário e ao ensaio fotográfico na medida em que garantia a possibilidade de o fotógrafo estruturar por meio dele um discurso próprio e, assim, comunicar uma mensagem particular sobre o mundo, conforme o experienciava.⁶⁹

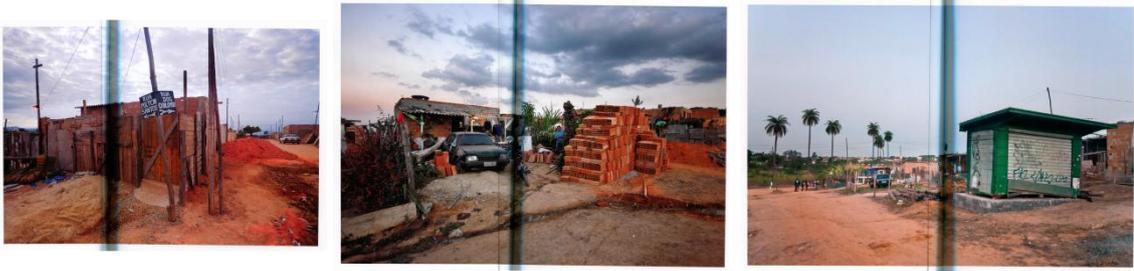
A seguir iremos analisar as escolhas de Cyro ao dispor as fotos sequencialmente no livro, e quais sentidos podem ser sugeridos por essa narrativa, pelos conjuntos de imagens que o fotógrafo agrupou para conferir um significado às fotografias em função da relação que elas mantêm umas com as outras. Dividimos essas sequências em cinco grandes grupos nos quais nos deteremos a seguir: Visão geral da ocupação; Usos do espaço; Planejamento e construção, Signos do cotidiano dos moradores e Dandara: espaço de resistência.

6.1.1) Visão geral da ocupação

Nesse primeiro conjunto de fotos, Cyro Almeida nos apresenta Dandara de forma ampliada, espaços mais abertos, ruas, casas e placas. As três fotos são planos mais abertos e foram dispostas no livro em páginas duplas. Nelas a presença dos sujeitos não é o principal; nessas fotos o fotógrafo dá a ver o espaço e algumas marcas da ocupação: o precário, improvisado, os materiais de construção e o planejamento.

⁶⁸ SANTOS, Ana Carolina, 2014, p.84.

⁶⁹ SANTOS, Ana Carolina, 2014, p.87.



Nessa primeira foto do conjunto, segunda do livro, temos um contato inicial com as ruas de Dandara. O enquadramento escolhido pelo fotógrafo é abrangente, mostra as ruas, as casas e postes improvisados, as placas, o prolongamento da rua em perspectiva, o chão de terra, um carro velho, entulhos, árvores e mais casas ao final da rua. Vemos uma esquina com casas construídas com materiais improvisados, os postes precários seguram os cabos dos "gatos", uma vez que a ocupação não tem acesso a serviços básicos como rede elétrica e saneamento. Estamos diante de signos do inacabado: o sofá velho virado ao lado de fora da casa e a terra que foi retirada para dar lugar a construção. A foto também nos mostra duas placas pregadas no poste de madeira com os nomes das ruas "Milton Santos" e "Dos Quilombos", que dão uma dimensão simbólica para a imagem. Além de indicar que houve um planejamento, uma preocupação dos moradores em organizar o espaço por eles ocupado, há um movimento de afirmação: ao dar nome às ruas eles assumem que as casas tem um endereço, reivindicam assim o direito da ocupação existir, dos moradores se instalarem naquele lugar, de construir suas casas em Dandara. As placas também são significativas pelos nomes presentes nelas, como os moradores decidiram chamar suas ruas. Milton Santos foi um importante geógrafo brasileiro da esquerda que desenvolveu pesquisas dedicadas à globalização e às mudanças atuais do espaço urbano. Os Quilombos, por sua vez, espaços em que viviam os negros escravos fugidos, representam a luta dos negros. Assim, essas placas são também um símbolo de resistência e luta por direitos.

6.1.2) Usos do espaço

O segundo conjunto de fotos já adentra mais na vida dos moradores de Dandara, alcançando as relações que se desenvolvem no local e os usos que são feitos do espaço.



Na primeira foto uma menina posa junto do seu irmão, que ela carrega no colo, ao mesmo tempo em que segura um saco de pão com as mãos. O fotógrafo faz o retrato das crianças, elas posam, mas permanece na imagem um signo do cotidiano, do desenrolar de uma tarefa, a compra do pão. Cyro se depara com a cena e pede para fotografá-la; os fotografados tem tempo então para se posicionar, articular sua auto-mise en scène. Percebe-se uma atitude respeitosa do fotógrafo, não invasiva. Ao fazer a foto das crianças ele escolhe um plano mais aberto: não só as crianças estão no quadro, mas também os elementos do espaço do qual elas fazem parte. Os sujeitos estão no centro da imagem, no meio da rua, da qual vemos o prolongamento até o fundo do quadro, e nas laterais são mostradas algumas casas da ocupação; o céu também se faz presente, atrás da garota vemos um caminho no chão, que parece ser o caminho de um esgoto a céu aberto. O fotógrafo apanha então os indícios da

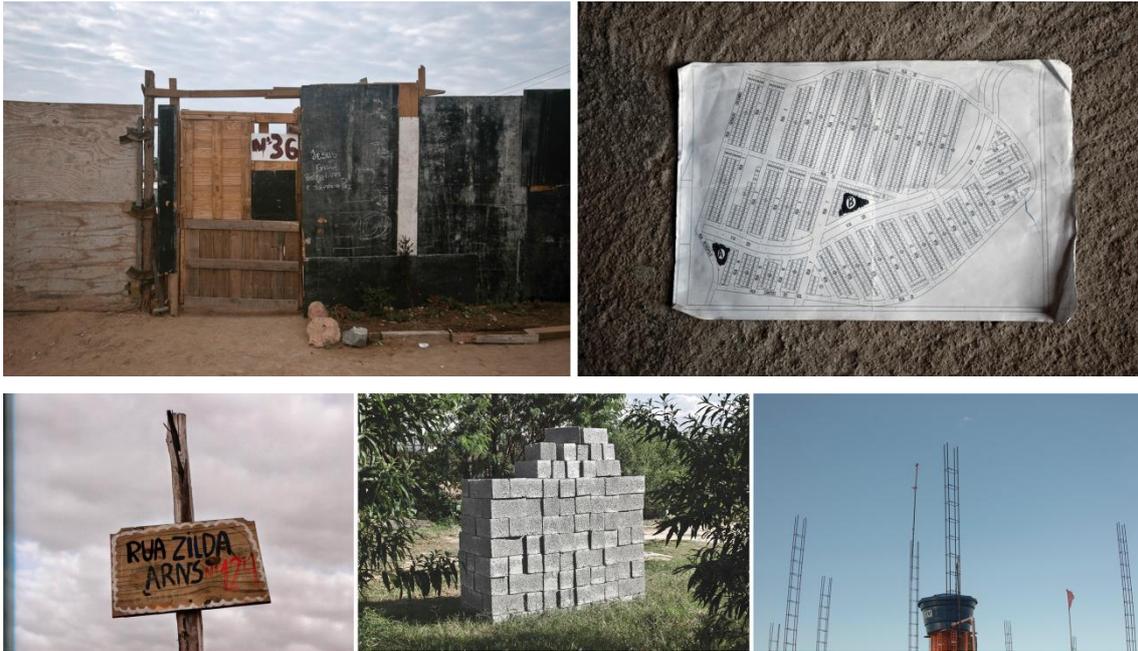
precariedade, do inacabado, do que ainda está em construção, mas também mostra as atividades que se desenvolvem na ocupação, a vida que segue. O tempo cotidiano da garota que foi comprar pão com o seu irmão é imobilizado na foto. A vida já está instalada em Dandara, todas as atividades e hábitos dos moradores já se encontram lá.

Na página ao lado vemos dois garotos brincando de peteca. O fotógrafo agora captura uma ação que já acontecia sem a presença da câmera. Novamente o enquadramento não é fechado nos meninos, o fotógrafo escolhe mostrar o entorno. Ele apresenta as relações de afeto que se desenvolvem em Dandara, a brincadeira das crianças, que fazem do precário um abrigo, uma habitação, um lar, um espaço também para a diversão.

6.1.3) Espaço planejado e em construção

As próximas fotos dão a ver principalmente os signos da construção, a relação dos moradores com o espaço que estão construindo, ocupando, habitando, as transformações que realizam na comunidade. O fotógrafo mostra esse tempo do trabalho em Dandara, e as marcas dessas ações de construir, habitar e planejar um espaço.





Na primeira foto desse conjunto, Cyro enquadra bem no centro da imagem um morador que trabalha na melhoria do espaço. Toda a foto é bem dividida, o homem encontra-se no meio, acima dele vemos muros de madeira de duas casas, os postes e o céu, abaixo do morador está o chão de terra, com um buraco que contém o cano de abastecimento de água. Além da terra revirada, também há entulho no chão. O fotógrafo situa, dessa forma, o sujeito fotografado no seu entorno e no ambiente ao qual ele pertence, no qual atua ativamente, investe tempo e trabalho no espaço. O sujeito exerce um papel fundamental na construção da ocupação e na alteração do espaço, a fim de torná-lo mais habitável.

Ao passar a página vemos um movimento de afirmação e de valorização do trabalho dos moradores. O fotógrafo enquadra dessa vez um plano mais fechado, ele faz um recorte, ao subtrair elementos do espaço referencial, privilegiando em um ângulo de mergulho (plongée) os pés de um morador de chinelo, que coloca um deles sobre uma grande pedra; o outro está mais afastado ao fundo, no canto superior esquerdo, e há também a presença de uma chibanca apoiada no chão, e que o morador segura no fora de campo. A fotografia é p&b, e com isso a dimensão expressiva da foto fica ainda mais ressaltada. O pé sobre a pedra e a chibanca na mão indicam uma conquista, o fotógrafo empodera simbolicamente o sujeito retratado em sua ação de ocupação da terra, não só a dele, mas de todos moradores de Dandara. Essa foto é um símbolo da ocupação, do movimento de afirmação dos moradores e de luta por aquele espaço.

Nessa sequência o fotógrafo também detém o seu olhar na fachada de uma das casas; a habitação mesmo não é apresentada, apenas a frente dela e as marcas que os seus moradores deixaram ali. Tem-se novamente os signos do improvisado, ela é toda de madeira, o número foi escrito à mão, os pedaços de madeira são conectados um ao outro de forma precária. Mas,

mesmo nessa ausência de um material de construção de primeira linha, de muitos recursos materiais, as vidas estão ali e afirmam a sua presença com as marcas deixadas na fachada, o número remete a organização e planejamento de Dandara e a luta por ter sua casa reconhecida, ter um endereço que ateste sua existência. Mesmo que esse direito ainda não tenha sido reconhecido, os moradores ocupam, habitam, deixam seus vestígios, escrevem o número na porta da casa. Além da numeração, há também a presença de uma inscrição religiosa: "Jesus Cristo Protejei-vos e dai-nos a Paz". O morador afirma também as suas crenças.

Uma das fotos desse conjunto apresenta a planta de Dandara, simboliza então o planejamento que norteou a ocupação, que contou com a presença de arquitetos e engenheiros voluntários pertencentes às Universidades como PUC-MG e UFMG, e aos movimentos apoiadores, como as Brigadas Populares.

6.1.4) Signos do cotidiano dos moradores

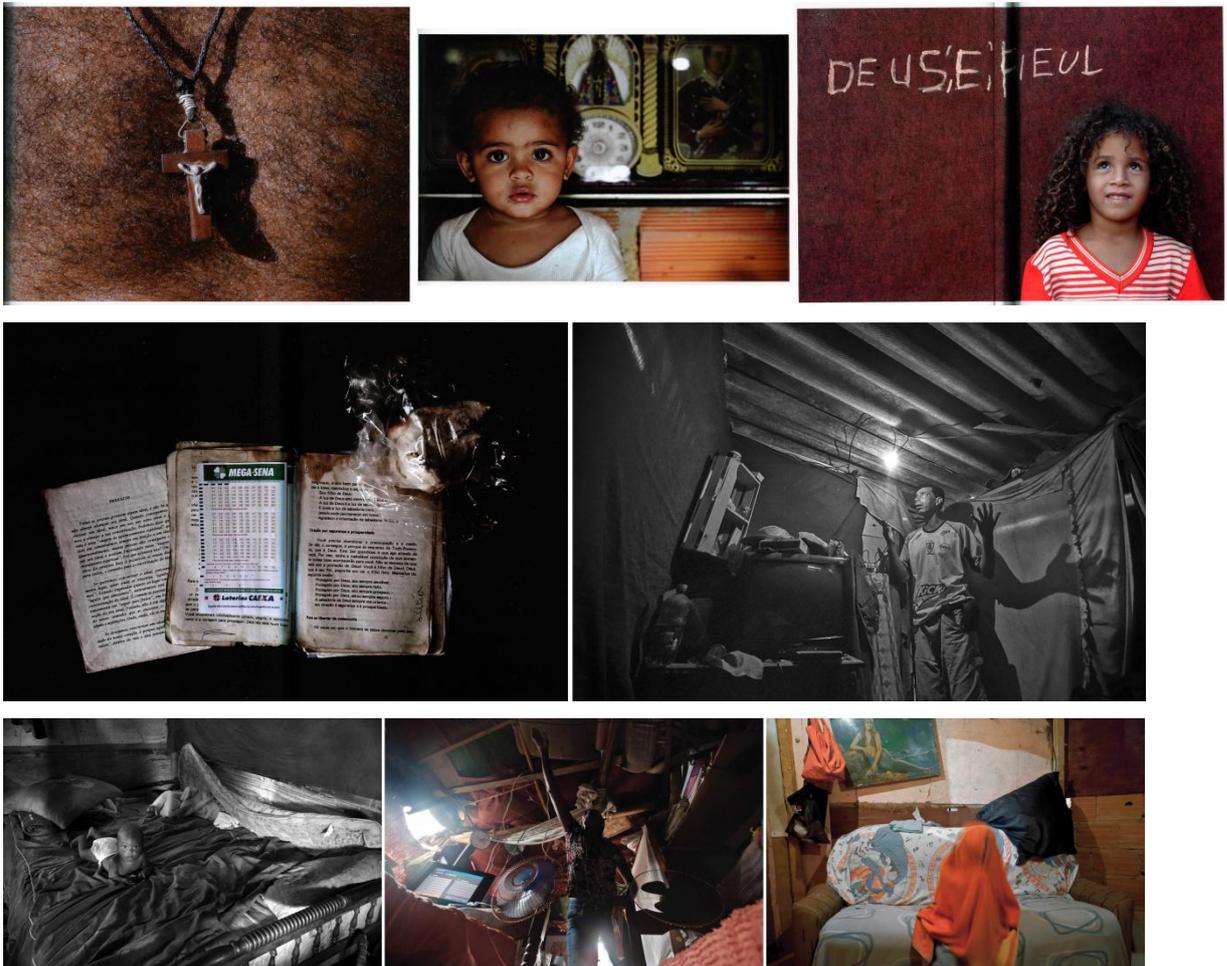
Após nos apresentar o espaço da Ocupação de maneira ampla, passar pelas relações que se desenvolvem nele, pelo trabalho e pelas marcas da construção e da presença humana em Dandara, o fotógrafo se aproxima da intimidade dos moradores, seus hábitos e ações do seu cotidiano.

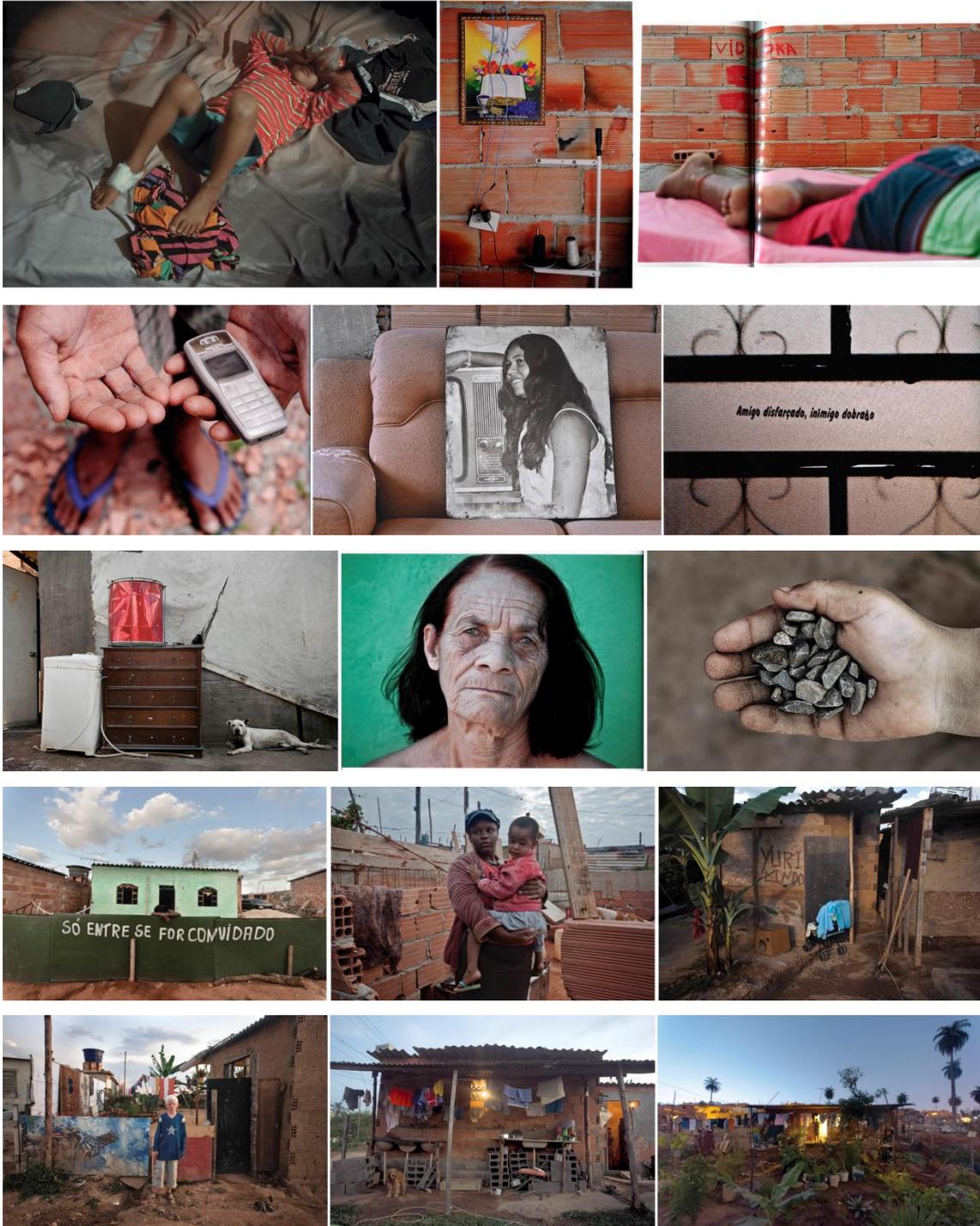
Nas primeiras fotos dessa série o fotógrafo destaca signos religiosos que fazem parte da vida dos moradores. Algumas dessas fotos possuem um plano mais fechado, dando destaque aos ocupantes e elementos religiosos sem a necessidade de mostrar o espaço da ocupação, ou fazer um recorte amplo para incluir outros componentes do espaço referencial. Com exceção da foto em que o fotógrafo retrata o morador em um ângulo de contra-plongé, Cyro situa o homem dentro de sua casa, vemos alguns panos dependurados que servem como paredes, a televisão e objetos jogados. O retratado não está no centro da imagem, mas é o assunto principal, está de pé com os seus braços abertos e levantados; seu olhar está voltado para cima, entendemos que o morador encontrava-se em um momento religioso, de oração.

Além de mostrar esse aspecto religioso do cotidiano das pessoas da ocupação, o fotógrafo também buscou realizar mais fotos no interior das casas e em seu entorno, como o quintal e a fachada. Também realizou o retrato de alguns moradores, fotos com uma dimensão mais simbólica, que dizem da conquista do espaço pelos moradores e o esforço que fazem em construir suas casas com as próprias mãos. Cyro preocupou-se em apanhar os sujeitos da ocupação dentro de suas casas, realizando suas tarefas, descansando, na banalidade do seu

cotidiano. Percebe-se então uma intimidade entre o fotógrafo e os fotografados, que se entregam para a câmera na simplicidade de suas ações, dormem, descansam, brincam ou arrumam a casa. Ao adentrar o interior das habitações o fotógrafo também recolhe as marcas da vida dos moradores, objetos de costura, quadros, roupas, e fotografia antiga. O fotógrafo dá a ver que os moradores da ocupação têm uma história e que a levaram para Dandara.

Em uma das fotos Cyro enquadra parte de um sofá em que está apoiado um retrato de uma mulher (possivelmente, uma foto antiga da moradora ou de alguma parente) e um pedaço da parede de tijolos. Essa foto também possui um plano e enquadramento mais fechados, o fotógrafo destaca esse quadro dentro do recorte do quadro fotográfico, atenta-se para os detalhes da vida e história de seus moradores. O fotógrafo confere visibilidade para objetos simples e aparentemente banais, atribui importância para os moradores e suas particularidades. Ao retratar o corriqueiro, o fotógrafo atesta que o cotidiano já se instaurou em Dandara, as pessoas que ocuparam aquele espaço já vivem plenamente no local. A vida dos moradores é motivo de interesse, cada um deles é digno de receber nossa atenção.





6.1.5) Dandara: espaço de resistência

Nesse agrupamento o fotógrafo nos mostra espaços de convivência comum da ocupação e apresenta os moradores desempenhando papéis ativos na luta por moradia. Na primeira foto vemos uma cruz de madeira e uma construção de tijolos que será futuramente um templo religioso e a seguir são apresentadas três fotos em preto e branco de uma

assembleia. Devido ao maior tempo de exposição e à movimentação das pessoas que articulam gestos e falas, algumas aparecem borradas nas imagens. Essa escolha dá conta da dinâmica da assembleia e do desejo de agir dos moradores, de provocar mudanças. Na última foto desse grupo, muitos moradores da assembleia erguem os braços, um gesto simbólico de reivindicação, força, de afirmação dos moradores. Os sujeitos são retratados como pessoas que lutam, vencedores.



O fotógrafo continua esse movimento de afirmação e de conquista do espaço ocupado nas próximas imagens. Em uma das fotos ele mostra um espaço interno em que um morador ou moradora (não sabemos ao certo, pois em função do movimento da pessoa ela aparece borrada) prepara uma massa corrida na bacia e se localiza no canto superior direito da imagem, ao fundo do espaço representado. Na frente da imagem, próximo do fotógrafo está uma criança que anda em direção ao fora do quadro. O espaço em que o fotógrafo opera o

recorte está com alguns entulhos de madeira na lateral esquerda da foto, as paredes são de tijolos, um caminho de pedras liga a criança até a pessoa adulta, algumas peças de cerâmica ou azulejo estão apoiadas na parede ao lado do adulto e também encontra-se na cena um saco de cimento, carrinho de mão e peneira de areia. Percebe-se novamente as marcas da construção. O adulto e a criança são apanhados em seu cotidiano, não há pose.

Na próxima foto Cyro também apanha moradores em seu cotidiano, nesse caso, crianças sentadas em sofás que se encontram no quintal da casa. O enquadramento não é fechado nas crianças, vemos a casa ao fundo, com algumas paredes de tijolos, pedaços de lona e madeira, algumas telhas escoradas, canos em cima de um dos sofás. Esses traços indicam que o espaço ainda está sendo organizado, construído. Mas as pessoas já se encontram nele e a vida delas acontece em meio a essa transformação, a essas melhorias que vão promovendo. Uma das crianças encara a câmera, posa, as outras se movimentam e, portanto, aparecem borradas. A última foto representa esse movimento de afirmação da ocupação que o fotógrafo construiu ao longo da narrativa do livro, de conquista de um espaço pelos sujeitos. O fotógrafo finaliza o livro com uma fotografia em p&b da fachada de uma vendinha: um garoto se encontra atrás da cerca que faz papel de porta, alguns tijolos estão empilhados ao lado esquerdo encostados na parede da venda e um toco de madeira está no lado oposto. Vemos a inscrição do número 127 feita com spray diretamente nos tijolos, e acima da entrada lemos a seguinte inscrição em uma faixa: "Temos pão e leite". Encerra-se então a narrativa com um sentido de vitória. Dandara pode apresentar ainda espaços em construção, inacabados e precários, mas os moradores investem suas vidas na ocupação, como comprovam as casas e o pequeno comércio local.



6.2) Espaços externos

Nas próximas seções buscaremos refletir sobre a construção da representação do espaço e dos sujeitos nas fotografias que Cyro Almeida realizou em Dandara. Queremos estudar as escolhas do fotógrafo: o quê ele capturou no espaço referencial, o que colocou dentro do corte fotográfico, o enquadramento utilizado, o foco, o tempo, a auto-mise en scène dos sujeitos fotografados e como estes aparecem na cena. Nesse primeiro conjunto agrupamos fotografias que o fotógrafo realizou nos espaços externos, nas ruas da comunidade. Percebe-se nessas imagens o que Stephen Shore chamou de enquadramento ativo, em que a estrutura das imagens começa nas bordas e avança para o centro da imagem, seu assunto principal.

Como vemos na imagem abaixo, a casa de tijolos encontra-se no centro da imagem, o chão de terra com os buracos preparados para receber os canos direcionam o nosso olhar para a casa que divide bem o espaço, acima dela o céu, abaixo e a frente o chão, e ao lado partes das demais casas da ocupação. O fotógrafo tem uma preocupação em situar os objetos fotografados em seu entorno, em seu contexto. Ele não faz um enquadramento fechado na casa que está em construção, mas inclui no plano, no corte o que está próximo a ela, que também são signos da construção. Esse gesto de Cyro de dar a ver os signos do espaço, as suas marcas, o seu contexto próprio de uma ocupação são da ordem daquilo que Barthes chamou de *Studium*. Este são os elementos da foto que permitem ao espectador reconhecer a imagem dentro de um contexto cultural e social do qual ela faz parte, ainda que esses traços identificados por nós não indiquem um significado dado, pronto. É preciso que compreendamos esses traços culturais para que possamos interpretar as imagens. A casa ocupa a maior parte do espaço representado e o fotógrafo realiza uma tomada frontal; todos os planos estão nítidos e a presença das janelas indicam um fora de quadro por fuga, esses recortes naturais do espaço indicam a presença virtual do interior das casas que não vemos no campo.



Nas fotografias a seguir vemos o esforço do fotógrafo em registrar os índices da presença humana, as marcas da ocupação, a inscrição do número pintado à mão em uma placa improvisada colocada na fachada da casa. Em uma das fotos vemos a placa que leva o nome da rua "Zilda Arns" juntamente com a numeração 124. A placa de endereço está em primeiro plano e, ao fundo, estão várias nuvens do céu. Por não apresentar nenhuma casa, parece que o fotógrafo estava em uma posição de contre-plongée; assim, a placa aparece com grande destaque. Além disso, como não há presença de outros elementos na foto, como casas e postes que ajudariam o espectador a estabelecer uma relação entre o espaço fotográfico e o espaço topológico, essa foto não apresenta muita profundidade. Sabemos que as nuvens do céu e a placa estão muito distantes uma da outra, mas pela ausência de elementos referenciais há um achatamento dos planos, a bidimensionalidade do espaço é capaz de criar essas novas relações visuais, que não existiam antes da foto ser realizada (de acordo com Stephen Shore, esse efeito é um produto da visão monocular da fotografia). A foto também apresenta uma dimensão simbólica, pois, mais uma vez, o nome que designa a rua é de uma pessoa que teve grande importância na luta pelos direitos sociais, como é o caso de Zilda Arns, pediatra e fundadora da pastoral da criança. A placa, escrita a mão, também contém um número, 124, e a inscrição "Deus é fiel". O fotógrafo, por meio do enquadramento, foco e ângulo escolhidos (posiciona a placa em primeiro plano e o céu ao fundo, o foco está na placa e o fundo mais

suave, menos nítido), dá um grande destaque para esse signo de afirmação da ocupação, do estabelecimento de um nome para as ruas e do planejamento urbanístico realizado.



Na foto abaixo, o fotógrafo mostra o improviso próprio de uma ocupação, a lona rasgada que faz parte do material utilizado para dar forma a casa, além do eletrodoméstico, móvel e tambor que são elementos que normalmente ficam dentro da casa e aqui são apresentados do lado de fora, no quintal; eles remetem a um espaço que ainda está sendo organizado. O enquadramento não é tão aberto, mas também não é fechado nos objetos retratados, vemos o animal doméstico dos moradores, a porta semi aberta que remete a um fora de campo por fuga, o interior da casa. O corte realizado pelo fotógrafo também funciona

de maneira ativa, das bordas para o centro, a atenção do espectador concentra-se, então, nos objetos dispersos no quintal e no animal de estimação, não há desenquadramento.

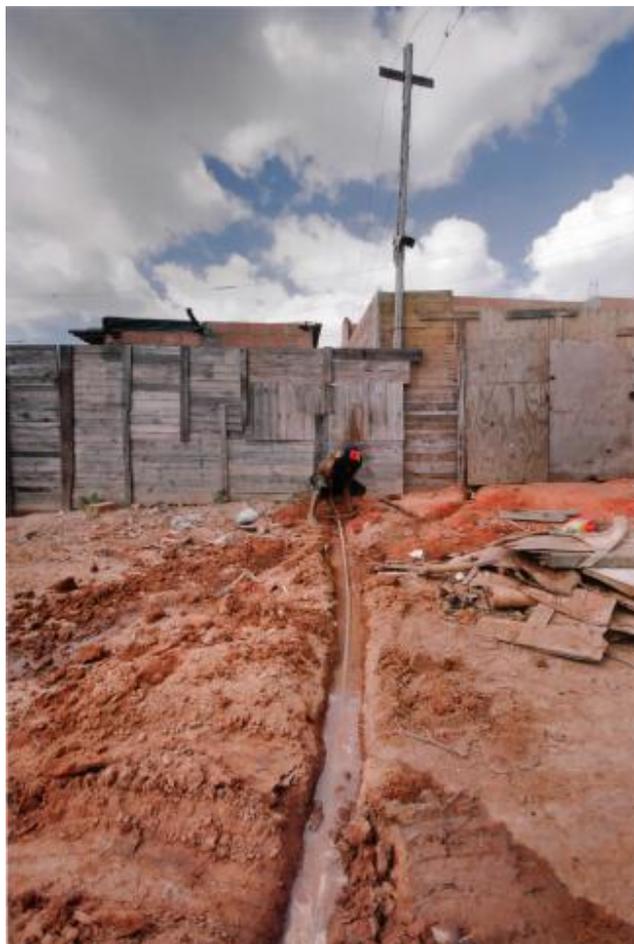
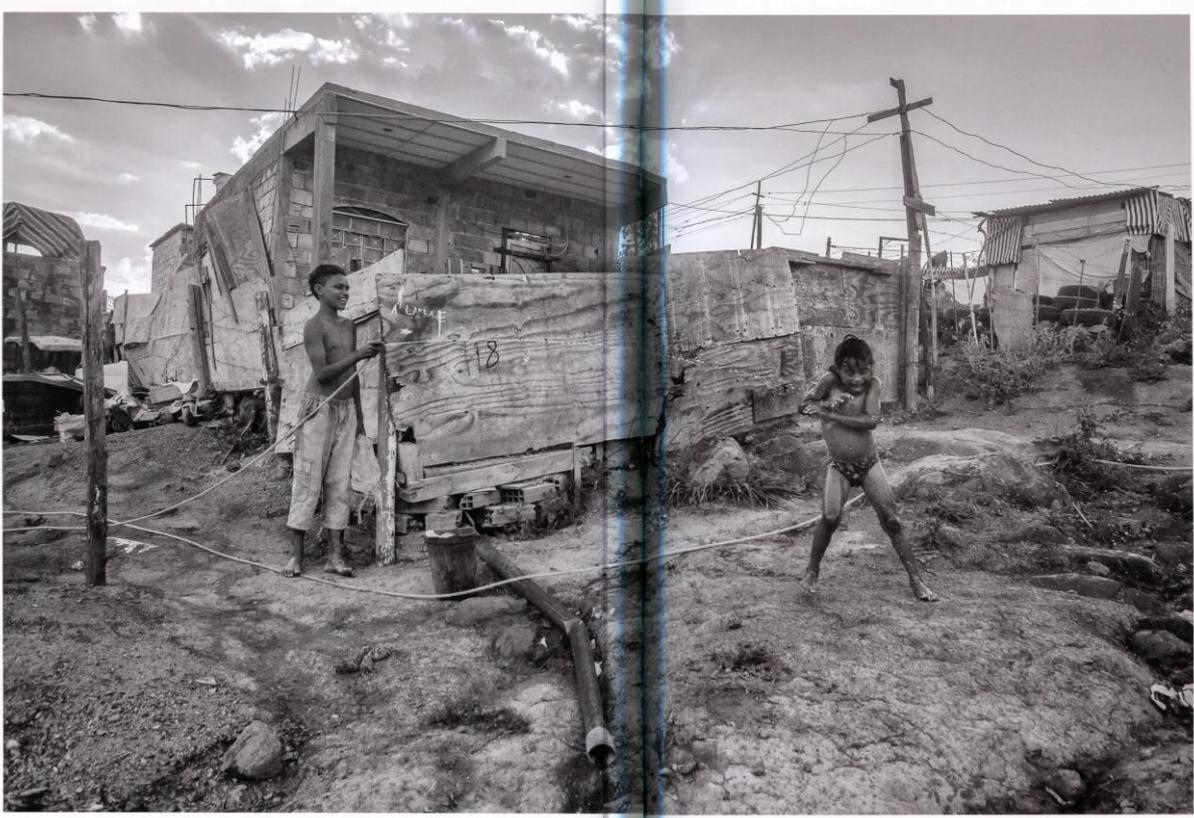


A fotografia que Cyro faz das roupas no varal também diz dos usos que são feitos do espaço. O fotógrafo, por meio do recorte, opera uma ordenação no espaço referencial, na cena que estava diante dele. Coloca o primeiro plano da imagem fora de foco, hierarquizando o espaço representado. Nossa atenção concentra-se nos planos seguintes que, devido a grande profundidade de campo, estão todos mais ou menos nítidos. Somos arrastados através da superfície da imagem para o seu interior, a nitidez dos planos e a hierarquização dos elementos bem distribuídos na imagem fazem com que os nossos olhos percorram toda a superfície do espaço – que é bidimensional, sabemos bem – mas que nos dá a ilusão de um espaço tridimensional (percebemos a profundidade do quintal da casa). Cyro também dá a ver vários signos da ocupação nessa foto: a grande quantidade de roupas estendidas no varal, os brinquedos no chão, a bola de futebol e a casa. Ao recolher essas marcas deixadas pelos moradores o fotógrafo atesta que Dandara é uma experiência que dura, uma iniciativa que solicita tempo e trabalho dos ocupantes. A ocupação, afinal, não acontece da noite para o dia.



Nas fotografias realizadas nos espaços exteriores o fotógrafo também apresenta os sujeitos e as atividades que desempenham na ocupação, as relações que eles estabelecem com o espaço. Encontramos os sujeitos em seus hábitos; o documentarista registra algo que já acontecia sem a presença da câmera, gestos condicionados pelas ações que os sujeitos desempenham corriqueiramente. É o que vemos nas duas fotografias das crianças abaixo e na de um morador que trabalha no terreno para a sua melhoria.





O fotógrafo produz um corte no tempo da duração contínua em que as ações aconteciam; ele opera então um congelamento do tempo, que, segundo Shore é "uma exposição de curta duração, fatiando uma partícula do tempo, gerando um novo momento."⁷⁰. A brincadeira de peteca dos garotos, o banho de mangueira das crianças e ato de colocar os canos de abastecimento de água na terra são imobilizados no espaço representado. Nos três casos o enquadramento é abrangente, ativo, os sujeitos estão centralizados no espaço e situados em seu contexto.

Cyro faz uma tomada mais lateral dos garotos que brincam de peteca; todos os planos de imagem estão nítidos, mas o foco principal está nos meninos. Percebe-se que eles não se intimidaram com a presença do fotógrafo, foram retratados em seus *habitus* e continuaram brincando enquanto o fotógrafo montava a câmera em seu tripé e a preparava para realizar a foto. Também não há resistência dos fotografados na fotografia em preto e branco do banho de mangueira das crianças. Há uma cumplicidade entre fotógrafo e os fotografados, que não se incomodam com a presença deste. As crianças são retratadas no despojamento de seus atos.

Em outras fotografias o sujeito fotografado estabelece sua auto-mise en scène no próprio desenrolar do ato fotográfico. Consciente da presença do fotógrafo e de sua operação, ele reage a esse olhar do outro que o observa, tanto o fotógrafo quanto a aquele a quem a foto se destina (o olhar de um terceiro). Na foto abaixo a moradora recusa o olhar da câmera, tenta se esquivar do fotógrafo (e do nosso olhar) ao abaixar a cabeça e apoiá-la em seus braços, escorados no portão. Este traz a seguinte inscrição "Só entre se for convidado", algo que tem uma dimensão simbólica, a resistência contra o despejo iminente a que estavam submetidos, uma mensagem contra a violência policial. Além disso, pelo gesto de recusa, a inscrição também ganha um significado no interior do ato fotográfico, ela não convida nem o fotógrafo nem o espectador a entrar. Permanecemos do lado de fora.

⁷⁰ SHORE, Stephen. A natureza das fotografias, 2014, p.72.



Em uma das últimas fotografias do livro, Cyro Almeida também caracteriza Dandara como um espaço de expressão da coletividade, da luta por direitos comuns. Apresenta vários moradores reunidos no que parece ser uma assembleia. Eles estão dispostos de maneira mais ou menos circular, a foto os capta no seu *habitus*. O fotógrafo representa então os sujeitos como ativos, atuantes no espaço em que vivem, afirma dessa forma a força dessas pessoas, que conquistam o local, (O *studium* garante a univocidade do sentido). A foto está em preto e branco, o que confere a ela maior dramaticidade e expressividade. As pessoas ocupam todo o quadro da foto, o recorte apanha a dinamicidade de uma ocupação e a energia vibrante da assembleia, composta por pessoas que estão constantemente reivindicando os direitos que lhes são negados. Em função do maior tempo de exposição, vemos os braços de alguns moradores borrados pelo movimento que realizavam durante a tomada da foto. Esse discreto borrão é o que Stephen Shore chama de tempo estendido, o movimento deixou sua impressão na foto, no campo, colocando fora de campo o próprio tempo, a duração, que remete à duração da própria ocupação.



6.3) Espaços internos

O fotógrafo opera um movimento de aproximação dos moradores e de sua rotina ao realizar fotos no interior das casas. Percebe-se que a convivência com as pessoas da ocupação, na qual viveu por dois meses, permite a ele criar um grau de intimidade com os moradores, o que torna possível realizar fotos nos interiores sem ser invasivo, com uma justa distância, respeitando o momento de privacidade do fotografado. Também no interior das casas o fotógrafo preocupa-se em apanhar os vestígios que dizem dos modos de vida ali instalados. Em alguns casos ele apanha o próprio real que já está no espaço, como os moradores desempenhando suas atividades e tarefas, em outro percebemos a atitude do fotógrafo de compor a cena com os elementos, também do real, que ele encontra, mas no qual exerce um ato mais compositivo, atua mais ativamente como mostrador profílmico, articula a montagem dos objetos presentes na cena, como vemos na foto a seguir.

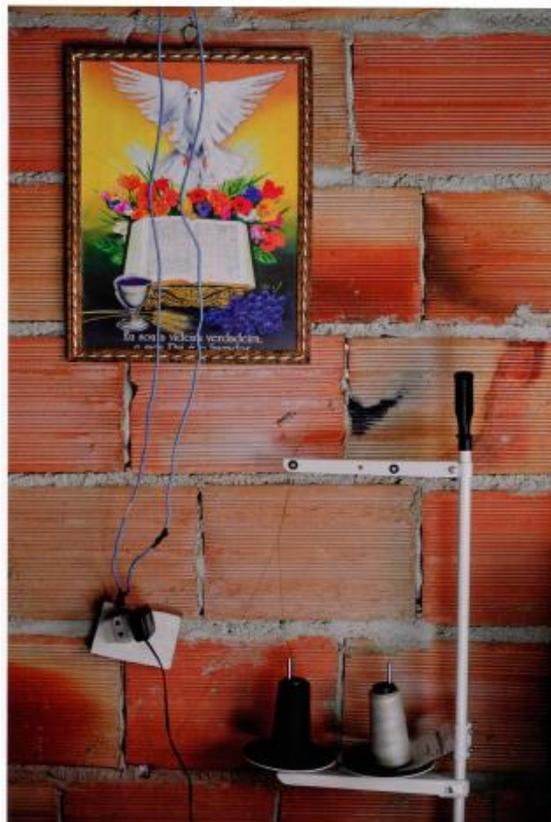


O fotógrafo faz um enquadramento ativo, mas diferentemente do que vimos nos espaços exteriores, o plano aqui é mais fechado nos objetos retratados; não vemos a casa na qual eles se encontram, nem a pessoa chamada Lúcia, cuja grafia está inscrita no livro. O fotógrafo compõe o quadro, opera fortemente o golpe de corte ao escolher o que entra na cena, o que será apresentado a nós. Vemos um livro religioso já gasto, com as páginas abertas; em uma delas está uma cartela da Mega Sena, no canto superior direito encontra-se um resto de comida apoiado em cima do livro, na lateral esquerda vemos um trecho que foi utilizado na abertura do livro: "Todas as pessoas possuem algum ideal, e não há quem não almeje alcançar seu ideal. Se queremos concretizar o ideal, precisamos saber onde se encontra aquilo que desejamos.". O direito à moradia e a uma vida com dignidade é o ideal dos moradores de Dandara, que, na falta de outras alternativas e com o seus direitos não assegurados pelo Estado, ocupam um terreno que estava abandonado para concretizarem aquilo que desejam, um abrigo, uma casa, um lar para a sua família e seus filhos.

Ainda operando com planos mais fechados, o fotógrafo apanha as marcas da presença humana no interior das casas e objetos que dizem do seu *habitus*, dos modos de vida encarnados naquele espaço.



O fotógrafo enquadra a foto antiga de uma jovem mulher, apoiada em um sofá encostado em uma parede de tijolos. A foto diz de uma memória, de uma história das pessoas que vivem em Dandara e que trazem para a ocupação essa lembrança, o seu passado. Ao levar os seus pertences e os objetos que dizem de um afeto para a ocupação, os moradores de fato se estabelecem naquele espaço e o transformam em um lugar verdadeiramente habitável, apesar de sua precariedade.



A foto acima mostra um quadro com a representação do Espírito Santo, dependurado na parede de tijolos. Percorrendo toda a extensão do espaço representado vemos alguns fios que fazem uma tomada improvisada, na qual está conectado um carregador de celular. Ao lado direto deste está um aparelho utilizado para costurar, no qual estão colocadas linhas de costura; uma delas sai do quadro em direção ao espaço off. Apesar de não vermos a presença de algum morador ou moradora costurando, sabemos que o objeto representado diz de um hábito, de um trabalho realizado no interior da casa, de uma atividade desempenhada naquele espaço.

Nas fotos a seguir o fotógrafo apanha o cotidiano dos moradores em suas casas, seja no primeiro caso, em que o morador ou moradora descansa; seja no segundo, em que a mulher arruma a casa; ou no terceiro, em que o morador parece rezar.



Na primeira foto Cyro realiza um desenquadramento; parte do corpo da pessoa que descansa não está no espaço representado, está no fora de campo. Além disso, a pessoa deitada sobre a cama está fora de foco: nossa atenção se volta então para o último plano em foco, a parede de tijolos, que apresenta a inscrição "Vida Loka", um signo da juventude urbana que se faz presente também em Dandara, e que busca afirmar o seu lugar por meio de uma inscrição própria do seu universo, uma marca de identidade.



Nas duas fotos acima o fotógrafo utiliza um ângulo de contre-plongée, o que confere destaque aos sujeitos e à ação que praticavam no espaço. As imagens apresentam distorções nas bordas, causadas pelo uso da lente grande angular. Ao fotografar a rotina dos moradores o fotógrafo indica que um cotidiano já se instalou naquele espaço. Atribui importância à banalidade do cotidiano dos sujeitos representados e testemunha a existência das vidas que estão presentes em Dandara. O fato do fotógrafo ter registrado momentos tão corriqueiros e pessoais do cotidiano dos moradores no interior de suas casas demonstra que Cyro conseguiu alcançar certa liberdade e intimidade com os moradores por ter vivido na comunidade por dois meses.

O fotógrafo apresenta também as crianças no interior de suas casas, deitadas na cama, passando o tempo, ou criando sua auto-mise en scène para a câmera.



Em ambas as fotos o fotógrafo enquadra de forma abrangente, de modo que podemos ver o espaço no qual as crianças estão situadas. Na foto em preto e branco vemos um bebê deitado de bruços na cama bagunçada; sua cabeça está levantada na direção da câmera e seu olhar se dirige ao fotógrafo, ao fora de campo. O menino encontra-se de forma despojada, confortável em seu ambiente, brincando com telefone ou controle remoto nas mãos. Na foto seguinte vemos uma criança ao centro da imagem, sentada em um sofá; atrás do sofá está a parede da casa, construída de tijolos e madeira. A parede conta com o quadro de uma sereia pendurado de maneira torta, e ao seu lado estão algumas bolsas. Surge nessa fotografia, em

função do uso do tripé e de um maior tempo de exposição, o tempo estendido, em que o movimento do sujeito aparece na própria imagem, em função do seu deslocamento, o que provoca um pequeno borrão. A criança nega então, de certo modo, a sua imagem a nós e ao fotógrafo: brincando, ela se cobre para que seu rosto não apareça. Essa situação foi criada pela sessão de fotos, pela interação entre fotógrafo e fotografado provocada pela presença da câmera.

6.4) Retratos dos moradores

Ao longo do livro nos deparamos com oito retratos dos moradores da comunidade. Em alguns, o recorte feito mostra não só os sujeitos, mas também o seu entorno. Os planos bem abertos situam o assunto principal, as pessoas, no centro da fotografia. As pessoas retratadas possuem suas particularidades, mas também fazem parte de um todo maior, a ocupação, e a identidade delas surge vinculada a esse espaço coletivo. No primeiro retrato vemos a menina que segura o seu irmão no colo e o saco com pães em uma das mãos, e nos seguintes, o senhor que é enquadrado dentro da construção da sua casa, do seu espaço, e mais o garoto que está na frente de uma casa (imaginamos que é a dele). Aos sujeitos é permitido a pose, sua auto-mise en scène acontece em espaços que são os seus, habitados cotidianamente.





O sujeito posa, apoia seus cotovelos em um muro de tijolos que ainda está em construção. Há a presença de vigas no muro que está sendo erguido, de uma casa com os tijolos aparentes, uma outra construção mais ao fundo da imagem, além de outras casas da

ocupação com seus telhados e paredes. O enquadramento escolhido apresenta um fundo bastante amplo, mostra várias casas e árvores pertencentes àquele espaço.

Nas duas fotos acima os sujeitos estão no centro da imagem, o fotógrafo realiza uma tomada frontal e os moradores são retratados com a ocupação ao fundo e ao redor deles. Tanto o homem quanto o garoto olham para a câmera, devolvem o olhar do fotógrafo, se dirigem para o fora de campo no qual estão o o fotógrafo e também o espectador. Para o retrato do menino de camisa azul Cyro fez o uso de cores, o que, segundo Shore "amplia a paleta de uma fotografia e acrescenta à imagem um novo nível de transparência e de informação descritiva. Uma foto colorida é mais transparente porque quem a contempla se detém menos na superfície — estamos acostumados a ver em cores."⁷¹.



O fotógrafo mostra uma moradora que está em segundo plano; no primeiro vemos uma toalha e um pano dependurados, sabemos que estão em um varal pela sombra projetada na parede, o corte da foto não deixa ver o varal, a toalha e o pano estão cortados. Na borda inferior vemos um pedaço de uma planta que estava presente no espaço referencial, mas que no corte da tomada fotográfica não foi preservada totalmente, vemos apenas algumas folhas. Ao fundo está o muro da casa, pintada com um tom de azul claro, na borda direita do quadro

⁷¹ SHORE, Stephen. A natureza das fotografias, 2014, p.18.

está a moradora, que veste uma camisa do Che Guevara; o rosto dela está virado para o lado direito, ela olha para o que se encontra fora de quadro (espaço off); pelo espaço da porta que está aberta ela dirige o olhar para o interior da casa, que por não estar iluminado não conseguimos ver o que se encontra nele. Mais uma vez, faz-se presente um elemento que tem uma dimensão simbólica, o desenho da camisa que foi feito com base na famosa foto de Che do fotógrafo Alberto Korda.

Em outros retratos o fotógrafo utiliza o enquadramento um pouco mais fechado, mas não se detém só no sujeito, ele apresenta signos do espaço no qual ele se encontra, e que são constitutivos da identidade das pessoas.



Nas duas fotos acima vemos a presença de traços de uma fé, de um sentimento religioso que permeia a vida dessas meninas e suas famílias. Na primeira foto o fotógrafo dá a ver a imagem de Nossa Senhora presente no relógio da casa ao fundo levemente desfocado. Em primeiro plano está a garota que encara o fotógrafo e o espectador, de maneira dócil e ingênua, próprio do mundo infantil. Na segunda foto, vemos a inscrição na parede "Deus 'e,' fieul" e a garota que encena, compõe uma pose, olha para o alto, para o fora de campo, para os céus.



Na foto acima somos apresentados a uma mãe com seu filho no colo, centralizados na imagem, em meio ao quintal de sua casa que está em construção. O fotógrafo realiza uma tomada frontal, todos os planos da imagem estão mais ou menos nítidos. Tanto a mulher quanto a criança direcionam o olhar para o fora de campo. Porém esse desvio do olhar não parece ser uma resistência por parte dos sujeitos à ação do fotógrafo, e sim a forma como eles se sentiram mais a vontade para posar. Ao lado e ao fundo vemos elementos próprios do mundo dessas duas vidas, a casa em construção, as paredes de tijolo que se erguem, o cachorro.



O único retrato em que o Cyro faz um enquadramento fechado no sujeito é o da senhora acima; mesmo assim, é possível ver a cor do muro de sua casa verde. O rosto ocupa a maior parte do quadro, encontra-se no centro, e ela devolve a nós o seu olhar. A cor do fundo da foto dialoga com a cor de seus olhos. Seu olhar poderia, talvez, ser descrito como o que Roland Barthes chamou de *punctum*: aquilo que nos punge, nos fere, e que atrai nossa atenção sem que saibamos o porquê. Esse olhar manifesta a tristeza, a labuta cotidiana, os anos vividos, a situação de moradia precária, desalento, resistência? Como saber?

Considerações Finais

Buscamos neste trabalho fazer um brevíssimo histórico sobre como o outro – de outra classe ou de outro grupo social, distinto daquele do fotógrafo – foi representado desde o surgimento da fotografia e quais procedimentos de aproximação eram comumente utilizados pelo fotógrafo. Realizamos esse apanhado histórico para entender as mudanças que ocorreram na prática da fotografia documental desde o seu surgimento, o papel da câmera, a autonomia que era dada ao fotógrafo e de que forma o sujeito observado poderia interferir na construção da sua representação. Também recuperamos algumas teorias a respeito da natureza da fotografia para trabalhar com alguns dos conceitos na análise das fotografias do livro *Dandara*, do fotógrafo Cyro Almeida.

Ao fazer a análise das fotos tentamos demonstrar como a aproximação que o fotógrafo realizou com a comunidade, ao viver em Dandara por dois meses, possibilitou um equilíbrio maior nas relações de poder entre observadores e observados na cena fotográfica. Por dispor de um maior tempo de realização das imagens o fotógrafo pôde conhecer a ocupação, os seus moradores, as suas histórias, e laços afetivos foram estabelecidos. Assim, Cyro dispôs de maior liberdade para circular pela ocupação, para adentrar as casas dos moradores e retratar o seu cotidiano.

O fotógrafo não encontrou muitas resistências em fotografar os moradores. Como vimos, os sujeitos retratados estão confortáveis diante da presença da câmera e do fotógrafo. Pouquíssimos recusam ou desviam o olhar. Cyro fez fotos de vários momentos da ocupação e do cotidiano dos moradores. O livro começa sua narrativa com uma aproximação mais geral, planos abertos mostram as ruas e as casas da ocupação. Em seguida o fotógrafo nos apresenta imagens dos moradores fazendo uso do espaço, na realização de tarefas, brincadeiras e ao atuar efetivamente na construção e planejamento da ocupação. Em seguida, o fotógrafo já mostra aspectos mais particulares da vida dos moradores, adentra as casas, percebemos o seu esforço em tentar representar Dandara e as pessoas pelo “lado de dentro”. Sendo assim, ele realiza fotos do cotidiano dos moradores em suas casas, em momentos de religiosidade, lazer, trabalho e descanso. Cyro atentou-se para os gestos dos moradores, as suas formas de vida, as intervenções que realizaram no espaço, os objetos presentes em suas casas, a disposição do espaço. Enfim, esteve atento aos detalhes e aos tempos não-marcados do cotidiano, juntamente com os elementos simbólicos que os atravessam. Com isso o fotógrafo realiza um movimento de valorização da ocupação e de seus moradores. As fotos testemunham a duração da ocupação e o investimento dos moradores naquele espaço. Cyro fecha a narrativa do livro

afirmando a força dos moradores, o sentimento de coletividade e caracterizando Dandara como um espaço de resistência e luta.

Em grande parte das fotos o fotógrafo utilizou um enquadramento ativo, planos abertos, tomada frontal e assuntos centralizados. Com isso, percebe-se a intenção do fotógrafo de situar os sujeitos em seu espaço, em mostrar as relações que são construídas entre os moradores de Dandara e apresentar signos próprios de uma ocupação. Em algumas fotografias realizados nos ambientes interiores e exteriores Cyro faz uso de enquadramentos mais fechados para nos apresentar detalhes do cotidiano dos moradores, objetos presentes nas casas, que dizem de hábitos e memórias que os ocupantes levaram para Dandara. Ele também utiliza enquadramentos mais fechados para destacar certas marcas da construção e conferir um sentido mais simbólico para algumas fotos.

O fotógrafo consegue, desse modo, construir uma nova representação para os moradores e para a ocupação. Por meio da convivência, aproximação, distância respeitosa e maior liberdade para o sujeito fotografado situar-se e negociar a sua representação, Cyro consegue conferir uma nova visibilidade para a ocupação e seus moradores, representados como sujeitos que lutam por seus direitos, que trabalham para melhoria do espaço e possuem uma história. Ao nos apresentar diferentes atividades que acontecem em Dandara, o fotógrafo também chama a atenção para a duração da ocupação, para o tempo investido pelos moradores na construção de suas casas e dos espaços coletivos. De invasores, espaço de criminalidade e com poucos recursos para ocupantes, a ocupação torna-se espaço de resistência e de luta por direitos. Ao conferir essa nova visibilidade para Dandara, Cyro tira da ocupação o estigma da ilegalidade e afirma o seu direito de existir.

Referências Bibliográficas

AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os homens ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

BARBALHO, Marcelo. **Por uma estilística da instabilidade**: Tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana (Mestrado em Comunicação Social). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

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

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTOLOMEU, Anna Karina. **De dentro da favela**: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1932.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1984.

Didi-Huberman, Georges. Coisa pública, Coisa do povos, Coisa plural. In Rodrigo Silva (org.), **A República Por Vir**. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2011.

GUIMARÃES, César. **Entre o vestígio e o verossímil**: a ética do olhar em duas modalidades da imagem documental.

HERKENHOFF, Paulo. **A espessura da luz** – Fotografia Brasileira Contemporânea. In: ANDAJUR, Claudia. A vulnerabilidade do ser. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

PRICE, Derrick, Surveyors and surveyd: Photography out and about, In: WELLS, Liz (org) **Photography: a critical introduction.** Londres, Routledge, 1997 (Tradução de Rui Cezar dos Santos).

SANTOS, Ana Carolina. **Da Inter-relação entre fotodocumentário e fotomontagem: a experiência de Pedro Meyer em Truths & Fictions.** Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

SHORE, Stephen. **A Natureza das fotografias: uma introdução.** São Paulo: Cosac Naify: 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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