

TESTEMUNHAL E FOTOJORNALÍSTICA: A NARRATIVA FOTOGRÁFICA BRASILEIRA

Paulo Humberto Porto Borges¹

RESUMO: Neste artigo, discuto a formação da fotografia brasileira enquanto consequência das relações sócio-econômicas que gestaram o Brasil nação, afirmando que a linguagem fotográfica desenvolvida no continente americano com o advento da fotografia é legítima herdeira da pintura histórica desenvolvida desde os tempos de colônia. O texto irá argumentar que a chamada linguagem documental, privilegiada pelos fotógrafos da América Latina, tem sua origem histórica nos viajantes e, mais tarde, nos primeiros fotógrafos europeus que vieram para a América no intuito de documentar da maneira mais fiel possível os aspectos exóticos do Novo Mundo, construindo uma narrativa fotográfica documental e fortemente positivada.

PALAVRAS-CHAVES: Fotografia; Brasil; história; representação.

***ABSTRACT:** I discuss the formation of Brazilian photography as a consequence of socio-economic relations that generated Brazil as a nation, arguing that the photography discourse developed in Latin America with the advent of the photograph embodies a heritage of the historical painting developed since colonial times. The text expands on the fact that the so-called documentary discourse, which is a prerogative of photographers of Latin America, has its historical origin in art by travelers, and later in photography by the Europeans who first came to America in order to document as accurately as possible the exotic new world, building a strongly positive documentary photographic narrative.*

***KEYWORDS:** Photography; Brazil; history; representation.*

PRIMEIRO PERÍODO: O OLHAR ESTRANGEIRO

As imagens sempre acompanharam os diversos viajantes em seus relatos sobre o novo mundo desde as primeiras iconografias elaboradas no amanhecer da conquista. As representações

¹ Indianista e Fotógrafo, trabalha desde 1990 com povos indígenas do Brasil. Doutor pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, é membro do Grupo de Pesquisa em Políticas Sociais – GPPS/UNIOESTE e docente da Unioeste/Cascavel – Colegiado da Educação do Campo.

primeiras sobre as Novas Índias e seus exóticos habitantes aparecem nas obras de André Thévet (1556), Hans Staden (1557), Jean de Léry (1558), Girolano Benzoni (1594), Ulrich Schmidt (1599) entre outros.

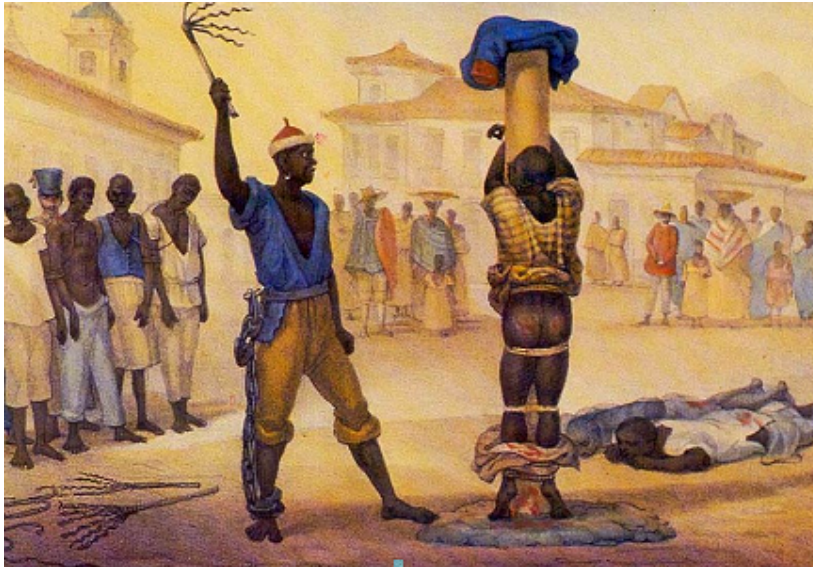
Nos anos seguintes foram os holandeses de Mauricio de Nassau que deixaram uma farta documentação visual entre 1637 e 1644, nas imagens de Frans Post, Albert van der Reckhout e Zacarias Wagener. E, a partir do século XVIII dezenas de incursões etnográficas retalhariam a América documentando os vários grupos indígenas e as sociedades humanas gestadas na situação colonial. Nestas expedições era obrigatória a presença de desenhistas e pintores históricos com o objetivo de reproduzir e classificar cientificamente tipos humanos, costumes, paisagens e normas de comportamento do mundo conquistado.

A formação de um campo próprio à iconografia etnográfica na Europa do início do século XIX floresceu quando a pintura, o desenho, a gravura, antes do invento da fotografia, passaram a ser usados com a intenção de fixar no tempo os modos de vida dos povos ditos ‘primitivos’. O emprego sistemático da imagem na pesquisa iniciou-se nas ciências naturais. Por considerar a observação o fundamento metodológico do estabelecimento das leis e teorias, os naturalistas tornaram obrigatório o uso de desenhos e ilustrações nos trabalhos científicos, pois, para eles, a observação devia ser minuciosamente registrada e acompanhada de pranchas de desenho em que o objeto de estudo fosse reproduzido com a maior fidelidade e precisão possíveis em todas as suas minúcias e detalhes, como parte fundamental dos resultados da pesquisa. (Porto Alegre, 1992, p.69).

Em relação ao Brasil, pode-se afirmar que os dois maiores produtores de documentos imagéticos em pinturas, desenhos e xilogravuras foram o francês Jean Baptiste Debret e o alemão Johann Moritz Rugendas, que transitaram nestas paragens no início do século XIX, um pouco antes da invenção da fotografia enquanto possibilidade de representação do real. Os dois maiores documentos plásticos sobre o Brasil Colonial e Imperial pertencem a estes autores: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, ou *Séjour d'un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu'en en 1831 inclusivement*, de Debret, e *Voyage Pittoresque au Brésil*, de Rugendas.² De certa forma, estas duas obras condensam quase três séculos de expedições etnográficas, desde os holandeses como Frans Post aos franceses como Jean Valéry. Simbolicamente, fecham este ciclo, pois, com a fotografia sendo inventada no segundo quartel do século XIX (logo após a publicação da *Voyage Pittoresque au Brésil* de Rugendas), os pintores e desenhistas científicos dariam lugar a mais nova maravilha pós-revolução industrial: a chamada era da reprodutibilidade técnica.

² É de se destacar, que tanto Debret como Rugendas são os autores mais utilizados no Brasil pelos diversos livros didáticos e paradidáticos no relato da colonização e Império. Estes autores e suas pranchas ainda hoje povoam o imaginário nacional sobre a sociedade brasileira do século XIX.

Entretanto, esta nova linguagem documental, não se furtaria a herdar todo imaginário percorrido e construído por estes viajantes no território americano.



Aplicação do castigo no açoite – Régis Debret

Assim como na maioria dos viajantes coloniais, os povos indígenas exerceram um intenso fascínio nas obras de Debret e Rugendas. Entretanto, ao contrário da população negra que chamou a atenção dos artistas por sua profunda inserção e papel frente ao *status* colonial, os povos indígenas foram retratados enquanto grupos culturais e etnicamente distintos. Enquanto o negro aparece como engrenagem economicamente ativa, como os pés e mãos do senhor colonial, ligado de maneira indissolúvel as relações de produção, o indígena permanece enfiado nas densas matas tropicais, relativamente distante às malhas mercantis que irremediavelmente se fechavam sobre ele, em especial na região de São Paulo, na qual, a mão de obra escrava era quase que exclusivamente indígena, declinando apenas no segundo quartel do século XVII em favor da escravidão negra. É provável que o indígena escravo não tenha sido retratado a larga pelos viajantes (ao contrário do africano) por motivos básicos: primeiro por uma questão espacial, pois, a grande parte dos pintores históricos se estabeleceram no Rio de Janeiro e adjacências, junto à corte portuguesa, onde a população e o trabalho do escravo negro eram abundantes, não se aventurando pelo rude interior dos sertões paulistas, e, em segundo lugar, por questões de imaginário, pela visão romântica que os europeus possuíam destes mesmos indígenas enquanto povos selvagens e ‘naturais’.

E é através deste imaginário que Rugendas e Debret, ainda que tivessem pouquíssimos contatos com tais comunidades nativas, procuram retratá-las em suas vestimentas, seus contornos

físicos, seus modos distintos e *habitat*, ou seja, a densa floresta tropical. Boa parte destas imagens é oriunda de relatos de informantes e de peças separadas, vistas pelo pintor e reunidas através de uma narração visual. Como tantos outros viajantes, imaginam cenas do cotidiano destes grupos (recolhem informações e as retrabalham) e as representam. São imagens de imenso valor documental por suas minúcias, riqueza de dados e simbologias, ainda que descoladas de um contexto mais historicizado.

Em seus personagens indígenas os dois autores trabalharam com imaginários bem semelhantes, representando os povos nativos através de uma ótica relacionada a natureza, como se o indígena fosse indistinto do seu ambiente natural, pois, apesar de conhecerem apenas povos já contatados e devidamente “amansados” pelo processo colonizatório, em várias de suas pinturas assistimos indígenas imersos em suas culturas e *habitats* costumeiros, em convívio com a exuberante floresta tropical, em cotidianos quase idílicos, impossíveis frente ao contexto colonial.

Hartmann realizou o estudo basilar sobre a importância das obras dos artistas viajantes do século XIX para a etnografia brasileira. Ao comparar as gravuras dos indígenas estampadas nas páginas do *Viagem Pitoresca* com alguns desenhos de punho próprio do Rugendas, encontrou diferenças cruciais entre as figuras retratadas e as que aparecem no livro do artista. Embora Rugendas tenha apenas documentado indígenas que já mantinham algum tipo de contato com o entorno colonizador, portanto fora do seu habitat natural, os traços dos seus desenhos guardam as características e particularidades étnicas das diferentes nações que registrou; as gravuras, no entanto, desprezam a singularidade e representam tipos idealizados sob concepções rousseauianas, então em voga. (DIENER, 1999, p.82).

Nestas pinturas destaca-se, em especial, a sincera tentativa de cópia da natureza nativa, ora agressiva ora exuberante aos olhos do colonizador, mas, em ambos os casos, antes de tudo, uma terra a ser colonizada, domesticada.

Um pragmatismo levado a sério por estes profissionais e por seus contratantes. Os pintores e desenhistas etnográficos tinham a função de serem os olhos da ciência, retratando os objetos a serem estudados e organizados com toda fidelidade possível, não sendo bem-vinda nenhum tipo de intervenção criadora ou de caráter subjetivo. O fato de “estarem lá”, retratando o cenário tal como ele é, dava à produção imagética destes pintores um caráter de realidade em estado puro. E é, justamente, esta realidade, que estes pintores buscavam apreender com suas tintas.

Antes de interessar (e isto se deu somente tempos depois) a visão que o artista possuía a respeito dos povos retratados, interessava a “real visão dos povos retratados”. A imagem produzida seja a bico de pena ou na xilogravura, tinha como principal objetivo, e, em geral, único, a transposição da realidade vista e vivenciada nos trópicos. Pode-se afirmar que objetivo destas

expedições eram o de relatar e registrar com fidelidade todas as minúcias do real. As pranchas e pinturas das diversas expedições etnográficas que varreram boa parte do continente americano continham uma pretensão científica semelhante à de que a fotografia encarnaria anos mais tarde: *the pencil of nature*.³

O artista Hercules Florence é um exemplo único desta transição da pintura histórica à linguagem fotográfica enquanto fonte de registro nas expedições científicas. Logo após a sua chegada ao Brasil, Florence engaja-se na famosa Expedição Langsdorff (1825-1829) como segundo desenhista ao lado de Adrian Taunay. Assim como todas expedições deste período, Florence, enquanto desenhista, teria como missão retratar com a máxima fidelidade possível a paisagem natural e os povos americanos.

A participação nesta expedição influenciou vivamente o jovem Hercules Florence na procura de uma técnica que permitisse a representação científica do real, isto somado a dificuldade de imprimir seus desenhos realizados durante as viagens, o fizeram se aproximar das possibilidades da linguagem fotográfica e da câmara escura. Após vários experimentos, em 1833, Florence logra a impressão de imagens em papéis foto-sensíveis (sensibilizados com nitrato de prata) e “é a esse processo que se originara de suas tentativas de ‘fixar o papel, na câmara escura, por meio da ação da luz solar sobre nitrato de prata, os desenhos nela representados’, que Florence vai dar o nome de fotografia, ‘por que nele a luz desempenha o melhor papel’”. (FLORENCE *apud* MONTEIRO, 1997, p.100) Ainda, “a imagem de uma pessoa, refletida na câmara escura {pode ser} apreendida e fixada no papel, por simples ação química. Quanta parecença! Não haverá mais o trabalho da mão, não mais haverá fadigas intelectuais!” (FLORENCE *apud* MONTEIRO, 1997, p.88).

Não deixa de ser sintomático que um viajante e pintor histórico seja o “pai” da fotografia brasileira.

O SEGUNDO PERÍODO: FOTOGRAFIA E IDENTIDADE NACIONAL

A fotografia tal como a entendemos hoje, foi criada no primeiro quartel do século XIX, em plena Idade Contemporânea. Filha das técnicas oriundas da revolução industrial e herdeira do racionalismo científico, a fotografia nasce sob o signo do positivismo. Os primeiros fotógrafos

³ Título do livro escrito por William Henry Fox Talbot, “inventor” do negativo fotográfico, nesta obra lançada em 1844, Talbot relata o desenvolvimento do seu trabalho, e afirma a possibilidade técnica de reproduzir com total exatidão o real. No qual argumenta que a imagem fotográfica é um produto puramente científico, depreciando o papel “da mão e a inteligência do fotógrafo em favor da objetividade da máquina, escrevendo na apresentação do livro: “As pranchas da presente obra foram impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. São as próprias pinturas do sol e não, como alguns imaginaram, gravuras de imitação.”(*Apud* FABRIS, 1998, p.174).

foram em sua maioria pintores, que se utilizaram da fidelidade do negativo fotográfico para dar vazão a sua arte naturalista. Em seus primeiros anos de invenção, a forma fotográfica causou grande rebuliço na Europa, despertando inúmeras discussões sobre suas possibilidades artísticas e de expressão.

Nos primeiros tempos, a utilização da fotografia prendeu-se, principalmente, com demonstrações técnicas, mas, pouco a pouco, por influência dos primeiros fotógrafos, em muitos casos também pintores, foram surgindo determinados cânones estético-expressivos para o medium. Estavam criadas as primeiras convenções profissionais, muito semelhantes às da pintura. O pictoralismo via, assim, a luz do dia como a primeira grande tendência a desenhar-se em torno da fotografia, constituindo-se como um movimento que visava a integração da fotografia nas artes plásticas, através de procedimentos mais ou menos forçados, inclusive em laboratório. Essa corrente vai influenciar o novo medium durante todo o século XIX.

Os pictoralistas consideravam que se a fotografia queria ser reconhecida como arte tinha de se fazer pintura, pelo que exploravam fotograficamente os efeitos da atmosfera, do clima (névoa, chuva, neve...) e da luz (crepúsculo, contra-luz...).

A fotografia de retrato, pelo seu lado, também vai copiar as poses forçadas e os cenários que a pintura usava. Mesmo ao nível técnico, o retoque e a pintura das fotos vão fazer escola. Tal constitui um indício da ideia então vigente de que a fotografia era como uma extensão da pintura que, eventualmente, substituiria esta última. Porém, não só a pintura não desapareceu como também a fotografia a poderá ter ajudado a libertar-se das amarras do realismo. (SOUSA, 2000, p.27)

Na Europa, o acalorado debate prosseguiu seu curso, os novos fotógrafos não se contentavam em registrar apenas a realidade como se lhes apresentava, mas, também se interessavam em reinventá-la, procurando uma visão autoral e menos real.

A fotografia e sua objetividade visceral, somada ao positivismo, aprofundou ainda mais a crise das artes européias do final do século XIX, na qual intensifica-se a dualidade entre a “natureza” e a “imaginação”: a descrição do real no sentido científico e positivo e a representação criativa desta mesma realidade.

Acaso no se podía, com ayuda de esa nueva técnica realizar de manera inmediata la objetividad de la naturaleza que exigia el artista? No era la fotografia una nuva forma de arte? Los celosos partidários de esa teoría, que situaban a igual nivel el aparato fotográfico y la paleta, declaraban que, aun admitiendo que fuera el aparato el que efectuara la fotografia, el gusto artístico del operador intervenía com fuerza similar en la originalidad, en la composición y en la iluminación del tema. La opinión adversa pretendía que la fotografia apenas era capaz como máximo de proporcionar una labor mecánica que no tenía ninguna afinidad com el arte. (FREUND, 1998, p.68)

Nos estúdios, círculos literários e rodas de intelectuais europeus, a dificuldade não residia na opção radical entre estas duas vertentes, a realidade positivista e a experimentação subjetiva, pois, poucos “mesmo entre os mais ‘realistas’ ou ‘naturalistas’ ultrapositivistas , se consideravam câmeras fotográficas humanas imparciais” (Hobsbawm, 2000:351), mas, justamente, nos matizes destas representações, com mais ou menos realismo, com mais ou menos subjetivismo. Na Europa, a corrente positivista determinou menos que na periferia colonial, ansiosa em transformar suas recentes repúblicas e monarquias em estados modernos e legitimados pelo poder central. Países distintos como o Brasil, Turquia e a Pérsia, mas iguais no atraso e dependência econômica, possuíam elites intelectuais que viam na ciência positivista uma maneira de possibilitar a necessária modernização de seus respectivos países:

A versão do Iluminismo que mais lhes agradava se inspirava no positivismo de Augusto Comte, que combinava uma fê cega na ciência e na modernização inevitável com o equivalente secular da religião, o progresso não democrático (“ordem e progresso” para citar o lema positivista) e um planejamento social de cima para baixo. Por motivos óbvios, essa ideologia seduziu as ínfimas elites modernizadoras no poder em países atrasados e tradicionalistas, que eles tentaram arrastar à força para o século XX. Essa ideologia provavelmente nunca foi tão influente como na última parte do século XIX nos países não europeus. (HOBSBAWN, 2000, p.394)

A chamada crise das ideologias científicas (como o darwinismo e o positivismo), assim como da arte “realista” (com o advento do impressionismo iniciado por Manet, Claude Monet e mais a frente Auguste Renoir) que se instalou no *fin de siècle* europeu encontrou pouca ressonância nos recentes estados americanos que continuaram apostando na modernização e no progresso oriundos da ciência positiva de August Comte. Este forte movimento positivista que varreu os chamados países periféricos contaminou de maneira irredutível a produção artística local, e, em especial, no Brasil. Nas palavras de Eric Hobsbawn:

Os países atrasados que procuram entrar na modernidade são geralmente copiadores e sem originalidade nas suas idéias, embora não tanto em na sua prática. Frequentemente eles têm poucos critérios quanto ao que tomam emprestado: intelectuais brasileiros e mexicanos assimilaram de forma não-crítica Auguste Comte; intelectuais espanhóis voltaram-se nesse mesmo período para um obscuro filósofo alemão de segunda categoria do início do século XIX, Karl Krause, a quem transformaram num aríete do iluminismo anti-clerical. (HOSBAWN, 2000, p.235)

Neste sentido, a polêmica européia em relação à linguagem fotográfica enquanto arte distou um oceano das terras americanas, tal discussão passou ao largo da nossa intelectualidade. Uma tempestade visível apenas no horizonte, nada incomodando por aqui. Nas elites locais, o retrato

fotográfico foi, desde o início, festejado e utilizado em seu principal atributo: o objetivismo científico garantido pela sua engenhosa indústria e reações químicas.

Desde a sua chegada ao Brasil, a linguagem fotográfica foi reconhecida como objetiva e imparcial em seus registros, como relatam os jornais da corte carioca a respeito do primeiro daguerreótipo em terras brasileiras:

Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares e a fotografia, que até a só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria [...] Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros. Foi o abade Compte que fez a experiência: é um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa L'Orientale, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a apresentação dos objetos de que se deseja conservar a imagem [...] É preciso ver a cousa com seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista. (MAUAD, 1997, p.188)

E nosso olhar fotográfico, dessa forma, foi se moldando e domesticando na rigidez de uma fotografia de raiz positivista e preocupada em documentar com justeza e cientificidade o povo e a paisagem nativa, um registro feito “pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista”. Esta forte herança inicial se diluiria com o tempo e outros contextos históricos, mas, deixaria como subproduto uma profunda vocação pelo real que até os dias de hoje permeia e distingue a fotografia americana.

A fotografia, enquanto linguagem e representação, chegaram ao continente americano em meados do século XIX, quando as diversas cidades portuárias americanas acolheram vários fotógrafos europeus formados basicamente por “professores e ‘artistas’ que exerciam o ofício, estrangeiros na sua quase totalidade que para este lado do mundo se aventuraram em razão, inclusive, da forte concorrência em seus países de origem e que, após reunirem algum pecúlio, embarcavam de volta” (KOSSOY, 1989, p.94). Na primeira década do século XX havia 34 estúdios na cidade de São Paulo, a maioria pertencente a estrangeiros, os quais dominavam o negócio (cerca de 88%). Desse total, 50% eram italianos. Estes primeiros fotógrafos em terras americanas (muitos dos quais terminariam radicando-se no continente) procuravam retratar com a máxima fidelidade possível o que porventura fosse pitoresco ou estranho o suficiente a ponto de valer o interesse de eventuais compradores-turistas europeus que estivessem a passeio.

Em termos comerciais nunca houve espaço para experimentalismos, para um comprador de *souvenir* a melhor fotografia era aquela mais próxima do “ele realmente havia visto”, na qual identificasse sem problemas o ambiente e o povo da terra visitada e, dessa forma, pudesse exibi-lo de forma crível. O retrato, ou o *souvenir-fotográfico* tinha a função, nada desprezível, de emprestar cores reais ao relato do eventual viajante, contaminando a familiaridade de sua casa com cheiros e odores de uma terra distante e inóspita. Afinal a “fotografia será a prova incontestável de que o turista fez a viagem, cumpriu o programa e se divertiu” (SONTAG, 1981: 09). É necessário não apenas relatar suas eventuais façanhas nas terras virgens, mas, também, legitimá-las com a prova irrefutável de que realmente esteve lá e viu para contar, ainda que este relato seja dirigido apenas a uma roda de amigos em volta de uma mesa dominical. Para o viajante, este tipo de retrato referendava sua história lhe dando a veracidade precisa, para o fotógrafo, era um exitoso mercado que se abria.

Ao mesmo tempo em que o *souvenir-fotográfico* era procurado por eventuais viajantes europeus, a elite brasileira, e, mais tarde, setores da burguesia e da pequena burguesia, voltava-se para o chamado retrato de estúdio e, posteriormente, o *carte-de-visite*, moda europeia popularizada pelo francês Disderi que rapidamente tornou-se símbolo de poder e *status social* entre os burgueses da Europa. Em geral, o mesmo estúdio produzia estes dois tipos de imagem, uma voltada para o olhar estrangeiro, preocupado em registrar o mundo pitoresco do além-mar, e outra, voltada à camada senhorial nativa, preocupada em criar uma auto-representação romântica e levemente europeizada. Como no retrato da família do Visconde de Mayrink, produzida em um ateliê fotográfico nas férias de 1880, na qual entrevê-se a clara tentativa de identificação com alguns cânones do romantismo europeu. Ao tom da moda europeia daquele período, a família do Visconde é retratada em uma singela paisagem marítima “para montar o *mise-en-scène*; todos os simulacros da paisagem real estão presentes na fotografia, desde a vela do barco, a rede e os remos, até as gaivotas pintadas no fundo com rochedos: tudo preparado para deixar registradas as lembranças das férias” (Mauad, 1997: 223). Nesta imagem, somente os dois meninos travestidos de marujos ou grumetes integram-se harmoniosamente a paisagem, contrastando com a sisudez do fraque do Visconde (nada propício para a ocasião) e ao fantástico equilíbrio das duas senhoras, de remo e sombrinha. Porém, são considerações que nada dizem à época, o que importava era o ato fotográfico e o *status* que ele representava e a representação possível através dele.



Retrato da família do Visconde de Mayrink

Estas possibilidades mercantis (o retrato de estúdio junto as classes abastadas e o *souvenir-fotográfico* para os viajantes) foram responsáveis pela vinda e posterior radicalização de vários fotógrafos em países americanos em fins do século XIX, retratistas como Engenio Courret em Lima, Juan José de Jesús Yas radicado em Antigua/Guatemala, a família Lesman em Caracas, Hugo Brehme na Cidade do México e tantos outros. E, assim como os antigos viajantes do período colonial, buscaram registrar da maneira mais fiel possível o modo de ser da América através da então moderna câmara escura, para o fotógrafo estrangeiro provavelmente não haveria lugar para a experimentação no relato de um mundo tão rico e com seres tão assombrosos. Mesmo no mundo burguês dos diversos estúdios e ateliês fotográficos, o retrato “artístico” era visto como aquele mais fiel e mais nítido, com mais *parecença* e semelhança. Ao contrário da Europa que a fotografia enquanto arte era justamente suas possibilidades de distorção e construção de um real específico, no Brasil, a ideia de *fotografia artística* era sinônimo de objetivismo e realidade. Porém, mesmo na França do século XIX, às vezes a idéia de qualidade artística residia exatamente na fidelidade do retoque final que os novos fotógrafos davam aos seus retratos, nas palavras de Gisele Freund:

La gente se apiñaba ante las fotografías del escultor Adam Salomón que exponía personalidades de la política, las finanzas y el mundo elegante; ante los pintores Adolphe, de Berne-Bellecourt y Louis de Lucy, de los caricaturistas Nadar, Bertall, Carjat y tantos otros más. Las preferencias recaían sobre los grandes formatos; las fotografías solían alcanzar casi medio metro de altura, y su realización evidenciaba una extraordinaria preocupación por el acabado. Su calidad artística residía en general en su integridad de todo retoque. (FREUND, 1998, p.56).

Não é por acaso que, rapidamente, o fotógrafo integra-se às chamadas expedições etnográficas no lugar, antes cativo, do pintor histórico. Nos confins do sertão ou das selvas amazônicas, a imagem continua com seu viés naturalista, porém, o nanquim e as pranchas deram lugar a complicados equipamentos fotográficos e pesadas chapas de vidro.

Os fotógrafos que empreendiam tais expedições eram autênticos "fotodocumentalistas"-viajantes, vergados sob o peso de um equipamento de grandes dimensões e obrigados a transportar consigo —literalmente— o laboratório. Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, começavam a ambicionar substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo. É já uma retórica da "objectividade" a despontar, mas que correspondia, de facto, a um discurso fotográfico cujo fim residia na obtenção de imagens sem censura nem truncagens. (SOUSA, 2000, p.47).

Em seu livro *Canto a la realidad* sobre a fotografia latino-americana, Erika Billeter também percebe o caráter naturalista do fotógrafo americano, que, com o tempo, torna-se documental. Billeter afirma que a fotografia americana não se caracteriza pelo experimentalismo (tão comum à linguagem fotográfica europeia), mas, limita-se a registrar o que vê, denotando uma forte vocação para o registro do real, uma espécie de senso de estética testemunhal. A fotografia americana, antes de narrar uma história, a testemunha. Como se mais importante que criar formas de expressão, ou mesmo experimentá-las, fosse simplesmente registrar, com o máximo de fidelidade, sua própria história. Ainda segundo Erika Billeter, a fotografia americana possui um *leitmotiv* específico, um ritmo próprio oriundo de um humanismo tipicamente latino.

La fotografía experimental es un propósito recurrente en la historia da fotografía europea y norteamericana. En los países latinoamericanos su presencia es irrelevante. Ni siquiera aparece a lo largo del siglo XX. Sin lugar a dudas, es un tema de la próxima década: a fotografía de América Latina constituye una iconografía sobre personas y espacios vitales. Está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tienda a la experimentación artística, pero su grandeza se basa precisamente en esta limitación. (BILLETER, 1993, p.30).

Entretanto, apesar da vocação ao real por excelência, devido às limitações técnicas da época, que exigiam largas exposições, o céu que quase sempre aparece sem nuvens que, por se moverem com relativa rapidez frente à lentidão do obturador, não permitem um registro definido – no máximo algumas manchas claras com pouco contorno, “o alto nível de detalhamento que a pintura dá ao céu desaparece na fotografia. Nesta, a superfície celeste torna-se lisa e homogênea, mesmo

quando ocupa todo o plano de fundo da imagem, como é comum observarmos nas paisagens da pintura” (FABRIS,1998, p.207). O que dá a fotografia um ar muitas vezes fantasmagórico, de outras dimensões, ao sobressair-se dentre um céu estranhamente borrado e sem nuvens. “*La fotografía adquiere un aire lejano y, en cierto modo, irreal*” (BILLETER, 1993, p.15). E, por mais que se tente registrar a realidade objetiva, se constrói obras de arte, no sentido de representações.

Esta interessante simbiose entre a representação fotográfica e a tentativa de registrar o real das expedições científicas gerou uma linguagem fotográfica profundamente calcada na realidade e documentalista por excelência. O positivismo que acompanhou por todo o século XIX a máquina fotográfica, somava-se, em terras americanas, a necessidade de tornar a imagem algo verídico e minimamente ordenada, um fragmento que por si só desse cores reais as notícias, costumes, tipos humanos, fauna, flora e acidentes geográficos destas terras do ultramar.

A fotografia, ao seu modo, apresentou-se como substituta natural das pranchas e telas dos pintores e desenhistas históricos, e, paulatinamente foi tornando-se recurso familiar à etnografia, a ponto de, na mesma Exposição Internacional de Paris de 1867, o fotógrafo A. Frisch ser premiado pelas suas imagens dos indígenas brasileiros e bolivianos, enquanto o fotógrafo George Leuzinger causava admiração por meio de seus retratos paisagísticos sobre o Rio de Janeiro, pois, segundo os críticos franceses, “dos trópicos distantes e exóticos, esperava-se a projeção de um outro gênero de imagem: a fotografia etnográfica”.



Índios do Amazonas - A. Frisch



Paisagem do Rio de Janeiro - George Leuzinger

Era necessário fotografar a terra e o homem desta terra, seja ele indígena, negro ou branco. Mesmo os diversos fotógrafos de estúdio, *“una vez liberados de las obligaciones profesionales que les imponía la subsistencia, se lanzaban a las calles de sus ciudades, cámara en mano. Elaboraron documentos precisos que, no sólo nos ofrecen una visión global de la arquitectura urbana, sino, también de la vida cotidiana de la ciudad y de sus gentes”* (BILLETER, 1993, p.21).

Mesmo não constituindo o principal filão comercial dos estúdios fotográficos do século XIX, as vistas das cidades, assim como as várias tomadas das paisagens, representavam boa parte da produção imagética deste período. Fotógrafos como o alemão Robert Klumb, o francês Victor Frond foram pioneiros no registro de imagens urbanas da sede da Corte brasileira. Klumb efetuou “em mais de 300 vistas – os principais monumentos e logradouros públicos da época, e sendo o primeiro a se aventurar pelo Alto da Boa Vista e a Floresta da Tijuca” (Vasquez: 2002: 15), e Frond, além de seu espetacular trabalho sobre o cotidiano dos escravos na Corte carioca, publicou o livro de fotografias *Brazil pittoresco* sobre as diversas paisagens da cidade do Rio de Janeiro. Alguns anos mais tarde, fotógrafos brasileiros, como Militão Augusto de Azevedo e Marc Ferrez também iriam produzir uma ampla documentação sobre os principais centros urbanos do Império, imagens que coletavam mais por gosto pessoal do que por necessidade e mercado. Ainda assim, o mesmo Militão foi um dos primeiros fotógrafos a comercializar retratos da cidade de São Paulo, inicialmente em imagens avulsas e, posteriormente, organizados no *Álbum Comparativo – 1862-*

1887, no qual documentava as transformações urbanas da capital paulista neste período. (LIMA,1998, p.67)

Esta obsessão em registrar as diversas cenas urbanas que a cidade oferecia, em sua maioria urbes recentes e ocasionais a mercê da maré civilizatória, permitiu um profundo reconhecimento destas sociedades. Erika Billeter comenta as diversas imagens fotográficas de um anônimo retratista cubano, que certamente deveria possuir um estúdio, pois as imagens estavam em álbuns comerciais, acerca dos flagrantes da população carcerária de uma cadeia pública no interior da ilha no início do século XX, e lança a questão: “*actuó el fotógrafo movido por su preocupación por el destino de los presos o por su interés en ofrecer a los turistas una visión de esas características en la estructura social de la isla? No tenemos respuesta a esta pregunta*”.(BILLETER, 1993, p. 21).

Um interessante exemplo desses exploradores humanistas que encontraram na câmara escura seu principal instrumento de trabalho é o do antropólogo norueguês Carl Sophus Lumholtz, que durante o final do século XIX, conjuntamente com cientistas e biólogos, percorreu milhares de quilômetros nos remotos desfiladeiros do México entre os anos de 1890-1898. Este imenso trabalho desdobrou-se no livro etnográfico *México Desconhecido: Explorações em Sierra Madre e Outras Regiões, 1890-1898* e em dois mil negativos, vários em placas de vidro, atualmente conservados pelo Museu Americano de História Natural. Apesar de não ter sido o principal objetivo de sua expedição, a fotografia terminou por ser seu grande legado. Uma herança construída quase que continuamente por Carl Lumholtz. O viajante norueguês tinha sensibilidade e perspicácia suficiente para entender a imagem fotográfica enquanto instrumento documental-etnográfico privilegiado. A ponto de, segundo seu diário, esperar cerca de cinco dias por uma única imagem de grupos indígenas:

Assim, amargurado e obstinado, ele dá seu testemunho. Na remota comunidade tepehuan de San Francisco de Lajas, em Durango, Lumholtz espera cinco dias – *cinco dias* – até que um único índio desconfiado venha pôr-se diante das lentes de sua câmera. *As mulheres desapareciam como codornas assustadas quando eu estava prestes a executar a temida operação nos homens, conta ele, sorumbático. Mas a maioria delas voltava para ver como seus esposos suportavam o doloroso suplício.* (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2000, p.57)

Esta obsessão em registrar imagetivamente os povos mexicanos do final do século passado, além de imortalizar Lumholtz, trouxe alguns problemas para o explorador, como assegura a carta do governador de Tepehuanes que lhe foi entregue em mãos durante a sua expedição:

“Prezado Sr. Fotógrafo,

Faça-me o favor de não vir ao pueblo para fotografar, o que sei ser a sua intenção. Creio que o melhor que tem a fazer é ir direto para Baborigame, pois, no que me diz respeito a este pueblo, não dou a minha permissão. Assim sendo, queira por obséquio decidir não passar o dia fotografando neste pueblo.

Seu fiel criado, Jose H. Arroyos. (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2000, p.57)

É de se notar que o governador de Tepehuanes refere-se a Lumholtz como *Fotógrafo* e não como antropólogo ou mesmo pesquisador, tal a importância atribuída ao experimento fotográfico, tanto pelo misticismo dos povos indígenas, como pelos ilustrados governadores de províncias que viam na câmara escura estranhos sinais imperialistas, relacionando-a a política agregacionista dos norte-americanos em relação ao México. Nesse contexto, um estrangeiro armado com modernos equipamentos fotográficos e científicos de documentação despertava sinceras desconfianças dos alcaides mexicanos, que, os associavam, de modo justo, a aparelhos de agrimensura, o que, na lógica local, significava roubo de terras. “Com meus três ou quatro mexicanos e índios e uma dúzia de mulas de carga, creditam-me planos de conquistar o México para os americanos.” (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2000, p.56)

Esta herança fotográfica-documental encontrada na prática do norueguês Calr Sophus, também pode ser vista nos diversos fotógrafos europeus que percorreram a América ensinando técnicas fotográficas e construindo inúmeras imagens enquanto fonte de registro do real, fotógrafos como Victor Fround, Pierre Verger e Maurice Gautherot no Brasil – e Charles de Forest Fredericks na América.

As imagens fotográficas de Victor Fround dos negros brasileiros possuem uma inegável semelhança com as litogravuras de Rugendas e Debret - certamente o fotógrafo conhecia estas imagens coloniais, mas, a semelhança se deve mais ao olhar e sua forma de buscar entender a engrenagem colonial brasileira (seu olhar europeu) do que qualquer referência as obras dos artistas históricos. Tal era o objetivo de retratar enquanto registro de um mundo distinto que, Charles de Forest Fredericks, ainda em meados do século XIX, fotografou um escravo sendo castigado em Cuba através de uma encenação, não se atrevendo a clicar um flagrante da cena. O cotidiano interessava, ainda que forjado por figurantes a pedido do fotógrafo – o que, em si, não tira absolutamente a importância da foto, pois, paradoxalmente, a ausência do flagrante, nos revela a impossibilidade e o descompasso histórico da escravidão americana, já sentido pela mesma classe dominante colonial que envergonha-se e não permite o registro de escravos sendo castigados (BILLETER, 1993, p.18).

Inúmeros fotógrafos americanos emprestaram as suas máquinas um profundo caráter testemunhal, como Miguel Chani e seus retratos de grupos indígenas do México, assim como Martin Chambi, fotógrafo peruano que, isolado na pequena Cuzco, irá nos legar magníficas imagens dos povos quéchua.

E é justamente a partir da virada do século XX, que se inicia a ruptura da imagem colonizadora para a imagem apropriada pelos colonizados e tornada em instrumento de procura de identidade nacional. É a partir das guerras de independência da América Espanhola e da Proclamação da República no Brasil que os povos americanos passam a se entenderem como nações autônomas e, de certa forma, distintas da Europa. E a fotografia, até então instrumento de catalogação do poder colonial, paulatinamente, vai tornando-se um interessante método de auto-conhecimento. O registro passa a não mais pertencer ao olhar europeu, mas, transforma-se e é transformado através do olhar de fotógrafos nativos que, com mais ou menos força, trazem à tona os aspectos de uma possível identidade nacional. Este movimento, somado e causado pelas diversas tentativas das elites americanas em descolonizar-se, termina por traduzir-se em uma linguagem fotográfica preocupada em registrar com mais simpatia os povos nativos, ou seja, os povos que, devidamente submetidos a estas mesmas classes, constituíam a argamassa dos novos estados.



Indígenas aguardando julgamento – Martin Chambi



Auto-Retrato – Martin Chambi

Nas diversas imagens a respeito destes grupos populares (sejam nativos como o indígena, sejam transladados como os africanos, mas todos pertencentes às classes subalternas), não mais entrevê-se apenas o “negro escravo” ou o “índio botucudo” como espécies catalogadas em franca exposição taxionômica, mas, as imagens adquirem uma inegável aura humanizadora que as distinguem das fotografias anteriores e as aproximam do sujeito retratado.

Esta apropriação não foi automática ou isenta de recuos entre os países americanos, a transformação da fotografia em instrumento de afirmação étnica ou nacional variou de acordo com o grau de rompimento destes países com a lógica colonial, sendo mais contundente nas ex-colônias de língua espanhola e menos contundente na América portuguesa. Albert Memmi em seu livro *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* afirma que o processo de libertação colonial é muito mais do que vitórias militares, mas é um reconstruir-se a si mesmo, e, em contraposição ao modelo colonizador, ou seja, europeu. E o fazer fotográfico, até então instrumento de dominação colonial vai se transformando, não em instrumento de libertação, pois isso exigiria mudanças profundas no modelo econômico das ex-colônias, mudanças e rompimentos que, em absoluto, não ocorreram, mas, em uma expressão afirmativa dos estados autônomos. O fotógrafo não mais procura a pose antropológica, naturalista, e, o fotografado, conseqüentemente, sente-se mais à vontade frente à máquina fotográfica, como se ele também fosse responsável pela imagem final. A fotografia, assim como os estados americanos (com exceção do Brasil, onde este movimento ocorre mais lentamente) passam a ter feições *criollas*.



Índio Botocudo - E. Thiesson – 1844
Exposição taxionômica



Índio Guarani – Marc Ferrez - 1874
Romantismo brasileiro – visão humanizadora

Esta proximidade da linguagem fotográfica com as sociedades americanas aumentará à medida que as opções históricas destes países permitam a construção de uma identidade nacional mais autônoma em relação a matrizes européias, sejam elas portuguesas ou espanholas.

No Brasil, o realismo e o modernismo, seqüenciados, presentes na virada do século XX, terminariam por acrescentar um caráter mais simpático e culturalista em relação às criaturas retratadas, buscando, agora, encontrar e registrar a cara e a identidade de um povo que vem se fazendo nestes séculos de domínio colonialista e europeu. Porém, devido ao seu percurso histórico capitaneado e, de certa forma, controlado por suas poderosas elites econômicas, ao contrário de países como o México ou mesmo o Peru, que percorreram com mais intensidade lutas de independência e rupturas históricas, a fotografia brasileira vivenciaria de forma mais recatada sua relação com setores mais populares e transformadores.

Nesse sentido, a linguagem fotográfica seguiu seu curso domesticada pela contextualização histórica americana, e, apesar de possuir diversos elementos gerais, como vocação testemunhal e caráter positivista, era moldada de acordo com as perspectivas e possibilidades de cada povo, com mais ou menos compromisso social, com mais ou menos simpatia as classes oprimidas. Nas palavras de Boris Kossoy:

São os componentes econômicos, sociais, políticos, estéticos, tecnológicos e religiosos que direcionaram e influenciaram decisivamente para que a fotografia, desde seu advento e em suas diferentes manifestações, tivesse uma evolução determinada em cada espaço específico. No caso de áreas periféricas, como no Brasil e toda a América Latina, tal evolução seguiu rumos bastante diversos daqueles conhecidos nos centros industrializados, à mesma época. Por outro lado, a história da fotografia nos diferentes países da América Latina dificilmente poderá ser compreendida se estudada como um processo fechado e independente dos fatores sócio-econômicos, científicos, industriais e culturais que impulsionaram a nova arte de representação nos grandes centros do mesmo período. (KOSSOY, 1989, p.92).

A partir do século XX, um novo e promissor mercado se abria para esta linguagem fotográfica e seria, a partir daí, o grande conformador de suas tendências e escolas: o fotojornalismo. Este é, provavelmente, o principal determinante da formação da linguagem fotográfica americana deste século – pois, as poucas ou quase nulas possibilidades mercadológicas da chamada fotografia experimental no Brasil e em boa parte da América, terminaram por reforçar ainda mais nossa vocação documental, que, com o tempo, também se tornou jornalística.

Este poderoso legado pode ser encontrado nas diversas declarações colhidas por Simonetta Persichetti, em seus livros *Imagens da Fotografia Brasileira*, volumes I e II, nos quais a autora entrevista os principais fotógrafos brasileiros contemporâneos sobre seus trabalhos e linguagem fotográfica. Ao longo das 35 entrevistas, é possível perceber uma linguagem fotográfica voltada para o real, para a documentação e registro de aspectos do povo brasileiro.

Estas falas apresentam uma visão homogênea da fotografia enquanto linguagem, enquanto texto e enquanto forma de documentar e ver a realidade. Nestes relatos entrevê-se o olhar viajante e etnográfico sedento de registros que revelem a identidade nacional, a secular preocupação do fotógrafo americano em documentar a urbe colonizadora e a transformações dos povos tradicionais frente ao processo modernizador, reverberando como um eco de vozes que não emudeceram com o tempo:

As casinhas me fascinam. Fotografei as casas brasileiras, não as casas óbvias, premiadas arquitetonicamente, mas as casas comuns das pessoas. Viajei Belém do Pará até Pelotas, e em cada cidade que chegava, tinha que bater na porta da pessoa, intuindo que ali existia alguma coisa interessante. Tinha de me identificar e pedir permissão para fotografar. Não sei se tenho uma cara confiável, mas ninguém me bateu a porta na cara. Tenho uma série dessas fotografias e ainda quero fazer um livro sobre fachadas e interiores. São casas de beira de estrada. Nesse trabalho descobri que essa abordagem antropológica me interessa. Acho fascinante. É fabuloso você notar como as pessoas arrumam sua casa, o que penduram na parede, o cheiro de cera no ar.

(MASCARO, *apud* PERSICHETTI, 1997, p.28)

Documento a Amazônia há dez anos, sempre me preocupando em retratar o homem e suas bruscas mudanças. Sempre digo que a Amazônia contém todas as épocas: do homem das cavernas à antena parabólica. Isto a torna plural e única (...) eu tenho uma grande preocupação com a memória. Para mim o progresso é coisa certa e avança rapidamente na Amazônia. Com a minha fotografia tento guardar um tempo que, com nostalgia, sinto que vai se perdendo ou mudando com a evolução. Nas minhas imagens isso é transparente.

(LIMA, *apud* PERSICHETTI, 1997, p.137)

Quando me voltei para a fotografia, nasceu meu interesse em fotografar a Amazônia. No início, eu também tinha a idéia de fazer um grande registro do local. Separá-lo em temas e contar várias histórias. Com o tempo, dei-me conta de que isso era humanamente impossível. Não se pode querer fotografar tudo, os bichos, a paisagem, os índios. Fotografando, fui percebendo que a minha inspiração continuava sendo a Amazônia e tudo o que ela tem de fascinante; mas deveria ver isso como um suporte para minha evolução como fotógrafo. Deveria concentrar meu trabalho pessoal, e evoluir como artista. É isso que venho fazendo. Comecei a me relacionar com o mundo a partir da fotografia. Comecei a me entender como gente depois que comecei a fotografar.

(BRAGA, *apud* PERSICHETTI, 1997, p.185).

A fotografia no mundo é um documento real da vida como ela é. Não tem mentira. Se você montar, ela mostra que foi montada, se você produzir, ela mostra que foi produzida e, se você fotografar o que está acontecendo, ela mostra o que está acontecendo.

(MARTINELLI, *apud* PERSICHETTI, 1997, p.50)

O Brasil é um país de pessoas resistentes. Acredito que existe uma raça brasileira, essa mistura de vários continentes e que formou um povo que gosta muito de viver. O fotógrafo no Brasil é autodidata. Na verdade, a gente aprende também com as próprias manifestações culturais, que são de uma riqueza bastante peculiar (...) as pessoas, de forma geral, devem estar engajadas num processo social. O cidadão que tem posição diante da sociedade é como se inexistisse. Agora, o fotógrafo, quanto documenta, não pode se abster de dizer a verdade.

(OLIVEIRA, *apud* PERSICHETTI, 2000, p.25)

Como você se define? Como um fotógrafo com um olhar antropológico, como um fotógrafo de documentação social.

E como você definiria a fotografia brasileira hoje? Ela exprime bem o que é Brasil: uma grande diversidade cultural. A fotografia também é assim uma grande diversidade. O trabalho na minha área, que é o de documentação social, está bem desenvolvido no Brasil. Tem muita gente boa trabalhando, acredito que seja a fotografia mais forte no Brasil. Mas o grande lance é a diversidade.

(VIGGIANI, *apud* PERSICHETTI, 2000, p.57)

Como você vê a fotografia brasileira contemporânea? Apesar de não estar acompanhando de perto tudo que vem acontecendo na fotografia vejo que há uma tentativa de transformação da linguagem fotográfica. A temática continua ligada a questões sociais, relacionada a questões políticas. O que tem mudado mais é a “paginação”; existe uma vontade de desenvolver novas maneiras estéticas, mais ligadas as artes plásticas. No

entanto, na maioria das vezes, a questão da temática social segue dominando. Poucas vezes vemos questões de nível mais interior serem colocadas. A fotografia fica presa à pergunta: “onde e quando foi feita”, ainda presa ao contexto de onde foi tirada. Raramente vemos imagens que levam você a questões existenciais ou poéticas por si só.

(BRANCO, *apud* PERSICHETTI, 2000,1 p.48)

Em uma análise destas falas, é possível identificarmos vários dos aspectos constitutivos da fotografia brasileira. A sedução pela realidade circundante transparece na vontade de documentar o povo brasileiro, seja a região amazônica, sejam as casinhas do nordeste, sempre se preocupando com uma abordagem “antropológica” do tema e do sujeito a ser registrado. A idéia de documentar a passagem do tempo e suas alterações junto à população e seus modos de ser, é patente em quase todos depoimentos, em especial no trabalho junto a Amazônia de Elza Lima e Luis Braga, além é claro, da pretensão de estarem retratando a *verdade social* através do registro fotográfico, como nas palavras de Pedro Martinelli e Celso Oliveira, quando afirmam que a fotografia documental é a verdade explícita, sem retoques. O que difere é a força com que este real é registrado, com mais ou menos fidelidade, com mais ou menos positivismo, com mais ou menos ideologia ou com mais ou menos representação. Entretanto, o objetivo segue sendo o mesmo: a inalterável vontade de documentar as coisas da terra, não havendo espaço para “questões existenciais ou poéticas por si só”.

A grande maioria destes fotógrafos fala a partir de um prisma testemunhal (certamente existem outros que apontam para saídas de caráter experimental, como Mario Cravo Neto, mas são apenas exceções que confirmam a regra) e da fotografia enquanto linguagem documental compromissada com a realidade dos povos da terra. Enfim, podemos afirmar que a fotografia americana nasce em um ambiente positivista que a utiliza como técnica colonizadora de caráter científico e naturalista, e, amadurece no limiar do século XX, já apropriada pelos povos colonizados e transformada em instrumento de afirmação e alteridade étnica, cuja principal característica, além da forte identidade com os povos retratados, é o viés documental e narrativo, sendo gestado neste processo uma linguagem fortemente marcada e constringida por um mercado que a exigia positivista no século XIX e jornalística no século XX, não dando fôlego para experimentalismos, tão freqüentes na Europa e países da América do Norte. Um espírito que se condensa na frase da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide: “a realidade me interessa, não os exercícios de linguagem” (BILLETTER, 1993, p.58).



Sebastião Salgado

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILLETER, Érika. *Canto a la realidad*. Madrid: Casa de América, 1993.

FABRIS, Anateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

FREUND, Gisele. *Fotografía y Sociedad*. Madri: Casa de América, 1989.

HOBSBAWM, Eric. *A era do capital*. 5 ed. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 2000.

MAUAD, Ana Maria. *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*, In: ALENCASTRO, Luiz Felipe.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MONTEIRO, Rosana Honório. *Brasil, 1833: a descoberta da fotografia revisitada*. 1997. Tese (Mestrado), Instituto de Geociências, Universidade estadual de Campinas, Campinas. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

National Geographic. São Paulo, dezembro de 2000.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Atica, 1989.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvania. Imagem e representação do índio no século XIX. In: GRUPIONI, L.D.B. (org.) *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. vol. I. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

_____. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. vol. II.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.