



Entre Documento e Expressão: a Experiência Fotográfica da Escola de Fotógrafos Populares na Favela da Maré¹.

Rodrigo ROSSONI²

Universidade Federal da Bahia – FACOM/UFBA, Salvador, BA

Resumo

O objetivo do artigo é discutir a produção fotográfica da Escola de Fotógrafos Populares tomando como base teórica e metodológica para o estudo as bases conceituais de fotografia-documento e de fotografia-expressão desenvolvidas por André Rouillé (2009). A Escola de Fotógrafos Populares foi criada em 2004 no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, e o foco crítico do seu projeto pedagógico consiste em formar documentaristas que ressaltem as belezas da comunidade. Neste artigo, o objetivo é problematizar como esses jovens que estão em processo de formação de forte discurso documental conseguem migrar do território utilitário do documento-designação para o campo expressivo da escrita fotográfica. O estudo é parte de discussões levantadas na tese de doutorado do autor.

Palavras-chave: Fotografia; Fotografia-documento; Fotografia-expressão; Escola de Fotógrafos Populares; André Rouillé.

1. Apresentação

Este estudo é decorrente de uma pesquisa que foi desenvolvida no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, entre os anos de 2007 e 2010. Os dados foram coletados para a minha tese de doutorado, que foi defendida em 2010 no PPGE/UFES. O corpus de análise³ da pesquisa foram narrativas orais de fotógrafos da Escola de Fotógrafos Populares e um conjunto de 800 fotografias produzidas por esses jovens.

Com a estruturação do Grupo de Pesquisa em Fotografia da FACOM/UFBA, e do aprofundamento dos estudos em torno da obra de André Rouillé⁴, retomo o Banco de Imagens da Escola para empreender-lhe um novo viés teórico-metodológico. A Escola

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Fotógrafo e Professor Adjunto na Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Educação (PPGE/UFES) e Graduado em Comunicação Social – Jornalismo. E-Mail: rossoni@ufba.br

³ As análises foram conduzidas por um referencial teórico que buscava compreender as implicações desses ecossistemas comunicacionais enquanto dispositivos de produção de subjetividades. Orientador Prof. Dr. Hiran Pinel.

⁴ ROUILLÉ, André. Fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. Senac, 2009.



foi criada em 2004 pelo Observatório de Favelas e o foco crítico do seu Projeto Pedagógico consiste em “formar documentaristas capazes de registrar o cotidiano dos espaços populares, ressaltando as belezas de sua comunidade”. Diante de objetivos que se fundamentam nos termos “formar documentaristas” e “registrar o cotidiano”, lanço um olhar atento sobre os trabalhos de conclusão de curso da Escola para problematizar como esses jovens que estão em processo de formação de forte discurso documental conseguem migrar do território do útil (“registrar o cotidiano...”) e da designação da fotografia-documento (“ressaltando as belezas da comunidade”) para o território expressivo de exploração da escrita e das formas fotográficas. O trabalho pretende-se analítico de âmbito experimental. É apenas uma das possibilidades de leitura sobre o trabalho dos fotógrafos da Maré.

2. Uma Escola de Fotógrafos Populares

O Complexo de Favelas da Maré está localizado na zona norte do Rio de Janeiro, situado especificamente entre a Linha Vermelha e a Avenida Brasil, duas das avenidas mais conhecidas da cidade. A Maré, segundo dados do IBGE de 2008, tem aproximadamente 142 mil habitantes, sendo que destes 40% tem até 24 anos de idade. Grande parte de sua população é composta por pessoas que vieram do norte e nordeste do Brasil, movidas pelo ideal e encontrar melhores condições de vida no Rio de Janeiro.

No campo educacional, a Maré possui somente três escolas de nível médio e 15 escolas de nível fundamental. A comunidade enfrenta problemas básicos e estruturais como falta de saneamento, de escola e de saúde. Mas enfrenta ainda problemas antigos que estão arraigados na sua história como o preconceito de populações consideradas marginalizadas e o estereótipo de que a maioria de seus habitantes é composta de criminosos.

É nesse cenário que se desenvolveu a Escola de Fotógrafos Populares. A Escola é parte de um projeto mais amplo, o “Imagens do Povo”, que é gerenciado pelo Observatório de Favelas⁵. Na prática, o Observatório atua em três vertentes: Desenvolvimento

⁵ O Observatório é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip), que foi criado em 2001 e tem o objetivo de promover projetos de formação, discussão e capacitação profissional junto aos moradores da Maré. Ver: www.observatoriodefavelas.org.br



territorial, Direitos humanos e Comunicação e cultura. A vertente “Comunicação e Cultura” está voltada para realização de projetos que discutam e produzam comunicação nos espaços populares. É nesta vertente que está inserido o Projeto Imagens do Povo.

No início dos anos 2000, o fotógrafo José Roberto Ripper foi convidado pelo Observatório para realizar uma série de fotografias que mostrassem de forma positiva a comunidade da Maré. Ao contrário do que sugerira o Observatório, Ripper propôs que os próprios moradores da Maré realizassem esse trabalho. Foi assim que nasceu o projeto Imagens do Povo⁶.

Em seis anos de existência, quatro turmas⁷ já concluíram o curso. A maioria dos mais de cem estudantes que passaram pela Escola são moradores do Complexo da Maré. O projeto contempla ainda pessoas que residam em outras comunidades populares. O projeto entra em convergência com perspectivas amplamente desenvolvidas no Brasil a partir da década de 90 sobre a necessidade de ampliação dos espaços de expressão popular e do protagonismo juvenil. A comunicação como direito universal do homem passava a ser a principal estratégia de embate e debate político sobre cidadania, direitos humanos e participação popular. No caso da Maré, a fotografia, dentre outros produtos da comunicação, passou a ter um importante papel no processo de educação, profissionalização e atuação política.

3. A fotografia: entre documento e expressão

A definição de Fotografia-documento e de Fotografia-expressão não se encontram acabadas na produção teórica de Rouillé (2009). O autor vai construindo o sentido dessas terminologias ao traçar o percurso histórico da fotografia e ao apresentar as principais tensões⁸ pelas quais ela esteve envolvida desde a sua invenção/descoberta. Nessa construção, o autor estabelece historicamente dois momentos em que cada uma delas esteve em evidência: 1839 à década de 1970, hegemonia do valor documental e, a partir de 1970, declínio da anterior e ascensão dos regimes da fotografia-expressão.

⁶ Site: www.imagensdopovo.org.br

⁷ As aulas acontecem diariamente, de segunda a sexta-feira, das 09 às 13 horas. O curso tem duração de dez meses.

⁸ Dentre essas tensões está a sua crítica relação com a arte, as discussões sobre o espelho do real, objetividade e a subjetividade, dentre outras.



Rouillé vai empreender uma profunda reflexão histórica e filosófica para justificar/fundamentar a colocação de cada gênero nesses determinados espaços-tempos. De forma geral, uma das grandes atribuições do autor passa a ser desconstrução da noção do índice como referência ontológica para a fotografia.

3.1 Um processo de (des)construção

Até meados do século XIX, o trabalho de produção de imagens era destinado, em sua grande maioria, à pintura e aos desenhos. O surgimento da fotografia provocou mudanças significativas nas relações que os sujeitos estabeleciam com as imagens e com o próprio mundo. A extrema novidade no sentido de representação e a semelhança dos objetos apresentados ganharam facilmente o fascínio popular. O mundo tornou-se de certa forma familiar e o homem passou a ter um conhecimento mais amplo de outras realidades que até então “eram transmitidas unicamente pela tradição oral, escrita e pictórica” (KOSSOY, 2001, p.26).

A descoberta/invenção da fotografia era questão de tempo. No decorrer da história, é comum que cada sociedade dentro de seus contextos, valores, tecnologias e fluxos temporais se utilizem de um conjunto de elementos representativos que caracterizam sua época. O fortalecimento do modelo de sociedade industrial – resultado de transformações econômicas, políticas e sociais advindas pela revolução industrial – e o desenvolvimento das ciências possibilitaram uma série de invenções que influiriam de maneira concreta nos rumos da história moderna e, automaticamente nos estilos de vida na modernidade.

A fotografia foi uma das invenções desse contexto e teria papel importante enquanto possibilidade inovadora de informação, conhecimento, memória e de expressão da sociedade industrial. Como qualquer outra sociedade, a industrial⁹ tinha a necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, ao seus modos de organização sociais e políticos. A pintura e o desenho não correspondiam a esse fluxo.

⁹ A sociedade industrial tinha a sua disposição uma tecnologia de produção de imagem que até então nenhuma das técnicas anteriores alcançara: o registro mais fiel de qualquer objeto do mundo, sem o uso das mãos humanas. Um instrumento técnico, produzido pelo símbolo daquela sociedade: a máquina e a imagem mecânica – totalmente canalizada aos valores, paradigmas técnicos, econômicos, físicos, perceptivos e teóricos da sociedade industrial.

A fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava (ROUILLÉ, 2009, p.31).

Por esse poder, a fotografia mais do que um simples meio de representação da sociedade passou a cumprir outras funções: a de construção de um inventário do real. A fragmentação do mundo, de cada detalhe do mundo, por mais minúsculo que seja, e o seu ordenamento por meio de arquivos possibilitaram uma unificação dessa história que passou a representar a própria história da humanidade.

Todas essas e outras questões potencializaram uma série de teorias sobre a fotografia. A maioria delas fazia incursões procurando atingir a sua essência – uma ontologia da imagem fotográfica – que a diferenciaria das demais imagens.

Eis que desse complexo jogo de determinações surgem problemáticas e quem as aponta é o pensador francês André Rouillé (2009). Para ele, a tentativa de se chegar a uma concepção ontológica, principalmente a partir do século XX, trouxe a reboque um conjunto de sólidas convicções: “que a fotografia é o espelho do real, que provém do advento da objetividade e da automatização da imagem, que é assimilável a um verdadeiro ‘fenômeno natural’” (ROUILLÉ, 2009, p. 189).

Essas convicções encontraram, no seio de uma sociedade que se desenvolvia, ambiente favorável¹⁰ para a sua estruturação e, conseqüentemente, para a constituição de um conjunto de valores (valor documental) e de crenças (no verdadeiro fotográfico). “O verdadeiro é uma produção mágica. [...] O documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção” (ROUILLÉ, 2009, p. 62).

A partir dos anos 80, as investidas teóricas se avolumaram e as certezas se solidificaram. Os argumentos, citados anteriormente, associados à retomada das teorias o semiótico Charles S. Peirce, principalmente a partir da sua noção de índice, vão servir, segundo Rouillé, de verdadeira vulgata acerca da fotografia.

¹⁰ As condições favoráveis e particulares foram sustentadas no fato de que a fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imposta ao ocidente a partir do século XV.



A teoria do índice vai se tornar a referência ontológica da fotografia e argumento chave de diferenciação de outras imagens. A relação de contiguidade física com o referente e a necessária preexistência do objeto, que apenas deixaria impressa o seu rastro, passou a determinar a essência da fotografia e a fortalecer ainda mais o seu valor documental.

Rouillé enumera e critica alguns autores que contribuíram para essa significação. As duras críticas são destinadas a Barthes (1980), a Krauss (2002) e a Dubois (1994), autores que comungam a ideia da fotografia como traço, rastro e marca do referente e, sustentaram juntamente com Bazin (1945), o idealismo do verdadeiro fotográfico.

Ainda nessa escala crítica, Barthes é um dos mais alvejados. A tentativa barthesiana de criar um *noema* da fotografia com o “*isso-foi*” significa, para Rouillé, reduzir a realidade somente a substância, nivelando-a em imagens sempre invisíveis das coisas e negligenciando as formas fotográficas, já que o “*isso*” não seria nada mais do que a coisa material representada, “aquela que supõe preexistir à imagem; ter sido registrada em uma imagem totalmente transparente” (ROUILLÉ, 2009, p.18).

Para ele, os pensadores do índice “tiveram a grande desvantagem de alimentar um pensamento global, abstrato, essencialista” (Idem, p, 17), relacionando as imagens à existência prévia das coisas, cujas marcas elas, passivamente, apenas registrariam. Dessa forma, argumenta Rouillé, é como se a fotografia fosse pensada no singular, como uma categoria da qual se possam extrair leis gerais. Não levam em consideração “nem a diversidade dos conjuntos de práticas cotidianas”, que são variáveis segundo suas particularidades, “nem de um *corpus* de obras singulares” (Ibidem, p. 17).

Seja de moda, de publicidade, de imprensa ou de família, seja ocupando a página de um jornal ou de um álbum de família, o muro de uma cidade ou a parede de um museu, pouco importa: suas leis essenciais são as mesmas. São as de uma máquina singular, insensível à história, ao contexto, aos costumes (ROUILLÉ, 2009, p. 193).

Essa total recusa das singularidades e dos contextos, essa necessidade de atenção exclusiva para com a essência, trouxe como consequências uma série de reduções tanto no campo na produção quanto no da pesquisa. Mas talvez, a que mais tenha provocado sequelas tenha sido reduzir a fotografia “ao funcionamento elementar do seu dispositivo, à sua mera expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismos de



registro” (Idem, p. 18), em detrimento dos seus aspectos simbólicos, culturais, artísticos e expressivos.

O resultado desta “miséria da ontologia” (Ibidem, p.190), conclui Rouillé, foi o encarceramento da fotografia no território do útil, em sua utilidade prática de registro das evidências do mundo, de simples captura do que está diante da câmera. Além de enclausurar a fotografia na sua relação imediata com as coisas (“o referente adere”), essa determinação, por muito tempo, direcionou os usos da fotografia. À fotografia, portanto, coube o trabalho de documentação do mundo, de registro dos fatos, de máquina de parar o tempo e de representar o real. Constituir-se-ia aí a gênese da associação do ato fotográfico à ação de documentar o que se passa. “[...] ‘Dirigir o olho’ tornou-se inseparável da designação...” (ROUILLÉ, 2009, p. 158).

À fotografia bastaria apenas a própria ação de existir. O seu valor utilitário suplantaria qualquer estética e a beleza seria apenas um acessório desprezado e/ou facultativo. Essa definição estritamente: (a) **prática** - amparados pela lógica do registro e da conservação; (b) **funcional** – estritamente preocupada com a nitidez e com a visibilidade; e (c) **quantitativa** – que evidencia a abundância dos detalhes, são características do tipo de fotografia que Rouillé classifica como fotografia-documento.

Na prática, a fotografia-documento corresponde ao registro do visto. A câmera é um equipamento que cumpre a lógica do “espelho da memória”, uma ideia que se estruturou com o próprio desenvolvimento do Daguerreótipo no século XIX. A câmera seria apenas um instrumento de gravação em um suporte fixo daquilo que os olhos veem. Esses aspectos sustentaram o valor documental da fotografia, e fundamentaram a lógica da transparência das coisas e a sua relação imediata ao referente: a imagem fotográfica como um decalque, uma marca, um índice.

3.2 Transição: documento-designação à documento-expressão

Durante muitos anos, essas concepções perduraram no território fotográfico. A década de 1970 marca o período de crise da fotografia-documento e de um processo de passagem do documento-designação para o documento-expressão, segundo Rouillé

(2009). Essa passagem não se deu de maneira aleatória. O declínio da fotografia-documento acompanha o próprio declínio do modelo de sociedade a que ela estava intimamente ligada: a sociedade industrial. O papel documental exercido pela fotografia passou a ser cumprido por outras imagens¹¹ tecnologicamente mais avançadas e adaptadas aos funcionamentos e aos regimes da sociedade da informação. A sociedade mudou, e a verdade, segundo Rouillé, se converte rumo aos incorporais, aos imateriais e à informação. O real mudou e não mais corresponde à eficácia da fotografia. A fotografia não pode mais desempenhar o seu papel de documento, “nem aplicar verdades pertinentes, isto é, operantes” (Idem, p.157). Essa mudança liberta a fotografia para novas possibilidades. Novas práticas, usos e procedimentos já eram necessários. A compreensão desse fenômeno requer uma reflexão mais abrangente. Para Rouillé, a queda de regimes de verdade¹² corresponde a uma queda de um regime político. “O declínio do cara a cara espacial e temporal entre a coisa e sua imagem coincide com o declínio da relação binária, própria da representação tradicional, em prol de uma relação serial” (Ibidem, p. 157). Não há fundamento remeter de maneira direta a imagem à coisa.

Apesar do processo de declínio ter se desencadeado a partir da década de 70, Rouillé explica que nos anos 80, com “*A Camera Clara*”, Barthes ainda estava movido pela fé no valor referencial da fotografia e insistia naquilo que estava em via de ficar ultrapassado que é a representação. Na visão de Barthes (1984) as coisas estão diante da câmera e a fotografia apenas a representa. Rouillé critica essa concepção por considerá-la reducionista. Para ele, por limitar a fotografia a documento e o documento à representação, Barthes negligencia todas “as infinitas mediações que se inserem entre as imagens e as coisas” (ROUILLÉ, 2009, p.19).

Essa é uma das constatações dos regimes da Fotografia-expressão: a de que entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém “operantes que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas e em esquemas estéticos” (Idem, p.136). Rouillé explica que apesar de a presença do objeto ser

¹¹ No campo da informação, a força da televisão (ao vivo) e as redes digitais dimensionaram uma nova forma de comunicação mais rápida precisa e instantânea.

¹² Para o autor, essa crise de verdade só vem mostrar uma outra verdade sobre a fotografia documento: a constatação de que a fotografia-documento finaliza o programa metafísico e político de organização visual iniciado com a pintura do Quattrocento. “[...] Realizou-o e colocou-lhe um ponto final” (idem, p.157).



tecnicamente necessária para a fotografia, isso não permite dissolver a imagem na coisa, nem limitá-la à função passiva de ser a impressão de um referente¹³ ativo. Ao conservar a ficção da transparência das imagens e ao desvalorizar as formas em prol das coisas, a fotografia-documento nega a força significativa e transformadora das formas fotográficas.

A fotografia-expressão vai na contramão dessas evidências. Ela se estrutura na forte significação da imagem e no potencial que suas formas e sua escrita apresentam. É isso que possibilita aos enunciados – que existem entre a imagem e as coisas – exprimir acontecimentos. “É no próprio seio da designação reservada às substâncias que se aloja a expressão dos acontecimentos” (Ibidem, p. 168). A expressão dos acontecimentos está conectada a uma instância que está inscrita na imagem. É ela que se constitui enquanto produtora de sentidos. Essa construção requer necessariamente um trabalho de exploração da linguagem fotográfica, identificada na sua escrita, na invenção de suas formas e de seus infinitos componentes que são o enquadramento, a composição, a luz, o ângulo, o foco e a pequena profundidade de campo, o ponto de vista, a encenação, elementos esses suplantados nos regimes da fotografia-documento em prol do referente.

Há uma inclinação de explorar as possibilidades de dizer com as coisas, de expressar e não simplesmente representar. A expressão não confunde o sentido com as coisas que ela designa (que o sentido já está presente nas coisas). Nos regimes da fotografia-expressão, fundamenta Rouillé, o sentido tem necessidade, às vezes, das coisas e da linguagem, de referentes e de uma escrita que faça a imagem transbordar ultrapassando os limites do registro. “O sentido sobrevém às coisas, mas é a escrita que o retém em suas ‘redes’” (ROUILLÉ, 2009, p.168). Essas novas concepções dinamizam uma possibilidade justa para a fotografia: a migração do território utilitário da imagem fotográfica para o território expressivo da escrita fotográfica. A questão da verdade e os critérios formais mudaram. Essa dinâmica aponta para a necessidade de reatar com a pluralidade das práticas, das imagens e das obras, e trilhar um caminho de restituição de sua densidade histórica, social e estética.

¹³ Sob a lógica de que o ‘referente adere’ a imagem perde a sua força expressiva. “Não importa o que a imagem mostre o que vemos é o referente”, assim dizia Barthes.

4. A produção fotográfica na Maré

A grande maioria dos fotógrafos da Escola são moradores da própria comunidade. Nas suas produções, a busca pelos aspectos positivos da Maré acaba despertando seus olhares. Parte de sua produção está ancorada em suas relações: (a) históricas: de um povo que saiu de uma parte do país para construir uma cidade no sudeste do Brasil; (b) identitárias: de como se constituíram nesse novo espaço, criaram seus filhos, cidadãos cariocas e vão manter viva a memória do lugar; (c) culturais: a produção de sua arte que se constitui em rede com outras produções da cidade; (d) políticas: mostram-se partícipes das discussões enquanto cidadãos e a comunicação é o vetor desse processo; (e) Semióticas: são enunciados de forte ação discursiva enquanto afirmação do lugar por meio das suas belezas e virtualidades; (f) expressivas: exploram a fotografia e as habilidades que a comunicação visual lhes possibilita (ROSSONI, 2010).

Grande parte das fotografias cumpre como tal a função de documentos daquela comunidade. Pretendem resgatar e preservar a sua história e sua memória. As imagens constituem um inventário da Favela da Maré. As fotografias a seguir (Figura 1 e 2) põem em evidência essa estrutura de identidade e memória centradas no velho e no novo. Seja pela imagem antiga de palafitas e o novo que se apresenta pelas brechas da estrutura na Figura 1, seja pela senhora em oposição às crianças (Figura 2) que aprendem desse lugar pelas imagens e pelos ensinamentos dos mais velhos.



Figura 1. Foto: Anderson Oliveira



Figura 2. Foto: Fábio Caffé

Para construir esse inventário da comunidade, as fotografias são fragmentadas. É com o conjunto dessa fragmentação que ordenam a unificação dos seus traços e características.

As imagens seguintes contam um pouco dessas dinâmicas. São fundadas na lógica da transparência e do instantâneo.



Figura 3. Foto: Rovena Rosa



Figura 4. Foto: Adair Aguiar



Figura 5. Foto: Elisângela Santos



Figura 6. Foto: Ratão Diniz

Essas imagens passam a ter um caráter específico na sua escrita, principalmente na sua dinâmica de praticidade. Elas são palpáveis, materiais e referem-se inteiramente a algo identificável. A produção aborda temas de interesse local e acontecimentos que possam ter relevância para suas vidas em comunidade. São temas que estão diretamente ligadas às suas condições sociais e ao seu desenvolvimento. Contudo, seguem um fluxo cotidiano que, mesmo que parta de um acontecimento circunscrito temporalmente, ele tende a centrar-se na forma como esse acontecimento revela ou afeta as condições das pessoas como, por exemplo, no registro de protestos e da falta de infra-estrutura do lugar apresentadas pelas figuras 5 e 6.

Essas produções apresentam coisas do mundo e confundem-se com elas. O interesse está no fato ocorrido e não a escrita fotográfica. São imagens que, de certa forma, não omitem nada, não sacrificam nada. Tudo está nítido, visível. Ela não estabelece nenhuma hierarquia nem interferências concretas no campo da escrita tais como focagem, ângulo, profundidade, planos. O valor dessas imagéticas está no fato de

capturar o visto e de possuir uma prova mais fiel do mundo em que vivem, pois essas imagens são documentos, são memória.



Figura 5. Foto: Ratão Diniz



Figura 6. Foto: Julinda Freitas

4.1 Documentos de expressão

Por outro lado, há nesse processo, imagens que, mais do que capturar o que se passa, buscam interferir sobre as coisas. Não há compromisso com a transparência de objetos. Há uma postura que rompe com a lógica de simples documentação para explorar a linguagem imagética e o seu potencial expressivo. É uma produção que escolhe, que seleciona, que sacrifica os objetos do mundo vivido em prol da escrita fotográfica e da experimentação visual. Como aponta Rouillé (2009), a expressão não recusa a finalidade documental, contudo, apresenta outras vias, que são indiretas de acesso às coisas e aos acontecimentos. A figura 7 é referência para início de nosso debate.



Figura 7. Foto: Bira Carvalho

Há sacrifícios e utilização das coisas para expressar acontecimentos. O potencial da imagem está centrado no seu valor simbólico. A identificação dos sujeitos é totalmente sacrificada pelo borrado e pelas sombras. E é esse jogo de interferência que produz sentido. Quem são essas pessoas não é o fundamental da produção. Mais do que *representar* pessoas jogando futebol na rua, ou identificá-las a imagem *expressa* por meio da ação do obturador as invenções cotidianas de quem foi suprimido do seu direito de praticar esportes em lugares apropriados. É uma imagem que produz sentido pelas formas. Nas extremidades, paredes cercam o campo visual. Há um sentido de aprisionamento. Contudo, os corpos estão em constante movimento e insistem em movimentar-se. Burlam a lógica paralisante que aprisiona. Criam táticas e fazem suscitar “acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle” (DELEUZE, 1992, p. 216). Mesmo que esses acontecimentos se elevem por um instante, explica Deleuze (Idem), é a oportunidade que é preciso agarrar. Neste “preciso momento eles tem uma espontaneidade rebelde” (Ibidem, p. 216-17).



Figura 8. Foto: Bira Carvalho

Na figura 8, os corpos aparecem decepados. Não há identificação dos sujeitos. Apenas braços erguidos. No canto esquerdo da imagem, um desses braços chama mais atenção. A mão aberta busca agarrar-se a um objeto que tem o formato de bandeira do Brasil. A figura de uma mão que não quer simplesmente designar a parte do corpo, e um objeto que não designa a bandeira brasileira. Como o sentido nunca é dado a priori, mas deve ser produzido, contam aqui o contexto de produção da imagem e a força que a escrita imprime no corte, no foco e na angulação. Somente desvelando essas instâncias é que a representação/designação pode, ao mesmo tempo, fazer sentido e existir. É quando, por

exemplo, a designação de mão e de bandeira engloba um acontecimento cuja natureza é diferente da sua. Aqui dentre as leituras, uma expressão da flutuante, portanto, frágil constituição de cidadania. Como se a brasilidade lhes escapasse das mãos. Um lugar, onde a ausência é uma constante.

Na figura 9, a luva de boxe, originalmente um material esponjoso que se encaixa nas mãos para atingir um oponente, aparece em primeiro plano, focado, em destaque na imagem, enquanto ao fundo a pequena profundidade de campo expõe dois corpos que se enfrentam. Essa construção imagética pode levar a várias significações. Seja pela referência à luta, seja pelo cansaço dela. Há uma oposição interessante entre, de um lado, a luva deixada no chão e, de outro, lutadores em ação. O objeto está no chão, esquecido, enquanto ao fundo a batalha continua. O grande diferencial na cena é a escolha do foco. A definição pela luva elenca um posicionamento de sentido.



Figura 9. Foto: AF Rodrigues



Figura 10. Foto: Jaqueline Félix

Na figura 10, torna-se evidente o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos. O fotógrafo não é um estranho nesse cenário. Ele pertence a essa comunidade. É um membro da família. Aqui, além de registrar a diversão no domingo, o fotógrafo evidencia a escrita fotográfica. Em meio a seus familiares (mãe, irmãos e tias) todos desfocados, ele opta por focar o biquíni que seca ao sol. A pequena profundidade de campo e a força da tonalidade do vermelho ironizam o documento-designação. É a imagem sem compromisso de designar. É o elogio às formas e aos efeitos cromáticos, contrastados pelo vermelho e pelo azul. Uma imagem que parte de um referente, mas o desejo de experimentar suplanta a utilidade do registro.



5. Considerações finais

A produção fotográfica da Maré dialoga em seu cotidiano com as tensões pelas quais a fotografia tem lidado nas últimas décadas. Por mais que o discurso do documento prevaleça como motriz do seu projeto pedagógico, as possibilidades do dispositivo e da escrita fotográfica deram uma nova sustentação ao projeto original. O que se percebe é que ainda há uma produção referencial forte de registro de um cotidiano inventivo, contudo parte dos fotógrafos aprofunda seu olhar sobre a experimentação visual e o que a arte fotográfica potencializa enquanto expressão. Mais do que ser um curso de fotografia, a Escola tem formado fotógrafos profissionais que transitam pela experiência visual de explorar a fotografia como linguagem e como meio de expressar-se no mundo. Seguiram caminhos que ampliaram suas experiências em outros espaços e tempos. Não são mais identificados como documentaristas do lugar onde vivem, mas pela arte fotográfica que produzem.

6. Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. Disponível em <http://igmaiki.wordpress.com/2007/03/05/ontologia-da-imagem-fotografica>. Acesso: 2/4/2009
- DELEUZE, Gilles. Controle e Devir. In _____. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- KOSSOY, BORIS. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- ROSSONI, Rodrigo. **Vidas fotográficas: fotocartografando experiências na/da Escola de Fotógrafos Populares no Complexo da Maré - Rio de Janeiro**. Vitória/ES, 2010 - Tese de Doutorado, UFES.
- ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. SP: Ed Senac, 2009.