

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

FOTOGRAFIA E PROCESSOS CRIATIVOS: TRÊS POÉTICAS
CONTEMPORÂNEAS EM MANAUS

KHETLLEN DA COSTA TAVARES

MANAUS

2016

KHETLLEN DA COSTA TAVARES

FOTOGRAFIA E PROCESSOS CRIATIVOS: TRÊS POÉTICAS
CONTEMPORÂNEAS EM MANAUS

Dissertação e produto cultural apresentados para
obtenção de título de Mestre em Letras e Artes no
Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da
Universidade do Estado do Amazonas.

Orientadora: Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Co-orientador: Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita

MANAUS

2016

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

T231f Tavares, Khetllen da Costa
Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. / Khetllen da Costa Tavares. – Manaus: UEA, 2016.
286fls. il.: 30cm.

Dissertação e Produto Cultural apresentados ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Luciane Viana Barros Páscoa
Coorientador: Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita

1.Fotoclubes 2.Arte contemporânea – Manaus. I.Orientadora: Profª. Drª. Luciane Viana Barros Páscoa. II.Coorientador: Prof.Dr.Otoni Moreira de Mesquita. III.Título.

CDU 77.03



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPGL&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 14/2016

Aos sete dias do mês dezembro do ano de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na sala Núcleo de Telessaúde do Amazonas, Escola Superior de Ciências da Saúde- ESA da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a décima quarta Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir a candidata **Khetllen da Costa Tavares** em sua dissertação "**Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus**". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dra. Luciane Viana Barros Páscoa, presidente da sessão, Dr. Otoni Moreira de Mesquita, co-orientador da Universidade Federal do Amazonas, Dra. Célia Maria Antonacci Ramos, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Dra. Maria Evany do Nascimento da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Teoria, Crítica e Processos de Criação. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, aos sete dias do mês de dezembro de dois mil e dezesseis.

Prof.ª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita

Prof.ª. Dra. Célia Maria Antonacci Ramos

Prof.ª. Dra. Maria Evany do Nascimento

Visto:

DEDICATÓRIA

A minha mãe Suame da Costa Tavares e a minha avó Norma Texeira da Costa que me incentivaram a acreditar nas minhas capacidades e me ensinaram o valor do conhecimento no empoderamento da mulher frente a sociedade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas pelo financiamento desta pesquisa por meio da bolsa concedida, também à Universidade do Estado do Amazonas na figura do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes que fornece a estrutura acadêmica através das disciplinas ofertadas pelo corpo docente que possibilita a construção da dissertação.

Meu eterno agradecimento a minha orientadora Luciane Páscoa por acreditar no potencial desta pesquisa, independente de todos os percalços enfrentados ao longo da jornada acadêmica e pela compreensão em lhe dar com a organicidade do processo até sua concretização. Junto a isso, agradeço toda atenção, confiança, paciência, diligência depositada a mim e por todos os subsídios prestados para produção desse estudo. Assim também, agradeço muitíssimo ao meu co-orientador Otoni Mesquita pelo crédito empregado a este estudo durante o percurso de realização, por meios do companheirismo expressos nas horas de atenção, paciência, auxílio, bem como, o estímulo as frequentes inquietações sobre a consistência das investigações, ações que impulsionaram a produção do material apresentado. Também agradeço aos demais membros da Banca examinadora da dissertação pela atenção dispensada para leitura da mesma, bem como as contribuições e indicações intrínsecas a esta tarefa.

Minha enorme gratidão aos fotógrafos Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira por depositarem sua confiança e credibilidade desde o início deste estudo, assim como a disposição em abrir a produção para pesquisa acadêmica, atitude expressa através dos depoimentos prestados a mim, o fornecimento do acervo imagético, somado a solicitude em cooperar com cada etapa do processo de pesquisa, visto nas entrevistas orais, escritas e sobretudo na disponibilidade as filmagens do produto audiovisual.

Também agradeço a equipe envolvida na construção do produto artístico: Gabriel Mendes, Lyandra Peres, Rômulo Sousa, Victor Costa, advindos da Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema (Amacine) à qual na figura do Zê Leão proporcionou os ensinamentos necessários para o desempenho das ações realizadas por cada um destes, manifestas no comprometimento e sugestões que tornaram possível a concretização do audiovisual. De um modo especial, minha gratidão ao professor doutor Evandro Ramos pela solicitude desde a concepção até a materialização desta etapa do estudo, por meio da disponibilidade dos equipamentos e a estrutura empregada nas filmagens com os fotógrafos, além das horas de serviço prestadas a realização do produto.

Agradeço a todos os depoentes que contribuíram com informações para a construção do material apresentado, entre eles, Ione Moreno presidente do Fotoclube A Escrita da Luz e Ricardo Kallai presidente do Fotoclube Fotosíntese do Amazonas, estes que cooperaram com a realização do registro da história do movimento clubista em Manaus. Também a Jacques Menassa pelos relatos sobre suas ações em torno da produção fotográfica realizada na década de 1990 em Manaus.

Por fim, minha interminável gratidão aos meus pais, Suame da Costa Tavares e José Lúcio Ribeiro Tavares que me apoiaram em todas as etapas desde processo de pesquisa e por todo incentivo, companheirismo nos momentos favoráveis e nos adversos, de modo especial, à minha mãe que me ensinou a importância do conhecimento na construção do indivíduo em sua totalidade. Juntamente ao restante da minha família, amigos e todos os envolvidos ao longo do desenvolvimento do presente estudo.

RESUMO

A presente pesquisa visa contribuir com o estudo da fotografia contemporânea produzida em Manaus, ao refletir sobre o processo criativo da imagem fotográfica, através das produções de Carlos Navarro, Raphael Alves, Ricardo Oliveira que perpassaram o ambiente fotoclubista durante suas trajetórias. Estes selecionados de acordo com originalidade, tempo de produção, relevância do trabalho, reconhecimento público, participação em exposições locais, nacionais, e internacionais, nomes recorrentes em eventos destinados ao público apreciador de fotografia em Manaus. Acredita-se que este estudo colabora para compreensão da fotografia além do aspecto técnico ou estético e enfatiza o discurso desencadeado pelo fotógrafo e a realidade na qual se desenvolveu o registro. Sendo assim, efetuou-se as investigações a partir de análises iconográficas de um ensaio de cada autor, *Decadência Urbana* de Navarro, *Riversick* de Alves, *Borracheiros: Estradas da Vida* de Oliveira, com a finalidade de observar expressividade, processo criativo e diálogos estéticos. Quanto a fundamentação teórica, baseou-se nos estudos de Philippe Dubois, Boris Kossoy, Susan Sontag, André Rouillé, Joan Fontcuberta, Annateresa Fabris, Helouise Costa, Renato Rodrigues, Rubens Fernandes Jr. e Katia Canton. Adiante a metodologia consistiu no mapeamento dos fotoclubes locais a elaboração de roteiros de entrevistas, a catalogação do acervo dos fotógrafos participantes, desenvolvimento de análises iconográficas e a realização de um produto artístico audiovisual com obras e os fotógrafos participantes. Ao fim, observou-se a presença da memória, diálogo e encenação na obra de Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira, respectivamente, assim como, verificou-se no estudo comparado com produções consolidadas no cenário artístico nacional a presença de ressonâncias da modernidade entrelaçadas com o contemporâneo. Contudo, enfatiza-se a amplitude do tema, logo aberto a outros olhares, com intuito de fomentar mais investigações nesse campo.

Palavras chave: Fotoclubes; Processo criativo; Arte Contemporânea; Cidade

ABSTRACT

This research aims to contribute to the study of contemporary photography produced in Manaus, to reflect on the creative process of the photographic image, through the productions of Carlos Navarro, Raphael Alves, Ricardo Oliveira that permeated the photo club environment during their careers. These selected according to originality, production time, relevant work, public recognition, participation in local, national and international exhibitions, recurring names in events targeting the public fond of photography in Manaus. It is believed that this study contributes to understanding of photography beyond the technical or aesthetic aspect, and emphasizes the discourse triggered by the photographer and the reality in which developed the record. Therefore, the investigation was executed from iconographic analysis of each author's essay, *Urban Decay* by Navarro, *Riversick* by Alves, *Rubber tappers: Roads of life* by Oliveira, in order to observe expression, creative process and aesthetic dialogues. As the theoretical basis, it was based on the studies of Philippe Dubois, Boris Kossoy, Susan Sontag, André Rouillé, Joan Fontcuberta, Annateresa Fabris, Helouise Costa, Renato Rodrigues, Rubens Fernandes Jr. and Katia Canton. Ahead, the methodology consisted of mapping the local photo clubs, developing interview scripts, cataloging the collection of photographers participants, development of iconographic analysis and the realization of an audiovisual product with artistic works and the photographers participants. At the end, there was the presence of memory, dialogue and direction in the work of Carlos Navarro, Raphael Alves and Ricardo Oliveira, respectively, as it was found in the study compared with consolidated production in the national art scene, the presence of resonances of modernity intertwined with the contemporary. However, it emphasizes the breadth of the subject, then open to other viewpoints, in order to foster more research in this field.

Keywords: Photo clubs; Creative process; Contemporary art; City

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – BORGES, Hermínia. <i>A espera do dono</i> . 1926.....	33
Figura 2 – LORCA, German. <i>Apartamentos na Rua São Vicente de Paula</i> .1952.....	39
Figura 3 – A ESCRITA DA LUZ. Fotovaral em Manaus. 2010.....	53
Figura 4 – LIMA, Paulo. <i>Pelada no Mato</i> . 2013.....	59
Figura 5 – LENTES DA AMAZÔNIA. Concurso Fotográfico Revivendo os Clássicos. 2012	60
Figura 6 – Carlos Navarro. Autor desconhecido. 2015	101
Figura 7 – NAVARRO, Carlos. <i>Tributos</i> . 2009.....	108
Figura 8 – NAVARRO, Carlos. <i>Tributos</i> . 2011.....	109
Figura 9 – NAVARRO, Carlos. <i>Orishas</i> . 2010.....	110
Figura 10 – NAVARRO, Carlos. <i>Pé de Moleque</i> . 2012	111
Figura 11 – NAVARRO, Carlos. <i>Decadência Urbana</i> . 2012.....	114
Figura 12 – NAVARRO, Carlos. <i>Decadência Urbana</i> . 2012.....	115
Figura 13 – PORTINARI, Candido. <i>Café</i> . 1935	117
Figura 14 – NAVARRO, Carlos. <i>Decadência Urbana</i> . 2012.....	120
Figura 15 – NAVARRO, Carlos. <i>Decadência Urbana</i> . Detalhe da Figura 14. 2012..	122
Figura 16 – COSTA, Khetllen. <i>Rua Governador Vitório em 2016</i>	123
Figura 17 – BARROS, Geraldo. <i>Homenagem a Stravinsky</i> . 1949.....	126
Figura 18 – ÁUREO STUDIO. <i>Zé Maria Pretinho, Anônimos</i> . 1960	127
Figura 19 – ÁUREO STUDIO. <i>Zé Maria Pretinho, Anônimos</i> . 1960	128
Figura 20 – Stravinsky. Autor desconhecido.	130
Figura 21 – HERRERA, Paquito. <i>Negro Branco</i>	139
Figura 22 – ALVES, Raphael. <i>Sem Título</i> . 2013	146
Figura 23 – ALVES, Raphael. <i>Quando as águas...</i> 2012.....	151
Figura 24 – ALVES, Raphael. <i>Limites Imprecisos</i> . 2013	154
Figura 25 – ALVES, Raphael. <i>Dia de Luta</i> . 2012.....	155
Figura 26 – ALVES, Raphael. <i>Riversick</i> . 2015.....	163
Figura 27 – ALVES, Raphael. <i>Riversick</i> . 2015.....	167
Figura 28 – ALVES, Raphael. <i>Riversick</i> . 2015.....	169
Figura 29 – CARTIER-BRESSON, Henri. <i>Place de l'Europe</i> . 1932.....	170
Figura 30 – SANTANA, Tiago. <i>Chão de Graciliano</i> . 2006	175
Figura 31 – ALVES, Raphael. <i>Sem Título</i> . 2012	177
Figura 32 – BAYARD, Hippolyte. <i>O afogado</i> . 1840.....	182
Figura 33 – Ricardo Oliveira. Autor desconhecido. <i>Sem Título</i>	189
Figura 34 – EDICARD. Lojas Icofilm e Sonora no centro de Manaus. 1971.....	190
Figura 35 – OLIVEIRA, Ricardo. <i>Sem Título</i> . 2008.....	193
Figura 36 – OLIVEIRA, Ricardo. <i>Juteiros</i> . 2012.....	195
Figura 37 – OLIVEIRA, Ricardo. <i>Borracheiros: Estradas da vida</i> . 2012	198
Figura 38 – OLIVEIRA, Ricardo. <i>Borracheiros: Estradas da vida</i> . 2012	199
Figura 39 – OLIVEIRA, Ricardo. <i>Borracheiros: Estradas da Vida</i> .2012.....	200
Figura 40 – FIRMO, Walter. Monte Alegre, PA. 1972.....	205
Figura 41 – OLIVEIRA, Ricardo. <i>Amazônia</i> . 2011	207
Figura 42 – BRAGA, Luiz. <i>Babá Patchouli</i> . 1986	211
Figura 43 – OLIVEIRA, Ricardo. <i>Borracheiros: Estradas da vida</i> . 2012	213
Figura 44 – MUYBRIDGE, Eadweard. <i>Estudo do galope de um cavalo</i> . 1886	221
Figura 45 – MAREY, Étienne-Jules. <i>Homem caminhando</i> . 1887	222
Figura 46 – ANDRADE, Sonia. <i>Sem título</i> . 1974-1977.	229

Figura 47 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	238
Figura 48 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	239
Figura 49 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	240
Figura 50 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	240
Figura 51 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	241
Figura 52 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	241
Figura 53 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	242
Figura 54 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	242
Figura 55 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	243
Figura 56 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	244
Figura 57 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	244
Figura 58 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	245
Figura 59 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	245
Figura 60 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	246
Figura 61 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	246
Figura 62 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	247
Figura 63 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	247
Figura 64 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	247
Figura 65 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	248
Figura 66 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	248
Figura 67 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	248
Figura 68 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	249
Figura 69 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	249
Figura 70 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	250
Figura 71 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	250
Figura 72 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	251
Figura 73 – Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016.....	251
Figura 74 – COSTA, Khetllen. Abertura do vídeo. 2016.....	257
Figura 75 – Enquadramento em close..	257
Figura 76 – Enquadramento em plano americano.....	258
Figura 77 – Iluminação lateral.....	258

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1 O MOVIMENTO FOTOCLUBISTA NA CONTEMPORANEIDADE ..	23
1.1 INÍCIO DO FOTOCLUBISMO NO BRASIL NO SÉCULO XX	23
1.1.1 Photo Club Brasileiro e o pictorialismo.	28
1.1.2 Foto Cine Clube Bandeirante e a fotografia moderna	36
1.2 FOTOCLUBISMO EM MANAUS NO INÍCIO DOS ANOS 2000	42
1.3 CARLOS NAVARRO, RAPHAEL ALVES E RICARDO OLIVEIRA E O MOVIMENTO FOTOCLUBISTA EM MANAUS	67
1.4 REFLEXÕES SOBRE O AMBIENTE FOTOCLUBISTA.....	75
2 MEMÓRIA, DIÁLOGO E ENCENAÇÃO	80
2.1 CAMINHOS PARA A ANÁLISE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	80
2.1.1 A Fotografia contemporânea e o espectador	81
2.1.2 Metodologia para análise fotográfica	84
2.2 MANAUS SOB A PERSPECTIVA DOS FOTÓGRAFOS	90
2.3 CARLOS NAVARRO: MEMÓRIA E EXPERIMENTAÇÃO.....	95
2.3.1 Fotografia e Memória	96
2.3.2 A Memória na poética de Carlos Navarro	101
2.3.3 Ensaio	106
2.3.4 Decadência Urbana	112
2.3.5 Carlos Navarro e o experimentalismo na fotografia	124
2.3.5.1 A estética fotoclubista moderna.....	125
2.3.5.2 Experimentação na Fotografia Contemporânea.....	131
2.3.5.3 Diálogo: semelhanças e singularidades	135
2.3.6 Entre a memória e a experimentação	140
2.4 RAPHAEL ALVES E O DIÁLOGO COM O OUTRO	142
2.4.1 O diálogo com o fotografado	143
2.4.2 Raphael Alves	146
2.4.2.1 Ensaio	150
2.4.2.2 A poética de Raphael Alves.....	156
2.4.2.3 O diálogo com o lugar em <i>Riversick</i>	160
2.4.3 Raphael Alves e os entrelaçamentos processuais	173
2.5 RICARDO OLIVEIRA E ENCENAÇÃO.....	179
2.5.1 Ficção e encenação na construção fotográfica	180
2.5.2 Ricardo Oliveira	189

2.5.2.1 Ensaaios	194
2.5.2.2 <i>Borracheiros: Estradas da vida</i>	195
2.5.3 Ricardo Oliveira: composição e cor	202
2.5.3.1 Semelhanças e singularidades na composição fotográfica	203
2.5.3.2 Investigações em torno da cor	209
2.6 ENTRE INDIVIDUALIDADES E SIMETRIAS.....	215
3 ENSAIO SOBRE ENSAIOS: OBRAS E FOTÓGRAFOS EM MOVIMENTO	221
3.1 A VIDEOARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL	221
3.1.1 Experiências de videoarte no Brasil	226
3.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO PRODUTO ARTÍSTICO.....	231
3.2.1 Roteiros do produto artístico	234
3.2.2 Critérios de exequibilidade	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS	261
REFERÊNCIAS	270
ANEXOS	283

APRESENTAÇÃO

A presente pesquisa visa contribuir com o estudo da fotografia contemporânea produzida em Manaus, ao refletir sobre o processo criativo da imagem fotográfica, através das produções de Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira que perpassaram o ambiente fotoclubista durante sua trajetória. Vale ressaltar, que os fotoclubes são caracterizados por reunir pessoas de vários âmbitos interessadas em fotografia, também visam o aperfeiçoamento técnico, estético e criativo dos membros, por meio eventos na forma de seminários, excursões, concursos que geram publicações, premiações e exposições como forma de difusão do fazer fotográfico na sociedade.

Sendo assim, desenvolveu-se um estudo da fotografia contemporânea em Manaus, a partir da análise iconográfica da produção de três fotógrafos, com objetivo geral de observar expressividade, processo criativo e diálogos estéticos; quanto aos objetivos específicos, refletiu-se sobre a relevância dos fotoclubes em Manaus no cenário da produção artística fotográfica local e para o público que acompanha o trabalho deles; elegeu-se características e especificidades e os possíveis diálogos estéticos na poética dos fotógrafos pesquisados, Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira, por fim elaborou-se o produto artístico com referência na videoarte o qual contém as obras estudadas e seus respectivos autores.

Acredita-se que o estudo do processo criativo da imagem fotográfica, ajuda a refletir sobre a fotografia, não apenas no aspecto técnico ou estético, mas no discurso desencadeado pelo fotógrafo a partir da realidade na qual se desenvolveu o registro. A motivação inicial por estudar esse tema, veio da prática fotográfica, junto com a vontade de entender o processo referente às motivações, às subjetividades do fotógrafo expressas na imagem final.

Tal questão moveu a realização do trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais (Licenciatura) intitulado: *Processo de seleção e composição na imagem fotográfica* no qual se observa a subjetividade do autor no ato fotográfico, que ao selecionar e compor age sob a influência de fatores de ordem externa e interna a ele. Para isso, estabeleceu-se o diálogo no processo de seleção entre as fotógrafas Julia Margareth Cameron e Diane Arbus, e o de composição através de análises dos elementos formais e interpretativos nas fotografias de Walter Firmo e Tiago Santana em que se observaram diferenças e semelhanças entre eles, ambos que se aproximam pelo registro das

manifestações de fé na cultura popular brasileira, através das crenças afro-brasileiras e catolicismo, respectivamente.

A seguir, durante o estudo sobre a mudança do pensamento do artista e sociedade no contexto da arte modernista nas aulas da disciplina Arte brasileira e portuguesa no século XX¹, observou-se que a história do movimento fotoclubista no Brasil esteve associada ao desprendimento da fotografia ao caráter exclusivamente documental. Para tanto, aproximaram-se da pintura como forma de homologação do *status* artístico da linguagem o que posteriormente desencadeou outros processos de quebras de paradigmas inerentes à fotografia e às artes visuais. Um exemplo disso é o início da fotografia moderna brasileira, que propiciou novas maneiras do fazer fotográfico as quais ressoam até contemporaneidade.

Ao verificar outras pesquisas realizadas sobre o estudo da fotografia no Brasil, observa-se a forte presença de fotógrafos que em algum momento da própria trajetória tiveram a produção fotográfica advinda do fotoclubismo. Sendo assim, para desenvolver um estudo da fotografia contemporânea em Manaus, optou-se por recorrer ao ambiente clubista, eleito como o lugar de encontro e de inquietação fotográfica, por isso a importância de compreensão do lugar e das produções. Diante disso, ao fim da disciplina desenvolveu-se o artigo: Expressividade no fotoclubismo brasileiro: do pictorialismo do Photo Clube Brasileiro de Hermínia Borges a fotografia moderna do Foto Cine Clube Bandeirante de German Lorca. Dessa maneira, despertou-se a motivação à pesquisa do tema na cidade de Manaus.

Nas investigações preliminares, verificou-se que o movimento Fotoclubista local é recente, porém em ascensão, de acordo com a Confederação Brasileira de Fotografia (Confoto), desde 2014 esta cidade conta com três fotoclubes: Fotoclube Lentes da Amazônia fundado em 2011, Fotoclube Fotosíntese do Amazonas fundado em 2013, Fotoclube Além do Olhar em 2014, existe o Fotoclube A Escrita da Luz fundado em 2005, porém sem registro na confederação.

Também verificou-se que as pesquisas sobre a produção fotográfica em Manaus se desenvolvem paulatinamente, sobretudo, aquelas referentes ao processo criativo da imagem fotográfica contemporânea, logo, necessita-se de mais aprofundamento com

¹ Disciplina integrante do programa de pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, ministrada pela professora Doutora Luciane Páscoa, no primeiro semestre de 2014.

intuito de refletir sobre produção desses profissionais para contribuição com material para futuras pesquisas na área.

Em vista disso, recorreu-se ao ambiente fotoclubista em busca de conhecer as produções que transitavam ali, logo participou-se de algumas reuniões e eventos abertos ao público, a partir do contato inicial, estimou-se realizar um estudo sobre o fenômeno em Manaus com uma abordagem de grupo, por meio de um determinado fotoclube como objeto de pesquisa, porém com o avançar das visitas a abordagem mostrou-se inviável por conta da falta de disponibilidade e acessibilidade aos fotógrafos clubistas. Dessa maneira, optou-se por desenvolver uma abordagem individual com três fotógrafos, para que o estudo sobre a fotografia contemporânea possibilitasse outros vieses de observação.

Por ser um trabalho acadêmico existe a necessidade de fazer o recorte quanto ao objeto de pesquisa, além de justificá-lo por meio de teorias da fotografia e das artes visuais. Também surgiram outras questões quanto à pertinência da escolha do tema, pois as formações dos fotoclubes em Manaus na contemporaneidade são relativamente recentes. Sendo assim, optou-se por eleger alguns critérios para a escolha dos fotógrafos: 1) tempo de produção de no mínimo 10 anos, 2) visualidade do trabalho, 3) reconhecimento público por meio de prêmios, críticas, publicações, 4) diálogo com as artes visuais, 5) poética 6) participação em exposições locais, nacionais e internacionais, 7) nomes recorrentes em eventos destinados ao público apreciador de fotografia em Manaus. Logo ao eleger esses critérios e aplicá-los à produção dos clubistas, percebeu-se que a maioria dos membros não atendia a todos os critérios, dessa maneira, determinou-se que seria plausível que os fotógrafos escolhidos obedecessem aos critérios anteriormente mencionados.

Em meio a isso, observou-se a singularidade de algumas produções nesse âmbito, contudo ao estabelecer alguns critérios que norteavam o recorte, tais membros não correspondiam a todos, o que logo inviabilizava a participação. Adiante, visualizou-se a produção de Carlos Navarro, Raphael Alves, presentes nos discursos de alguns membros, posteriormente conheceu-se o trabalho de Ricardo Oliveira. Estes fotógrafos que contribuíram para com os fotoclubes locais, são nomes recorrentes na divulgação da fotografia produzida em Manaus, independente das gerações a qual eles pertencem, desde a geração dos anos 1970 com Carlos Navarro, adiante nos anos 1990 com Ricardo Oliveira, por fim a dos anos 2000 com Raphael Alves.

No primeiro contato com as suas obras a escolha se afirmou por meio da afetividade que as imagens despertaram ao olhar da pesquisadora, aspecto que motivou a vontade de estabelecer uma imersão nas questões evocadas nas imagens. Adiante ao procurá-los para expor-lhes a proposta da pesquisa, no que tange ao estudo de produções advindas de fotoclubes, estes aceitaram o convite e firmaram o compromisso com estudo o que o tornou viável, mesmo diante dos desafios intrínsecos relacionados à atitude de abrir a produção para estudo acadêmico.

Todavia, não significa que outras produções de fotógrafos em Manaus não apresentem relevância para futuros estudos, apenas, que como em todo recorte de pesquisa baseado nos mais diversos critérios e características é preciso delimitar o tema de acordo com o interesse de cada pesquisador.

Com o desenvolvimento da pesquisa, ampliou-se o contato com os fotógrafos que expuseram o posicionamento sobre as ações coletivas em Manaus, voltadas a fotografia, logo pontuaram elementos positivos, mas também contestaram alguns preceitos que os fizeram questionar a sua permanência no âmbito clubista. Atualmente, os fotógrafos não estão mais associados a um fotoclube, porém o percurso ocorreu e a transitoriedade entre os espaços se estabeleceu e foi integrada a trajetória dos fotógrafos, que pontuaram a importância do fotoclube no percurso poético.

Convém salientar que o termo **poética** utilizado na pesquisa aproximou-se da perspectiva de Cattani (2010), a qual consiste em todo percurso da obra de arte até o momento de sua instauração, bem como, os elementos empregados nesse processo, logo é a obra em sua trajetória no tempo e no espaço, aberta aos múltiplos sentidos e interpretações, que escapam ao controle do autor. Sendo assim, *poiética* é a ciência, a filosofia das condutas criadoras em que se objetiva o estudo das motivações declaradas ou subjacentes do artista, dos processos de produção e de instauração (CATTANI, 2010).

Ao aproximar-se das obras dos fotógrafos participantes foram observadas algumas singularidades que poderiam ser associadas às teorias da fotografia. Também, verificou-se a possibilidade de articulação entre os possíveis diálogos estéticos entre os fotógrafos participantes e outras produções consolidadas, que viabilizou a oportunidade de aprofundá-los no desenvolvimento da pesquisa. Depois, decidiu-se concentrar a abordagem nas particularidades de cada fotógrafo abordado, com o intuito de observar diversas facetas em torno da produção fotográfica em Manaus.

Contudo, diante do vasto tempo de produção: Navarro (50 anos), Oliveira (25 anos) e Alves (15 anos), foi necessário fazer um recorte no que se pretendia estudar, assim optou-se por trabalhar com projetos que os próprios fotógrafos elegeram como os principais de suas carreiras. Porém, mesmo diante desse parâmetro, foram encontrados ensaios que contabilizavam cerca de 10 anos de constante produção e que continuam a ganhar mais imagens. Dessa maneira, elegeu-se apenas um ensaio para análise das imagens, estas foram selecionadas dentro do conjunto eleito por cada fotógrafo como atual etapa do ensaio.

Vale frisar que a palavra ensaio foi utilizada no estudo em questão, devido a nomeação que os fotógrafos participantes atribuem aos trabalhos desenvolvidos e além disso o conceito de acordo com Freman (2014, p. 9): “O termo ensaio fotográfico, entretanto, implica uma visão única é o trabalho de um só fotógrafo fotografando segundo seu estilo consistente”. Sendo assim, o termo mostrou-se apropriado por estar em consonância com objeto de pesquisa.

Para a fundamentação teórica, buscou-se estudos anteriores sobre produções fotográficas desenvolvidas no ambiente fotoclubista, para auxiliar o desenvolvimento deste, a exemplo das pesquisas de Heloisa Espada com as obras de Geraldo de Barros, e Daniela Ribeiro sobre German Lorca, ambas selecionaram para investigação o período que compreende a fase clubista desses artistas. Tais fontes que permitem aproximação através da metodologia empregada diante à contemporaneidade e ineditismo deste estudo. Aspectos que a princípio, suscitavam limites inerentes ao processo de pesquisa, contudo, durante o desenvolver do estudo, o envolvimento com o tema expandiu-se, o que possibilitou a visualização de outras camadas do objeto de estudo, estas que ampliaram as interpretações efetuadas.

Elegeu-se autores da área de imagem, fotografia, fotoclubismo, história da arte, entre estes constam alguns recorrentes no meio acadêmico e outros contemporâneos ainda em projeção. Sendo assim, encontram-se os de fotografia, Philippe Dubois, Boris Kossoy, Susan Sontag, Roland Barthes, André Rouillé, Joan Fontcuberta, Annateresa Fabris. Quanto ao fotoclubismo, Helouise Costa e Renato Rodrigues, Nadja Peregrino e Angela Magalhães, Rubens Fernandes Jr. Para aspectos técnicos da imagem fotográfica e da tecnologia escolheu-se: Ernesto Tarnoczy, David Präkel, Richard Salked, Michael Freeman e Nelson Martins. Por fim, em história da arte, Katia Canton, Aracy Amaral.

Para a análise das imagens recorreu-se aos estudos de Boris Kossoy que desenvolveu uma metodologia em que aproxima a iconografia e iconologia de Erwin Panofsky aplicada à imagem fotográfica, dessa forma, para o autor a imagem fotográfica é composta pelo processo de concepção, construção e materialização, logo a imagem constitui-se segundo Kossoy (2001, p.37) por: “[...] Três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: *o assunto, o fotógrafo e a tecnologia*. [...]”. Estes manifestos em um determinado tempo e espaço, dessa forma, para melhor compreensão do processo fragmentou-se a fim de entender o grau de influência de cada elemento na imagem final. Vale ressaltar, que cada teórico possui uma definição diferente para os itens mencionados acima, no entanto, nesse estudo foram adotadas as perspectivas de Boris Kossoy.

O fotoclubismo configurou-se como fenômeno mundial no Brasil, segundo Costa e Silva (2004), o crescimento seguiu o ritmo das cidades com sociedades burguesas, entre os pioneiros estão: o Photo Club do Rio de Janeiro fundado em 1910, consolidado em 1923 como Photo Club Brasileiro e o Foto Cine Clube Bandeirante localizado em São Paulo, ainda em funcionamento. De acordo com esses autores, tal atividade encontra-se em declínio desde o fim da década de 1960, por conta de movimentos como fotojornalismo e fotopublicidade que redefiniram as práticas fotográficas e o papel do fotógrafo, quanto aos ativos, estes vivem dos prestígios longínquos do início. Diante disso, buscou-se observar o fenômeno em Manaus.

A partir de 1940, observa-se a presença do modernismo na fotografia, sobretudo, em produções de fotógrafos mais jovens que exploravam as potencialidades da câmera por meio de procedimentos pouco convencionais. Entre estes, segundo Costa e Silva (2004), estavam: Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, membros do Foto Cine Clube Bandeirante, que por meio das ideias da fotografia moderna, intensificaram o experimentalismo em suas produções, manifestos em imagens híbridas que para os padrões da época não eram consideradas boas fotografias. Sendo assim, no início de 1950, ambos deixaram o Bandeirante e se aventuraram no Concretismo paulista, encontrando nas artes visuais um terreno fértil para suas criações, tornando-se grandes expoentes desse movimento no Brasil. A partir dessas observações, buscou-se perceber de que modo os fotógrafos participantes aproximavam-se das artes visuais.

Em alguns momentos, necessitou-se o ato de repensar, refletir e adotar outras abordagens seja por meio de aprofundar aspectos que antes pareciam encobertos, seja pelos percalços encontrados na etapa de coletas de dados a partir de fontes orais, que em

determinados grupos não foi possível o acesso à informação desejada. Dessa forma, diante do trajeto realizado, acredita-se que a mutabilidade se fez constante, esta que garantiu a organicidade deste processo de pesquisa.

Referente à metodologia, a pesquisa de cunho teórico, na fase de investigação utilizou-se materiais bibliográficos e documentais sobre a área de estudo em questão, permitindo alcançar os objetivos propostos. Os procedimentos metodológicos para coleta de dados aplicáveis à pesquisa exploratória foram: a) pesquisa bibliográfica sobre a história e experimentações no fotoclubismo brasileiro; b) mapeamento dos fotoclubes locais; c) elaboração de roteiros de entrevistas; d) realização de entrevistas orais e escritas com os fotógrafos e com os presidentes do fotoclube A Escrita da Luz e o Fotoclube Fotosíntese do Amazonas; e) catalogação do acervo dos fotógrafos participantes disponibilizados por meio digital; f) seleção das obras a serem analisadas.

Na fase de tratamento, adotaram-se os seguintes procedimentos: a) elaboração de análises formais e iconográficas de obras dos artistas selecionados para verificar afinidades e diferenças entre os projetos estéticos; b) observação do aspecto subjetivo do autor quanto a temática, estilo, estética e técnica; c) investigou-se possíveis aproximações das produções estudadas com as artes visuais e os diálogos estéticos com outros profissionais de relevância nacional; d) produção de um produto artístico audiovisual com as obras e os fotógrafos participantes.

Portanto, na fase de investigação bibliográfica e prospecção documental utilizou-se os métodos da pesquisa científica em artes visuais, ao reunir bibliografia e documentação variada sobre o tema. Assim como a pesquisa exploratória da documentação textual e visual, concomitante à fundamentação teórica aplicada.

Quanto à fase de organização e de tratamento dos dados, foram elaboradas análises formais e iconográficas de obras dos artistas selecionados a partir da metodologia de Boris Kossov. Ao fim, foram organizados dados histórico-críticos e dos estudos estéticos na redação da dissertação e o desenvolvimento do produto artístico final.

Para a realização do produto artístico, desenvolveu-se um vídeo com referência na videoarte que reúne os relatos dos fotógrafos sobre os ensaios analisados, junto a aspectos da trajetória fotográfica, atitude que visou a interlocução entre autores e o espectador, dessa maneira, buscou-se a disponibilização da pesquisa em outra linguagem. Com base nisso, escolheu-se o formato digital devido os participantes desfrutarem de

produto impresso, site pessoal, dentre outros elementos de divulgação de suas produções, portanto, optou-se por realizar algo singular à trajetória deles.

Para a execução utilizou-se o acervo imagético disponibilizado pelos fotógrafos os depoimentos manuscritos, transcrições de entrevistas, estas informações reunidas em um roteiro adaptado para a condução dos depoentes nas filmagens em estúdio. Ao fim o material foi editado, montado e finalizado.

A estrutura do presente trabalho consiste em três capítulos, de modo que, o primeiro intitulado, o movimento fotoclubista na contemporaneidade, no qual priorizou-se uma abordagem histórica sobre o movimento clubista em Manaus no contemporâneo, a fim de refletir sobre a relevância dos fotoclubes no cenário da produção artística fotográfica local e para o público que acompanha o trabalho deles. Sendo assim, iniciou-se com o breve histórico do movimento fotoclubista no Brasil, com base nos estudos de Maria de Mello, Nadja Peregrino, Angela Magalhães, Helouise Costa, Renato Silva, os quais apresentam como a atividade firmou-se no Brasil, através da história de dois fotoclubes pioneiros que alcançaram grande visualidade no cenário artístico em que se desenvolveram: Photo Club Brasileiro e Foto Cine Clube Bandeirante, caracterizado pela estética pictorialista e a moderna, respectivamente. Por fim, a decadência do movimento clubista nos anos 1960 no Brasil e o crescimento a partir dos anos 2000.

Adiante no item 1.2 mostrou-se o crescimento do movimento a partir de 2000, de acordo com Erico Elias, também foram expostos dados históricos sobre o movimento clubista manauara para verificar seu desenvolvimento na contemporaneidade, por meio dos fotoclubes: A Escrita da Luz, Lentes da Amazônia, Fotosíntese do Amazonas e Além do Olhar. Observou-se as motivações que levaram à criação do fotoclube, o perfil dos integrantes, os eventos realizados, a visualidade das produções geradas nesse âmbito e a importância da fundação dos fotoclubes, a fim de compreender a propagação clubista em Manaus e identificar a sua projeção no cenário nacional.

No item 1.3 adentrou-se na relação dos fotógrafos em pesquisa: Carlos Navarro, Raphael Alves, Ricardo Oliveira, com o movimento fotoclubista em Manaus. Para tanto, expôs-se as experiências deles junto a cada fotoclube que integraram, associados as características da produção clubista, a fim de compreender o momento de ruptura com determinadas tradições do movimento e a relevância do fotoclubismo na poética dos fotógrafos. Ao término, no item 1.4 apresentou-se um panorama com os argumentos

expostos ao longo do capítulo, com intuito de delimitar os pontos de divergência e convergência dos discursos em torno do ambiente fotoclubista.

No segundo capítulo: memória, diálogo e encenação, iniciou-se com as reflexões sobre a recepção da obra de arte pelo espectador na contemporaneidade, este que se demonstra mais atuante no processo de interpretação da obra, por vezes, assume o papel de coautor em trabalhos desenvolvidos na arte contemporânea. Logo, inseriu-se a discussão na pesquisa, com a finalidade de mostrar a pluralidade de interpretações do observador a respeito da imagem, muitas vezes, diferente daquilo que o autor expõe sobre o processo fotográfico.

Para a interpretação das imagens analisadas dos ensaios eleitos de cada fotógrafo participante, no item 2.1 recorreu-se a metodologia de análise fotográfica de Boris Kossoy que compreende etapas que para fins didáticos ajudam a identificação dos elementos que constituem a imagem fotográfica e os possíveis contextos envolvidos para além das superfícies representativas. Também, buscou-se mostrar que nas bases da teoria de Kossoy estão a iconografia e iconologia de Erwin Panofsky que continuou com estudos iniciados por Aby Warburg.

Adiante para melhor compreensão da produção dos fotógrafos abordados optou-se no item 2.2 por apresentar o contexto que os participantes vivenciam na cidade de Manaus, logo ajudou a refletir sobre as facetas que a cidade apresenta ao olhar dos fotógrafos. Além disso, os ensaios eleitos para estudo têm como eixo comum o elemento urbano, sendo assim, atentou-se para o estudo da cidade para entender as questões levantadas nos ensaios fotográficos. Para tanto, o recorte inicia-se nos anos 1970 com o período de implantação da Zona Franca, este relevante na trajetória dos três fotógrafos, embora com as nuances diferente entre eles.

A partir do item 2.3 adentrou-se no estudo sobre a produção dos fotógrafos pesquisados, assim como os possíveis diálogos estéticos observados nas imagens dos participantes, explorados de acordo com a especificidade de cada fotógrafo o que logo aponta para diferentes direções. Sendo assim, começa-se com Carlos Navarro e a relação entre memória e fotografia, associada ao ensaio *Decadência Urbana*, em que o fotógrafo discute a degradação do patrimônio arquitetônico em Manaus, associados aos desgastes das relações humanas. Também, explorou-se o viés experimental no ambiente clubista na obra de Navarro em *Decadência Urbana* associado à experimentação observada em Geraldo de Barros no período em que foi clubista, através da série *Fotoformas*.

No item 2.4 observou-se o diálogo com a alteridade na obra de Raphael Alves, relacionado a elementos característicos da fotografia humanista, a partir do estudo do ensaio *Riversick* em que o outro, configura-se como o lugar. Expõe-se a biografia, técnica, temáticas, estilo, trajetória do fotógrafo. Em seguida, articulam-se possíveis interlocuções estéticas entre a obra de Raphael Alves com Tiago Santana, observados nas análises das imagens e em elementos comuns a trajetória dos fotógrafos.

A seguir, apresentou-se a produção de Ricardo Oliveira no item 2.5 sob a reflexão da relação entre fotografia, ficção e encenação, relacionada com o ensaio *Borracheiros: Estradas da vida*. Além disso, expôs-se a biografia, técnica, temáticas, estilo, trajetória do fotógrafo. Assim como os possíveis diálogos estéticos entre Ricardo Oliveira e Walter Firmo quanto ao ato de dirigir os fotografados, construir as cenas como um fotógrafo engenheiro, termo utilizado por Firmo para designar tal atitude. Ao fim, relacionaram-se aproximações de Ricardo Oliveira com Luiz Braga por meio do estudo da cor em diferentes ambientes. O capítulo encerra com o item 2.6 em que propõe a relação entre os fotógrafos pesquisados, por meio das proximidades processuais e pessoais, a fim de observar a contemporaneidade das produções e auxiliar no desenvolvimento do produto audiovisual.

Por fim, no capítulo 3, denominado, ensaio sobre ensaios: obras e fotógrafos em movimento, expôs-se a presença da videoarte na arte brasileira contemporânea, por meio de experiências anteriores com intuito de integrar o referencial teórico do produto artístico. Adiante no item 3.2, descreve-se e justificam-se os procedimentos de seleção e execução do produto, tal como a elaboração do conceito, processo de produção e seleção dos dados audiovisuais e a finalização do vídeo. Procurou-se envolver a utilização do acervo imagético disponibilizados pelos fotógrafos, junto aos depoimentos manuscritos e orais acerca da trajetória de cada um, também, realizaram-se filmagens em estúdio e cenas externas com os participantes em lugares que fizeram as fotos dos ensaios selecionados. Ao fim da presente pesquisa, propôs-se refletir sobre os resultados obtidos durante o processo, diante do desenvolvimento em meio as implicações e as conquistas vivenciadas ao longo do trabalho, contudo, ressaltou-se a abertura para outros olhares sobre o tema estudado.

1 O MOVIMENTO FOTOCLUBISTA NA CONTEMPORANEIDADE

1.1 INÍCIO DO FOTOCLUBISMO NO BRASIL NO SÉCULO XX

A fotografia inseriu-se na modernidade como símbolo de progresso no século XIX, de uma sociedade pautada no positivismo e cientificismo do período. A partir da primeira metade do século XIX² ocorreu o advento da fotografia, impulsionada com a ideia de modernidade através do progresso industrial, devido às experiências com procedimentos ópticos e fotoquímicos associadas ao cientificismo do período. Depois da década de 1860, a fotografia tornou-se mais industrializada nos grandes centros europeus e Estados Unidos, devido à produção e incentivo de pesquisa por materiais fotossensíveis. Na última década do século XIX, o acesso à câmera foi ampliado, assim “o antigo retratado tornou-se retratista” (KOSSOY, 2001, p.151).

A busca pela reprodutibilidade da fotografia durante a segunda metade do século XIX estava associada à teoria de progresso, em que se visava à ampliação do sistema mecânico diante do processo artesanal, com intuito de obter lucros visto como principal fim econômico no processo de enriquecimento da burguesia. Para tanto, buscou-se o aprimoramento da tecnologia que consistia na redução do tempo de exposição e na mobilidade do equipamento, a fim de aumentar a reprodutibilidade da imagem, os quais foram alcançados com a industrialização da fotografia. Além disso, tal sistema encontrou no caráter técnico da linguagem, rapidez, baixo custo e reprodutibilidade na imagem, os quais foram absorvidos por diversos seguimentos, entre estes: ciência, comércio, indústria e arte (MELLO, 1998).

Com a expansão da indústria fotográfica proliferaram-se os fotógrafos amadores impulsionados pelas inovações tecnológicas que diminuíram o formato da câmera e a produção de filmes em rolos para o registro das imagens, com o tempo de exposição mais rápido. Somando-se a isso, estava às facilidades da empresa Kodak que propuseram o slogan: “Você aperta o botão e nós fazemos o resto” (KOSSOY, 2001). Com a democratização da câmera, a compra por fotografias diminuiu, pois, as pessoas compravam o meio de produção imagética, o que implicava em maior lucro para as indústrias.

² Desde 1822 Niépce obteve resultados convincentes, os quais denominavam de heliografia, porém não possuem cópias dessas imagens. Em 1827 Niépce troca correspondências com Daguerre que o convence a abdicar da invenção, o diálogo entre eles continuou até a morte de Niépce em 1833. Adiante Daguerre prosseguiu com os experimentos e em 19 de agosto de 1839 tornou público o processo (AMAR, 2014).

No Brasil, a fotografia iniciou em 1833 com Antoine Hercules Romuald Florence (1804–1879), francês que residia em vila de São Carlos (Campinas, São Paulo), o trabalho com materiais fotossensíveis o levou a descoberta independente dos pesquisadores europeus, logo, tornou-se pioneiro nas Américas. Em 1840, Louis Compète capelão de um navio-escola francês demonstrou a técnica daguerreotípica no país para o imperador Dom Pedro II, naquele mesmo ano, o imperador mandou buscar equipamentos de daguerreotípica em Paris, o que ajudou a promover a fotografia no país. Dom Pedro II tornou-se o primeiro daguerreotipista brasileiro, fotografou paisagens e pessoas (KOSSOY; SCHWARCZ, 2012).

Na virada do século XIX para início do XX, era possível observar uma vasta camada de interessados na fotografia o que tornou o mercado de consumo da época promissor. A intensificação da pesquisa por materiais fotossensíveis no século XX modificou profundamente a qualidade e difusão da imagem, além do papel social do fotógrafo, pois aos poucos houve a inserção dele em eventos sociais. Com maior acesso a câmera, o número de praticantes aumentou, o que desencadeou o foto amadorismo, diante disso, a especialização tornou-se necessária para diferenciar o fotógrafo profissional do amador.

No início do século XX, a denominada fotografia oitocentista dominava a produção nacional, pois com as transformações físicas e sociais pelas quais as cidades brasileiras viviam, a câmera era utilizada como instrumento de registro documental, o que tornou a fotografia suporte de memória material e imaterial. “A fotografia oitocentista levou marca da melancolia: o homem incapaz de controlar as forças que transfiguravam o mundo, tenta saciar sua ansiedade perante essas mudanças, colecionando em larga escala miniaturas desse mundo [...]” (COSTA; SILVA, 2004, p.18-19). A profissão do fotógrafo era vista como utilidade pública, pois registrava aspectos da cidade ligados à infraestrutura, além de feitos governamentais, aspectos sociais, materiais e etnográficos.

O progresso implantado no Brasil através da República podia ser visto nos grandes centros urbanos, os quais se tornaram áreas potenciais de consumo da produção científica, industrial e cultural. No centro desse progresso encontrava-se o Rio de Janeiro para a recepção e difusão de tais valores. O período foi marcado pela expansão demográfica e o crescimento industrial que alteram a sociedade carioca. Com isso emerge outros segmentos sociais, representados pelas camadas médias urbanas, que impulsionavam o mercado de consumo. Assim a fotografia instaurou-se como símbolo de modernidade,

responsável por atrair muitos fotógrafos que se instalaram no Rio de Janeiro, estes que registravam as paisagens e o cotidiano urbano (MELLO, 1998).

Entre estes estava Augusto Malta que documentou a transformação da cidade do Rio de Janeiro início do século XX. Além dele, outro nome que se destacou foi Militão Augusto de Azevedo responsável por documentar o desaparecimento de aspectos coloniais na cidade de São Paulo durante o final do século XIX, conseqüentes das reformas realizadas pelo governo, desenvolveu uma série de fotos com o espaço de 25 anos entre elas, assim sendo um importante documentarista da época (COSTA; SILVA, 2004).

Segundo Fabris (1991), o serviço era patrocinado pelo governo em muitos casos, servia tanto para propaganda, quanto para documentação das transformações pelas quais o território passava. Nesse período a fotografia era comercializada com a venda dos cartões postais, por meio deles guardavam-se fragmentos de memória, ou também visualizar lugares ainda não visitados. Dessa forma o mercado acolhe a fotografia por sua objetividade e mimese da realidade.

A democratização da câmera reduziu a segregação do fazer fotográfico, pois no início da fotografia, os fotógrafos precisavam dominar todo o processo, para tanto preparavam todos os materiais para apreensão da imagem, logo exigia o domínio dos conhecimentos específicos ópticos e químicos (PEREGRINO; MAGALHÃES, 2012). Porém, com a industrialização os materiais fotográficos podiam ser comprados prontos, o que ampliava o acesso. Em resistência a tal processo, buscou-se a homologação da expressividade da linguagem fotográfica, para tanto os fotógrafos aproximaram-se da estética da pintura acadêmica, observada na passagem do século XIX ao XX, por meio do pictorialismo que teve como principal ferramenta de divulgação o ambiente fotoclubista (MELLO, 1998).

A fotografia ao longo do século XIX, segundo Fabris (2011, p.7): “[...] procurou frequentemente, escamotear suas qualidades fundamentais, ora estruturando modelos compositivos devedores dos gêneros pictóricos, ora utilizando recursos técnicos que permitiam reconduzir seus resultados a uma “artisticidade” [...]”. Tais resultados artísticos que não estavam em consonância com categorias estéticas convencionais daquele período, estas que subalternizavam a fotografia diante da pintura, como reação à subversão do sistema artístico, que a própria fotografia suscitou com a sua instauração.

A inserção da tecnologia para a produção artística confrontava-se com o ideal de arte no século XIX. Para Fabris (2011, p.7): “Essa dificuldade inicial compreensível de resto, uma vez que a fotografia colocava em xeque alguns pressupostos fundamentais da concepção humanista da arte [...]”. Principalmente, em relação à minimização da interferência manual no processo de representação da imagem. Processo que se começou com a litografia que segundo Benjamin (2012, p. 15): “permitiu à arte gráfica, pela primeira vez, levar suas produções ao mercado não só em massa (como ocorria antes), mas também em formas diariamente novas”. O que aumentava o fluxo de representação visual na sociedade.

O processo iniciado com a gravura em que a partir da interferência manual na matriz possibilitava a reprodução da imagem, este que logo foi sobrepujado pela fotografia, quando a produção imagética se desprende da dependência da mão para o registro visual, visto que a imagem é apreendida pelo olho por meio da câmera. De acordo com Benjamin (2012, p.15): “o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de imagem foi acelerado tão gigantesco que pode manter o passo com a fala”, processo que iniciou com a fotografia e estendeu-se para a criação do cinema. Assim ao democratizar o registro das experiências visuais, qualquer um podia ser um produtor de imagens.

Com a reprodutibilidade técnica da obra de arte o valor foi transferido do objeto para o conceito. A imagem fotográfica não era aceita como arte, pois era considerada uma linguagem fria e objetiva na mimese da natureza (COSTA; SILVA, 2004). Entretanto, a câmera é apenas o meio, mas quem faz o registro é o fotógrafo, este que carrega consigo, suas experiências, singularidades, a própria visão de mundo, o que faz da fotografia uma linguagem com possibilidades expressivas como qualquer outra. Visto que “a câmera é uma máquina, mas o fotógrafo não é um robô” (FONTCUBERTA, 2010, p.188).

Inicialmente o meio de veiculação da imagem era feita através de jornais e principalmente em postais, fator relevante para o conhecimento histórico da época, mas sem maiores preocupações a fotografia de caráter artístico (COSTA; SILVA, 2004). “A concepção artística da fotografia só ganha expressividade no Brasil com o surgimento do fotoclubismo” (MELLO, 1998, p. 67). Para Peregrino e Magalhães (2012, p.23): “as aspirações artísticas dos fotoclubistas voltados para explorar a pesquisa da linguagem [...] assumir uma postura subjetiva capaz de oferecer relações inovadoras”, dessa maneira,

compreende-se que ao combater a padronização da imagem fotográfica, a levavam ao campo das artes.

Portanto, o movimento fotoclubista nasce como reação à massificação da produção fotográfica, para isso buscou-se novas abordagens interpretativas da imagem, ultrapassar fronteiras. Avalia-se que o movimento fotoclubismo se desenvolveu internacionalmente, entre os fotoclubes estão: “Royal Photographic Society, em Londres, de 1853; a Societé Française de Photographie, em Paris, de 1854; a Societé Fotografica Sulbalpina, em Turim, de 1889, entre outros” (FEITOSA, 2013, p.13). Assim, mostra-se a difusão do movimento clubista na passagem do século XIX para o XX.

No Brasil, circulou em algumas capitais: Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém (COSTA; SILVA, 2004). Segundo Feitosa (2013), o primeiro fotoclube fundado no Brasil foi o Foto Clube do Ceará em 1904, depois o Foto Clube do Rio de Janeiro em 1910, caracterizados por amadores da fotografia, porém que não se consolidaram. Igualmente ao Foto Clube Hélios de 1916, composto por colonos germânicos em Porto Alegre. Os clubes realizavam diversos eventos que visavam aperfeiçoamento técnico, estético, na forma de seminários, excursões, que geravam publicações, premiações, salões.

Com a difusão do fazer fotográfico entre as pessoas, surgiu uma hierarquia entre os fotógrafos artistas, profissionais e amadores. Os fotoclubes eram compostos por fotógrafos que faziam da fotografia uma atividade artística. A condição dos clubistas em termos gerais era de profissional liberal que dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia nas horas vagas, a maioria representada pela classe burguesa que possuía maior poder aquisitivo. Segundo Costa e Silva (2004, p.22): “Para esta classe média em ascensão, carentes de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclubismo veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é artista”. Dessa forma percebe-se que a ideia de segregação dos clubistas diante dos demais, configura-se na busca por autoafirmação por meio do fazer artístico com a produção fotográfica.

O fotoclubismo no Brasil teve duas fases: primeira nos anos 1920 até o início de 1930 no Rio de Janeiro através do Photo Club Brasileiro fundado em 1910, mas consolidado em 1923 e a segunda de 1945 a 1960 com o Foto Cine Clube Bandeirante. O Photo Club Brasileiro sofreu com a falta de apoio da indústria, poder público e comércio, o que talvez tenha implicado em outras iniciativas clubistas que não se

consolidaram. A segunda fase marcou a transição do centro canônico para São Paulo, durante o período pós-guerra, fruto do crescimento industrial e urbano que a cidade desfrutava, o qual impulsionou novamente o fotoclubismo, com a criação do Foto Cine Clube Bandeirante, este que contou com o incentivo governamental para estruturação do fazer fotográfico (COSTA In FABRIS, 1991).

1.1.1 Photo Club Brasileiro e o pictorialismo.

O Photo Club Brasileiro fundado em 09 de julho de 1923 recebeu anteriormente o nome de Photo Club do Rio de Janeiro em 1910. O fotoclube era composto pelos fotógrafos mais conhecidos da época: Hermínia Borges, João Nogueira Borges, Guerra Durval entre outros. Para Feitosa (2013, p.12): “Parecia estar destinado a ser a mola propulsora do progresso e do aperfeiçoamento da fotografia no Brasil, inclusive realizando os primeiros salões de arte fotográfica brasileiros [...]” Além dos salões de arte fotográfica, publicavam na revista *Photogramma*, utilizada como meio de difusão da produção fotográfica do clube e das ideias pictorialistas, estética vinculada ao início do movimento clubista no Brasil, desenvolvida e consolidada durante as três primeiras décadas do século XX. Apesar das atividades realizadas pelo Photo Club Brasileiro, “três anos após sua fundação, se reduziria a um pequeno grupo em torno da pessoa de Nogueira de Borges, eleito o seu presidente vitalício” (FEITOSA, 2003, p.12). Contudo, durante os anos de atividades, atuaram ativamente para instalar novos padrões a fotografia desenvolvida no Brasil.

O primeiro salão organizado pelo Photo Club Brasileiro foi criado em 1924, intitulado: Salão Anual de Photographia, porém era somente para sócios, o mesmo foi realizado até 1939, pois os clubistas visaram ampliar a participação de fotógrafos, podendo ser clubista ou não, assim em 1940 ocorreu o primeiro Salão Brasileiro de Fotografia no Palacete Hotel do Rio de Janeiro. Os membros também participavam de exposições e salões em que obtinham classificações significativas, assim como estabeleciam vínculos com outros fotoclubes (MELLO, 1998).

O Photo Club Brasileiro foi responsável por constituir pela primeira vez reflexões sobre a fotografia em vários aspectos, inclusive o ato de ensinar como forma de divulgação dessa atividade (COSTA In FABRIS, 1991). Além disso, o experimentalismo da prática pictorialista e a preocupação com a subjetividade na imagem ampliaram as

possibilidades para instauração da experiência moderna vinda também do ambiente clubista.

Para Costa e Silva (2004), no Brasil, o pictorialismo chega ao século XX com todo fulgor o que de certa forma tardia em relação à Europa e Estados Unidos, que já apresentavam produções com influências modernistas. Os pictorialistas desejavam a restrição do fazer artístico, para tanto procuraram delimitar a diferença entre fotógrafos-artistas e fotógrafos comerciais. A origem do termo pictorialismo expressa uma forma de desejo de imitar a pintura. De acordo com Mello (1998, p.35): “tem origem palavra inglesa picture, que apresenta pluralidade de significados: imagem, quadro, pintura, fotografia, etc.” Sendo assim, a palavra reforça o objetivo do movimento em legitimar a fotografia como imagem artística.

A estética pictorialista foi responsável por libertar a fotografia das funcionalidades documentais do século XIX. As temáticas observadas nos concursos internos do Photo Club Brasileiro eram: naturezas-mortas, marinhas, paisagens, retratos, cenas de gênero e arquitetura. Além desses, existiam os desdobramentos das categorias gerais mencionadas: “fruta, flores, luar, efeito de sol, reflexos d’água, trechos da cidade, na cozinha, ao telefone, cenas domésticas, velhos, negros e interiores de igrejas, entre outros” (COSTA In FABRIS, 1991, p.272).

O valor residia na beleza natural do assunto, harmonia na composição, tradição classicizante. A técnica consistia em: interferir no negativo, na impressão do positivo, a fim de causar efeitos de ordem óptica, química, manuais, o uso de lápis, de borracha, de pinceis para introdução ou supressão de elementos, retoques diversos, variação de tons entre outras. (COSTA; SILVA, 2004). Assim, acreditavam introduzir a interpretação por meio das técnicas artesanais em todas as etapas do processo de produção imagética, pois acreditavam assim garantir a expressividade da obra, em prol de uma arte que se contrapunha ao mundo técnico (MELLO, 1998).

Os pictorialistas acreditavam que o uso de técnicas artesanais possibilitava a interpretação em todas as etapas do processo de construção da imagem, segundo Costa e Silva (2004, p.79): “[...] a produção da cópia exigia do artista-fotógrafo um trabalho demorado, paciente e metucioso, o que contribuía para aumentar a defasagem entre a tiragem fotográfica massificada produzida pelo mercado e aquela mais singular impregnada pela originalidade da mão do artista. [...]”. Tal visão desprezava as

possibilidades de potencialidade expressiva no diálogo entre o fotógrafo e mundo traduzido a partir do equipamento.

O processo pictorialista permitia o controle da pigmentação, possibilitava inúmeras intervenções na cópia fotográfica, driblava a objetividade característica da mecânica do equipamento fotográfico. Dessa maneira a fotografia abdica-se das características intrínsecas à câmera em prol da homologação da linguagem através das artes. Assim a sofisticação da técnica pictorialista restringia o fazer fotográfico na tentativa de diminuir a circulação das imagens produzidas.

Para a força de divulgação das ideias clubistas agregaram ao fotoclube o espaço para aprendizagem, por meio de seminários, cursos com objetivo de ensinar as técnicas pictorialistas, também realizavam concursos, salões, exposições e saídas fotográficas para o intercâmbio dos clubistas e aperfeiçoamento técnico. Similarmente utilizaram boletins informativos, revistas, catálogos, ferramentas comuns às que os modernistas das artes visuais e literatura usavam com o desejo de romper com padrões clássicos acadêmicos.

A Revista *Photogramma* umas das mais antigas no Brasil, especializada em fotografia, funcionava como meio de divulgação do Photo Club Brasileiro, esta que deixou uma extensa produção em torno da reflexão teórica sobre fotografia. A revista foi publicada de 1926 a 1931, com artigos sobre técnica, estética a julgar pelo espaço reservado a cada um desses temas, os textos esclareciam procedimentos técnicos pictóricos, traziam conselhos aos iniciantes e divulgavam as novidades em equipamentos e materiais. Eram publicados artigos transcritos em revistas e livros publicados no exterior sobre os múltiplos caminhos estéticos em curso na Europa e nos Estados Unidos (COSTA In FABRIS, 1991).

Para Peregrino e Magalhães (2012), era possível perceber através da revista a existência de duas vertentes pictorialistas: a que recebia influência dos franceses, caracterizada pela manipulação dos negativos e das provas fotográficas e a outra norte-americana que se fixava nas propriedades básicas da câmera, das lentes, da emulsão, em que usavam menos processos que driblavam a objetividade do equipamento, com isso a revista ajudava a solidificar a presença pictorialista no país.

Outra revista da época era a *Cruzeiro*, lançada em novembro de 1928. Funcionava como uma espécie de periódico moderno de circulação nacional, acompanhada de desenhos, fotografias, artigos, anúncios comerciais, seções de moda e beleza. As fotografias registravam acontecimentos sociais, jogos de futebol, vistas de cidades,

recantos desconhecidos do país, personalidades do cinema e as misses, tais imagens que apresentavam pouca qualidade técnica, referente à baixa nitidez, inexpressivas, com a função de ser ilustrativa para o texto ou matérias de eventos sociais. Sendo assim, as revistas eram usadas para gerar discussões sobre os questionamentos e as mudanças pelas quais as cidades passavam e os fotógrafos, logo, o interesse em registrar temas oníricos diminuiu, voltando-se para o cotidiano, construindo outros diálogos entre o fotógrafo e o tema (COSTA In FABRIS, 1991).

A imprensa ilustrada voltou-se para os pictorialistas, devido o alto nível de desenvolvimento técnico que os fotoclubistas apresentavam nas imagens, característica que os diferenciavam da maioria dos profissionais daquele período. Sendo assim, as imagens pictorialistas apresentavam maior preocupação com a composição e o processo de revelação, no limiar entre o documental e a fotografia artística: “Essa diferenciação era acentuada pela própria revista, pois as fotos dos pictorialistas eram impressas em rotogravura em tons verdes, ocre ou azul, o que contribuía para realçá-las dos conjuntos. Além disso, eram as únicas que traziam os créditos do autor. [...]” (COSTA In FABRIS, 1991, p.275). Tal processo registrava a especificidade do trabalho que assegurava o valor às imagens e evidenciava a contribuição pessoal do fotoclubista para a revista.

No pictorialismo acontece uma tentativa de subjetivação do processo fotográfico, pois após a captura da imagem, o fotógrafo a manipula, retoca, rabisca, enfim, criou-se diversos procedimentos para distorcer, velar a objetividade da câmera. Essa atitude foi recorrente, pois se acreditava que a verossimilhança da câmera no registro da realidade existente negava o *status* artístico da fotografia. Logo, desejavam se diferenciar dos demais profissionais de fotografia, realizando diversos procedimentos, a fim de aproximar fotografia da estética da pintura acadêmica. Contudo, esqueciam que o elemento que conferia a unicidade a cada foto, estava na visão que o autor da imagem possuía sobre o tema em que fotografava.

Todavia quando os fotógrafos aceitam que era possível conseguir alcançar o *status* artístico, ao explorar toda a potência do equipamento, a subjetividade do autor é impressa na imagem de outras maneiras que permitem mais possibilidades interpretativas sobre o fazer fotográfico.

A estética pictorialista caracteriza-se de acordo com Peregrino e Magalhães (2012), por fixar-se a padrões da pintura neoclássica, acadêmica, bem como por registrar cenas mitológicas, campestres, religiosas, assim em dissonância com o impressionismo,

estilo vigente na pintura daquela época. Diferente da fotografia moderna em que os fotógrafos se voltam para espontâneo no cotidiano. Sendo assim, a fotografia adentrou no modernismo quando os fotógrafos aceitaram a expressividade da vida moderna, saíram de seus estúdios e foram para as ruas fotografar o espontâneo, cotidiano, as transformações na cidade e nas relações das pessoas com o cenário daquela época.

Apresentava duas vertentes, a primeira que se volta para o passado por meio das referências do academicismo e naturalismo e a segunda para o futuro que permitia a expansão da arte do fotógrafo. Sobretudo, a essência do pictorialismo estava em alcançar a ordem do sentir e do pensar, para isso exploravam os recursos óticos e fotossensíveis (MELLO, 1998).

Para observação das características do pictorialismo no Photo Clube Brasileiro (PCB), elegeu-se uma obra da clubista Hermínia Borges, responsável pela fundação deste fotoclube e que singulariza-se pela presença feminina na história da fotografia clubista no Brasil. Também existem pesquisas sobre a produção da artista que abrangem a atuação no fotoclubismo, entre estes estudos estão o de Maria Mello, Annateresa Fabris, Helouise Costa, Angela Peregrino e Nadja Magalhães.

Hermínia Borges nasceu em 7 de novembro de 1894, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, estudou desenho, pintura e música. Em 1912, mudou-se para Lisboa e retornou em 1914, casou-se com advogado e fotógrafo amador João Nogueira Borges em 1918, este que a influenciou adentrar nas artes da fotografia. O fato de Hermínia Borges se interessar pela fotografia foi inusitado para época, pois essa linguagem não fazia parte da educação feminina, portanto está entre as raras mulheres atuantes em fotografia no Brasil na primeira metade do século XX (MELLO, 1998).

O casal foi responsável pela fundação do Photo Club Brasileiro do Rio de Janeiro em 1923, com sede na própria residência deles localizada em Laranjeiras, no Rio de Janeiro (ITAUCULTURAL, 2014). Em pouco tempo conseguiu expor em salões brasileiros e no exterior, conquistou prêmios em alguns deles, entres estes o XII Salón Internacional de Fotografia em Madri (1936), Salões Internacionais de Fotografia em Berlim (década de 30), e no Salão anual do fotoclube Argentino em Buenos Aires (1938) (MELLO, 1998).

Contudo depois de 1953, Hermínia Borges parou de fotografar depois da morte do marido. Em 1982, resgata-se a sua contribuição para a fotografia moderna por meio da Fundação Nacional de Artes (Funarte) através de uma exposição em sua Galeria de

Fotografia, no Rio de Janeiro. Todo o acervo fotográfico foi doado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) em 1987 (ITAUCULTURAL, 2014).



Figura 1. BORGES, Hermínia. *A espera do dono*. 1926. Bromóleo. Formato JPG. Fonte: Disponível:<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=2052&cd_idioma=28555>. Acesso em: 19 mai. 2014.

Quanto ao estilo da fotógrafa: “Hermínia conseguiu desenvolver uma linha de trabalho de cunho mais pessoal, embora no geral seguisse os preceitos do clube. Frequentemente, ela privilegiava efeitos de luz, reflexos e texturas, alcançando soluções inesperadas e de grande sensibilidade” (COSTA IN FABRIS, 1991, p.272). Dessa forma, ela consegue construir uma produção singular entre os membros do fotoclube, no cenário nacional, e no exterior. Hermínia Borges destacou-se em um cenário com predominância masculina.

Acredita-se que a convivência com fotógrafos amadores a impulsionou a adotar técnicas que misturavam a interferência da mão e o automatismo da câmera, vista nas imagens produzidas até a metade do século XX. Apresentava ressonâncias estéticas de fotógrafos da escola europeia de Barbizon, Robert Demachy e Constant Puyo. De acordo com Peregrino e Magalhães (2012, p.136):

Ao mesmo tempo suas paisagens ao ar livre possuem a atmosfera bucólica daquelas realizadas pelos pintores e fotógrafos seguidores da escola de Barbizon. Nesse sentido, não é a originalidade do assunto que confere valor à obra fotográfica. O mérito reside principalmente na maneira como o artista experimenta e interpreta o tema, num estilo que combina a tradição pictórica como processos técnicos heterogêneos para reforçar uma interpretação subjetiva sem a qual a arte não existiria.

Observam-se algumas dessas características na imagem em estudo, pois apresenta elementos bucólicos que remetem ao interior, com construções que remetem ao país que se transforma com o início do século XX. A subjetividade de Borges em interpretar o tema, associada à experimentação, possibilitou outras formas de construção da imagem.

Também é possível perceber características da estética da pintura regionalista fortemente divulgada nas artes no período em que a imagem foi feita, logo, aponta-se a possível relação entre as fotos de Hermínia Borges e as pinturas de Almeida Junior. Battisoni Filho (1990, p 57) observou que: “[...] O artista respeitou e admirou a cultura rural, apresentando-a de forma poética. Sua visão de homem do interior é telúrica e lírica. [...] sua visão é naturalista tanto na forma como na cor [...]”. Assim, concentrou sua produção em retratar o cotidiano do homem através de instrumentos de labuta, moradia, vestuário e outros objetos domésticos. Assim, alguns destes também observados através da temática da imagem estudada, pois ao retratar o interior do Brasil, a fotógrafa criou a atmosfera poética na cena registrada, observada por meio da temática, composição dos elementos, equilíbrio e harmonia da imagem.

Nas obras dos precursores do pictorialismo no Brasil, dentre eles Hermínia Borges, apresentavam temática de cunho romântico, associada ao estilo da pintura regionalista. De acordo com Peregrino e Magalhães (2012): a pintura regionalista retratava com encanto a vida rural e seus campos de pastagens, em meio ao rústico das casas e cozinhas de fogão à lenha. Desse modo, o título descritivo reflete o teor da imagem, ao realçar o valor semântico da cena. Além disso, com a melhoria dos materiais fotossensíveis e métodos de impressão, vários fotógrafos se direcionaram para o gênero natureza-morta, que permitiu explorar a luz nos enquadramentos e nos papéis.

Segundo Santos (2008) é possível identificar elementos comuns nas obras de Hermínia Borges: fotografar ao ar livre, explorar a luz natural, interesse por paisagens bucólicas, alcance de equilíbrios da composição por meio da distribuição dos planos. Tais aspectos reforçam o caráter poético da fotógrafa que saiu do estúdio para explorar as tomadas ao ar livre, atitude comparada aos pintores impressionistas que saíram dos ateliês para estudar a luz e variações tonais, gesto observado em algumas de suas obras.

Os temas recorrentes eram: paisagens de infância da fotógrafa, retratos de idosos, meninos, estradas de terra, cavalos, bois em descanso, animais domésticos, pescadores nas praias, carvoeiros e trabalhadores do cais do Porto no Rio de Janeiro. Quanto a técnica, a artista utilizava o bromóleo, que permite um branqueamento nas zonas das

bordas do papel, além de proporcionar a imagem um aspecto de pintura com tinta a óleo, esta impressa em brometo, papel que permite vários tons de cinzas a imagem (SANTOS, R; 2008). Contudo, a fotografia passou por outras fases, desde o purismo em que valorizava o movimento, até o flagrante comprometida com a realidade. O uso do animal, personagem central da composição que está à “espera” do dono permite visualizar o transporte artesanal usado naquele período.

O estilo da construção presente na imagem reforça a mensagem ao integrar o homem ao espaço de forma horizontal diferente da verticalidade do ambiente urbano em desenvolvimento na época. Segundo Battisoni Filho (1990, p.50):

O Rio de Janeiro e São Paulo são metrópoles que passam por profundas transformações urbanas. A primeira, no governo do prefeito Pereira Passos, torna-se uma cidade cosmopolita, com abertura de avenidas, obras de saneamento básico e a modernização de seu porto. A maior realização arquitetônica da prefeitura do Rio foi o Teatro Municipal inspirado na Ópera Paris, construído entre 1903 a 1909 [...]

Assim, compreende-se que o espaço fotografado concentra-se longe do ambiente urbano, visto que início do século XX, o Rio de Janeiro paulatinamente adquiria características de metrópole, também observadas nas construções urbanas. A casa na imagem não apresenta excessos de elementos decorativos, observado no telhado de barro, na cerca, na corrosão das laterais da construção, elementos que ressaltam o aspecto bucólico expresso na cena.

A composição da imagem apresenta luz natural difusa, sombras suaves, escala de cinza harmônica. Estruturada através de planos, com profundidade entre eles, o enquadramento comum ao registro de paisagens, por meio do uso da horizontalidade que confere a imagem maior equilíbrio visual.

Analisa-se na imagem a proximidade com a gravura, segundo Mello (1998, p.38): “muitas vezes, fotografias que não se distinguem de litografias, desenhos e pinturas [...] esses procedimentos revelavam o desejo dos pictorialistas de introduzir a fotografia na categoria das belas-arts”. Tais características foram observadas até o início do século XX, pois adiante o movimento se desdobra de diferentes formas em cada país, o que representou um amadurecimento do estilo.

Ao longo da relação entre a pintura e fotografia, observa-se que na crise da modernidade a primeira utilizou da segunda, com intuito de estabelecer outra configuração da linguagem, como exemplo, a pop art em que os artistas utilizaram da fotografia na pintura, ao inseri-la ora como suporte físico, ora na estruturação da imagem,

somado isso, encontra-se o uso da serigrafia em que a própria pintura foi mecanizada. Para Fabris (2015, p.49): “ao apropriar-se da imagem já pronta, o artista está investigando um modo específico de representação e ainda mais testando a própria capacidade de continuar pintor, mesmo estando muito próximo da fotografia”. Assim, demonstra-se a diferente inter-relação entre as linguagens de acordo com cada período.

1.1.2 Foto Cine Clube Bandeirante e a fotografia moderna

O Foto Cine Clube Bandeirante foi criado em 29 de abril de 1939, nas dependências do edifício Martinelli, na capital de São Paulo, inicialmente era chamado de Foto Clube Bandeirante, em 1945 a palavra cine é agregada por eles, devido os trabalhos no campo cinematográfico. O apogeu acontece entre os anos de 1940 a 1960, caracterizado por várias exposições em salões estrangeiros. No início contavam com cerca de 50 membros, entre eles: José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, German Lorca. O fotoclube continua ativo através da promoção de: salões, exposições, bienais com intuito de divulgar a fotografia no território nacional e no exterior, logo, configura-se um dos mais antigos em atividade no Brasil (FEITOSA, 2013).

A escolha do nome Bandeirante se deu por ser sinônimo de paulista, pois remetia aos paulistas que desbravavam os sertões deste país, assim, do mesmo modo desejavam propagar e aperfeiçoar a arte fotográfica no cenário nacional. Entre as motivações para a criação, do Foto Cine Clube Bandeirante foi a existência de muitos fotoclubes estrangeiros. Além disso, São Paulo reivindicava status progressista em meio às outras capitais brasileiras, principalmente, comparado ao Rio de Janeiro, que possuía o Photo Club Brasileiro desde 1923, e em Curitiba fundava-se o Foto Clube do Paraná em 1938 (FEITOSA, 2013).

Existiram iniciativas anteriores do movimento clubista em São Paulo, porém não consolidadas, como a Sociedade Paulista de Fotografia fundada em 30 de junho de 1926, presidida por Valêncio de Barros, posteriormente sócio do Bandeirante. Segundo Feitosa (2013, p.12): “Não obstante os generosos esforços de seus componentes, promovendo excursões, palestras, a Sociedade poucos anos mais teria de vida”. Assim o Foto Cine Clube Bandeirante se estabelece como uma nova tentativa de consolidação do movimento clubista em São Paulo.

Esse fotoclube era composto segundo Lima apud Fabris (2013, p.18): “em sua maioria, empresários, industriais e profissionais liberais, que tinha a fotografia como prática paralela, alicerçada na construção simbólica de um ideal de progresso, próprio da classe média”. Nesse cenário, predominava a hierarquia entre os próprios membros do fotoclube, pois de acordo com Costa e Silva (2004), classificavam os sócios em categorias, conforme o aperfeiçoamento técnico apresentado por eles. Outro mecanismo avaliativo eram as aceitações e premiações em salões, ao fim contabilizavam o desempenho geral de cada clubista, e anunciavam os primeiros colocados nos diversos países. Além disso, havia a disputa entre os próprios fotoclubes por meio da avaliação de revistas, atuações no cenário clubista como também a organização de salões.

Entre os mecanismos de divulgação das ideias clubistas estão: *Fotorevista*, *Fotoarte*, *Iris Foto*, *Fotóptica* e o *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* posteriormente transformado em revista *Boletim Foto Cine* em 1946. As mesmas continham a participação de personalidades de destaque na fotografia, intercâmbio com outras revistas nacionais e estrangeiras (PEREGRINO, MAGALHÃES; 2012).

O Foto Cine Clube Bandeirante firmou-se como centro de enunciação canônico da fotografia clubista no Brasil, consolidou-se posteriormente com a criação da Confederação Brasileira de Fotografia. O processo iniciou em 1949, após o convite do presidente da *Federation Internationale de L'Art Photographique* (FIAP) feito ao presidente do fotoclube Eduardo Salvatore, que visava a associação do Foto Cine Clube Bandeirante, para tanto deveriam criar um comitê provisório de fotoclubes brasileiros. Em 1950, a proposta foi formulada pela diretoria do fotoclube e enviada a FIAP, que aprovou a iniciativa, assim permitiu a inserção do fotoclube como representante do Brasil na Federação que contava com 18 países (FEITOSA, 2013).

Assim realizou-se a primeira Convenção Brasileira de Fotografia, posteriormente, fundou-se a Federação Brasileira de Fotografia, porém em dissidência criou-se em 1957 a União Brasileira de Fotografia e Cinema com sede no Rio de Janeiro, logo, aponta-se que o embate pela hegemonia clubista entre os dois centros continuava. Em 1958, mudou-se o nome da Federação Brasileira de Fotografia para Confederação Brasileira de Fotografia com sede em São Paulo. Com intuito de unificar as instituições Eduardo Salvatore propôs a criação da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema em 1961, a qual foi aprovada por outros fotoclubes do país, também elegeram Salvatore como presidente. Atualmente, a Confederação Brasileira de Fotografia (CONFOTO) é

responsável por gerir salões e bienais de fotoclubes, nas quais premiam as produções clubistas no país, por meio de critérios estabelecidos pela confederação, gesto que afirma São Paulo como centro canônico para a produção clubista (FEITOSA, 2013).

O movimento pictorialista perdeu força no ambiente clubista a partir de 1940, com o aparecimento da abstração nas produções nacionais. A estética da fotografia moderna fez-se presente no Foto Cine Clube Bandeirante, logo, o firmou como o principal representante no Brasil. Nesse período, os fotógrafos privilegiaram as regras da composição, dispostos a experimentar e explorar a câmera como meio de expressão artística. Esses eram na maioria jovens que não se enraizaram ao movimento anterior.

Costa e Silva (2004) observam que a fotografia moderna ocorreu em São Paulo no Foto Cine Club Bandeirante na década de 40 e revolucionou a fotografia Brasileira por reinterpretar a importância decisiva do figurativo. Nesse cenário, o homem moderno desejava perceber situações que eram possíveis, a partir da objetividade que a câmera proporcionava e assim produziram uma imagem gráfica.

Vale ressaltar, que o país naquele período passava pela euforia do desenvolvimento do governo de Juscelino Kubitschek com a promessa de progresso de “50 anos em 5 anos”, assim como, havia a forte presença das vanguardas internacionais por meio das exposições de Alexander Calder, Max Bill, Piet Mondrian (PEREGRINO, MAGALHÃES; 2012). Dessa maneira compreende-se que tais fatores contribuíram para a mudança de visão sobre o mundo expressa na geometrização do espaço presentes nas imagens realizadas pelos membros do Foto Cine Clube Bandeirante.

A estética moderna concentra-se na mensagem visual do artista ao representar temas banais do cotidiano e ao construir outra sensibilidade diante da imagem. Enquanto no movimento anterior o valor estava na beleza natural do assunto, na fotografia moderna a ênfase se dá entorno do retângulo áureo e as regras clássicas da boa composição (COSTA; SILVA, 2004).

A temática na fotografia moderna no Brasil explora relações banais do cotidiano, diferente da pintura moderna que adotou um engajamento social e político. Nesse contexto surgem obras bastante inusitadas na fotografia brasileira, por meio da experimentação. Alguns fotógrafos que integravam o Foto Cine Clube Bandeirante adentram o campo das artes visuais para explorar as possibilidades de abstração na fotografia e no hibridismo com outras linguagens visuais. Entre estes: Geraldo Barros e José Oiticica Filho, que migram para o concretismo nas artes visuais. Outro fator foi à

inclusão das obras do Foto Cine Clube Bandeirante na II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953 (PEREGRINO, MAGALHÃES; 2012).

Para observar as características da fotografia moderna na produção do Foto Cine Clube Bandeirante elegeu-se a obra *Apartamentos, Rua São Vicente de Paula* (fig.2) de German Lorca, imagem que abrange o período clubista do fotógrafo. Entre os estudos sobre a fotografia moderna a figura de Lorca aparece entre os representantes do estilo.



Figura 2. LORCA, German. *Apartamentos na Rua São Vicente de Paula*. 1952. 1 fotografia, p&b. Fonte: In LORCA, German. **São Paulo de German Lorca**. 2 ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2013. SP.

German Lorca nasceu em 1922 em São Paulo, filho de imigrantes espanhóis: Francisco Lorca Moreno e Julia Lopez Perez. Lorca testemunhou os agitados anos da revolução de 1932, o Estado Novo, Segunda Guerra Mundial. Em 1940 concluiu o curso de Ciências Comerciais, contudo não exerceu a profissão por muito tempo, pois ingressou na carreira de fotógrafo que naquele momento lhe pareceu mais rentável. Em 1945, adquiriu sua primeira câmera fotográfica e começou a registrar cenas urbanas e familiares do cotidiano de São Paulo, no ano seguinte vinculou-se ao Foto Cine Clube Bandeirante, visto como polo de difusão da fotografia moderna na cidade. As obras de Lorca apresentam influências das discussões gerada em torno da experimentação na fotografia dentro do Bandeirante, nos anos seguintes ao seu ingresso no fotoclubismo, tal aspecto estava presente em obras como: *Malandragem* e *À Procura de Emprego*, em que a subjetividade do fotógrafo aparece como um elemento agregado à objetividade da

câmera. Além das inovações na interpretação fotográfica vistas em composições abstratas como *Apartamentos na Rua São Vicente de Paula*, de 1952. Em 1950, o fotógrafo inaugurou o Estúdio Lorca, voltado para a publicidade. Todavia, German Lorca nunca abandonou a produção artística, sendo responsável por uma grande quantidade de registros documentais da cidade de São Paulo, suas obras integram coleções no Banco Itaú, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Casa da Imagem de São Paulo (MARTINS In LORCA, 2013).

Para Costa e Silva (2004), Lorca realizou uma extensa produção de fotos da cidade de São Paulo, de diversos ângulos e universos particulares que se desenvolveram ali, do boêmio ao geométrico das construções modernas.

A presença de flagrantes é recorrente na fotografia moderna, elemento observado na obra de German Lorca, a imagem mostra uma cena do cotidiano que sugere o espontâneo, porém, o fotógrafo singulariza-se por construir os flagrantes. De acordo com Ribeiro (2008), muitas das fotos de Lorca seriam pseudosflagrantes, pois ele pedia a seus fotografados que encenassem, para criar o flagrante que desejava imprimir na foto, sendo assim atuava como um “engenheiro”³ na construção da cena. Dessa maneira, Lorca apud Ribeiro (2008, p.96) acreditava que: “a fotografia acontece para o fotógrafo e ele a faz acontecer”, pensamento observado na ambiguidade das cenas.

Os personagens aparecem integrados ao ambiente urbano moderno, mas capturados de forma deslocada, escondida, expressos muitas vezes na pequenez do homem em meio à verticalidade, geometrização e austeridade das construções modernas na cidade de São Paulo. Além disso, não revelava a identidade de seus personagens, o que ampliava as possibilidades interpretativas do tema. Também, visualiza-se a predominância de contrastes acentuados entre luz e sombra.

Na temática da obra *Apartamentos na Rua São Vicente de Paula* (1952), enfatiza-se o diálogo do homem dentro do espaço urbano, de sua existência no contexto moderno, quando capturado em momentos de solidão. A perspectiva e o uso de enquadramentos salientam a relação do homem diante do mundo mecânico revelado, principalmente, através da arquitetura, que assumiu elementos mais geométricos, influenciada pela

³Termo utilizado por Walter Firmo para designar fotógrafos que dirigem a cena que produzem, denominando os fotografados como “bonecos assumidos, para ele, um grande representante dessa categoria foi Helmut Newton”. Ver: FIRMO, Walter. **Firmo fotografia**. Rio de Janeiro: Bem- te-vi, 2005. p.47.

presença do concretismo no Brasil, que, sobretudo, priorizava as relações matemáticas, minimizava o caráter decorativo de movimentos anteriores.

Tirapeli (2006) ajuda a compreender que a arquitetura moderna se faz presente em São Paulo desde 1928, com a construção de uma casa realizada pelo arquiteto russo Gregory Warchavchik, porém impulsada no país a partir da construção de um prédio no Rio de Janeiro, denominado posteriormente de palácio Capanema em 1937. Lúcio Costa influenciado por Le Corbusier, famoso arquiteto francês, forma a primeira equipe de arquitetos modernistas, que executam o projeto de Brasília (1957-1961).

De acordo com Proença (2001, p.264): “[...] em 1930 as construções passaram a ser desprovidas de ornamentos e revestidas de massa raspada, com fragmentos de malacacheta, que refletiam a luz do sol. [...]”, elementos observados na imagem em estudo. A expansão urbana era parte do momento positivo econômico que São Paulo vivia por meio da industrialização, fruto dos resquícios da economia cafeeira.

A geometria característica da fotografia moderna pode ser vista na composição da imagem através das linhas paralelas, padrões de formas, quanto à perspectiva apresenta ponto fuga central onde todas as linhas horizontais convergem para o mesmo eixo. O enquadramento utilizado foi feito de cima para baixo, o que fez sobressair o contraste entre a proporção do personagem em relação à construção, assim estabeleceu uma relação fundamental para a leitura da obra, pois não seria possível perceber a dimensão dos apartamentos, se não fosse a imagem pequenina do personagem central.

Compreende-se que no pensamento pictorialista, a expressividade fotográfica residia no processo de impressão da imagem no suporte, a fim de mascarar a objetividade do equipamento, em uma tentativa de aproximar a fotografia à estética da pintura acadêmica. Diferente do pensamento modernista, em que o diálogo acontecia entre o fotógrafo e câmera de forma mais experimental, em que o autor aceitava o dispositivo como extensão do olhar.

No período moderno os clubistas olhavam para a máquina como ferramenta que o fotógrafo deve dominar, a fim de explorar o caráter mecânico da tecnologia. Associado a tal atitude, estava a preocupação em desprender-se do pensamento da pintura acadêmica que dominava a produção nacional. Na construção da imagem, os ângulos destacam-se nas composições para uma nova interpretação do figurativo. Dessa maneira os temas tornam-se banais, registrado através do realismo, nitidez, perspectivas inusitadas, que instigavam o espectador a perceber os detalhes do cotidiano. Assim, propuseram uma

fotografia independente da pintura, construída a partir das potencialidades intrínsecas ao equipamento fotográfico (MELLO, 1998). Também, experimentou-se a construção da imagem para além da câmara, expressa no uso de fotogramas, somada a outros processos híbridos que ampliaram as possibilidades de discursos na fotografia.

O fotoclubismo desde a fundação, afirmou-se como um espaço de difusão da fotografia no Brasil, como instituição de ensino e reflexão do fazer fotográfico na sociedade, característica que ainda na contemporaneidade persiste no ambiente clubista. No Photo Club Brasileiro o presidente Fernando Durval, expôs a falta de escolas de fotografia no Brasil, assim convocava o próprio fotoclube a tornasse um lugar de aprendizagem. Segundo Magalhães e Peregrino (2012, p.140):

Fernando Guerra Durval se perguntava por que não existiam escolas de fotografia ou, ao menos vinculados aos liceus de artes e ofícios e as escolas de belas artes, já que estes frutificavam pelo país [...]. Atentos a tais questões de ordem práticas, uma escola de fotografia seria mantida pelo Photo Club Brasileiro para cumprir seu papel relevante de instituição de utilidade pública.

Tais questões permanecem nos fotoclubes contemporâneos, pois ao observar os objetivos da maioria deles em atividades os quais firmam tal compromisso com a criação de um ambiente reflexivo, de troca de experiências entre membros que incentiva a entrada de novos membros. Portanto, ao observar a contextualização do movimento fotoclubista, compreende-o como um lugar de inquietações fotográficas, sendo assim, o âmbito mostrou-se apropriado para o estudo de produções contemporâneas produzidas nesse contexto.

1.2 FOTOCUBISMO EM MANAUS NO INÍCIO DOS ANOS 2000

De acordo Costa e Silva (2004) o movimento fotoclubista no Brasil sofreu um declínio no final da década de 1960, do qual não teria mais se recuperado, os autores apontam que as causas estariam no fotojornalismo e fotopublicidade que provocaram grandes mudanças no papel social do fotógrafo, além disso, o momento cultural e econômico do país naquele período não favorecia a permanência dos ideais fotoclubistas, somado a isso, estava a chegada de outros meios de entretenimento, os quais enfraqueceram a visão de hobby que a classe média possuía sobre a fotografia. Sendo assim, diante de tal cenário os fotoclubes para Costa e Silva (2004, p.111) foram:

Soterrados pela avalanche dos acontecimentos e impossibilitados de encontrar um circuito de divulgação para o seu trabalho de forma renovada, caíram em completo esquecimento. Hoje os fotoclubes ainda existentes vivem da

lembrança do seu passado, das antigas glórias vividas e do sonho de retornar aos bons velhos tempos – que não voltam mais.

Ao observar a visão que os autores propuseram para o fotoclubismo no Brasil, parecia não haver mais possibilidades de crescimento do movimento no país, porém os argumentos foram contrapostos, pois a partir dos anos 2000 o fotoclubismo voltou a crescer no cenário nacional.

De acordo com Elias (2007, p.54) os fotoclubes: “[...] Agora, estão vivendo uma expandida fase de renovação e crescimento com o surgimento de vários grupos pelo Brasil associados à confederação brasileira de fotografia”. Dessa maneira, sugere-se que por mais efêmero que seja o gosto da sociedade e a relação que estabelece com a fotografia, ainda assim, o movimento não se extinguiu e ganhou mais adeptos, logo proporciona-se mais ambientes de reflexão sobre o fazer fotográfico.

No início do fotoclubismo percebeu-se o comportamento reativo quanto ao maior acesso a câmera. Diante disso, em prol da singularidade do movimento optou-se por estabelecer um cânone dentro da produção fotográfica nacional, através também do uso da classificação social. Entretanto na contemporaneidade, os fotoclubes propõem-se difundir o fazer fotográfico na sociedade, assim como, reunir pessoas de vários segmentos que tenham em comum o interesse pela fotografia. Além disso, objetivam estimular os membros a terem mais consciência ao produzir uma imagem. Para tanto, promovem saídas fotográficas, exposições, palestras, oficinas e concursos.

O movimento clubista em Manaus é recente, de acordo com a Confederação Brasileira de Fotografia (CONFOTO), atualmente, a cidade conta com três fotoclubes: Fotoclube Lentes da Amazônia fundado em 2011, Fotoclube Fotosíntese do Amazonas fundado em 2013, Fotoclube Além do Olhar em 2014. Existe o Fotoclube A Escrita da Luz (2005) sem registro na Confederação, porém agregou-se o fotoclube a pesquisa, pela atuante presença nos últimos dez anos de produção fotográfica em Manaus. Além disso, os fotógrafos participantes da pesquisa em questão, o tem como um espaço comum às produções, assim como, alguns dos ex-integrantes deste fotoclube foram responsáveis por formar os fotoclubes oficializados em Manaus.

Ao observar o movimento em Manaus, verificou-se que a partir dos anos 2000, o ambiente mostrou-se fecundo para a criação e consolidação de fotoclubes na cidade, pois reuniu pessoas de vários âmbitos interessadas em fotografia, o que estimulou o aperfeiçoamento técnico, estético e criativo dos membros, através de diversos eventos na

forma de seminários, saídas fotográficas, concursos com intuito de gerar publicações, premiações e exposições, bem como, visa-se por meio destes eventos a difusão do fazer fotográfico na sociedade.

Para o registro da memória do movimento em Manaus, adiante, se expõem as trajetórias dos fotoclubes em Manaus, por meio das motivações que os levaram a criação do fotoclube, o perfil dos integrantes, os eventos realizados, a visualidade das produções geradas nesse âmbito e a importância deles no cenário de produção artística.

O processo para a fundação do fotoclube A Escrita da Luz (AEL) começou em 29 de abril de 2005, durante as comemorações do Dia Mundial da fotografia artesanal, conhecido como “Pinhole day”, por iniciativa dos líderes Alexandre Fonseca e Ione Moreno. O evento percorreu as ruas do centro da cidade de Manaus, em que os participantes fotografavam o patrimônio arquitetônico por meio de câmeras artesanais feitas a partir latas de alumínio, caixas de papelão e de fósforos. Depois disso, o evento era realizado sempre no último domingo de abril (FONSECA In A ESCRITA..., S/D).

O evento desencadeou a criação da oficina de fotografia “A Escrita da Luz” destinada a crianças e adolescentes em risco social, assim utilizavam a fotografia como forma de sensibilizar para artes, através da percepção visual desses jovens atendidos pelo Centro Integrado de Apoio a Criança e ao Adolescente (CIACA) e da extinta Secretaria Municipal de Direitos Humanos (Semdih). Em conversa presencial com Ione Moreno, ela frisou que essas atividades com as crianças visam fomentar o público apreciador de fotografia em Manaus, ao começar pela base. Compreende-se que para a vivacidade da produção e apreciação da fotografia, faz-se necessário trabalhar nesse segmento, a fim de estimular a formação de massa capacitada a criação e reflexão sobre o fazer fotográfico.

A transição de oficina para a formação do fotoclube veio com a jornada fotográfica Manaus Bem na Foto em comemoração ao aniversário da cidade, com a presença dos fotógrafos Alberto Cesar Araújo, Raphael Alves, dos alunos das oficinas Willian Cardin e Iago Fonseca, além dos fundadores do fotoclube. O evento oficializou a criação da AEL como agente agregador de fotógrafos profissionais e amadores, também promotor de um coletivo de pesquisa e difusão da fotografia no Amazonas. O nome do fotoclube surgiu do significado da palavra que define o ato fotográfico em latim *Graphos* (grafia) e *Photon* (Luz), que ao uni-las significa: “escrever com a luz” (FONSECA In A ESCRITA..., S/D).

Os fundadores relataram sobre outras tentativas anteriores A Escrita da Luz, de formar um movimento clubista em Manaus. Moreno (2015) relatou que:

O que sabemos da tentativa de criação de fotoclube em Manaus é sobre um movimento fotográfico da década de 1980 feita por um fotógrafo que ministrava cursos no Teatro Chaminé e saía pelas ruas de Manaus com seus alunos. Não sabemos se ele tentou realmente criar um fotoclube. Há também às iniciativas de fotovaral do fotógrafo Clovis Miranda que por algum tempo também tentou mobilizar a fotografia local sem grande avanço.

Diante do depoimento de Moreno, observou-se que apenas a data não condiz com o período de funcionamento do Teatro Chaminé atualmente denominado Centro de Artes Usina Chaminé, pois o mesmo apesar de construído em 1910, foi tombado Monumento histórico em 1988 (PORTAL AMAZÔNIA, 2016). O prédio antes propriedade dos ingleses, passou ao domínio do Estado em 1926, porém inaugurado apenas em 25 de junho de 1993, devido o restauro da construção realizado no governo de Gilberto Mestrinho. O espaço tornou-se marco cultural na cidade, onde realizaram-se vários eventos como exposições, oficinas, workshops, na área de teatro, desenho, gravura, fotografia, entre outros (LEONG In CENTRO..., SD). Sendo assim o prédio não estava em funcionamento na década de 1980.

Também, verificou-se que de 1993 a 1997 havia oficinas de fotografia no Centro de Artes Usina Chaminé ministradas por Jacques Menassa⁴, nas quais desenvolvia atividades relacionadas à história da fotografia associada à trajetória de fotógrafos que se destacaram, assim como, ensinamentos quanto ao uso do equipamento, referente aos mecanismos do obturador, ISO, diafragma, exposição, lentes, distância focal, enquadramentos e o processo de revelação laboratorial. Determinadas informações foram advindas, de fonte manuscrita de um dos participantes do curso, o artista visual amazonense Otoni Mesquita⁵, que naquele período desenvolveu vários exercícios de

⁴ Jaques Menassa natural de Ghosta no Líbano, interessou-se pela fotografia desde a infância, em 1982 realizou a primeira exposição individual. No ano de 1993 foi convidado a expor no Centro de Artes Chaminé em Manaus, a partir daquele ano até 1997 realizou oficinas de fotografia nesse espaço. Também envolveu-se com projetos de incentivo a produção fotográfica na capital amazonense, por meio da organização de exposições coletivas, salões, concursos fotográficos e participou da Fotonorte em 1998 (MENASSA, 2016).

⁵ Otoni Moreira de Mesquita professor do departamento de Artes no Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas. Possui Graduação em Comunicação Social Jornalismo na Universidade Federal do Amazonas (1979), graduação em Belas Artes Gravura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992) e doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2005) (MESQUITA In BRITO, 2011).

composição dispostos em fichas técnicas, as quais contém data, horário, local, tema, objetiva, filme com o número de poses e ISO. Na maioria das anotações observou-se registros em torno da arquitetura e natureza na cidade de Manaus (MESQUITA, 1995).

Após a segunda oficina realizada no Chaminé, as denominaram de Clube de Fotografia, desenvolvidas no período de dois meses, segundo Leong (1994):

As duas oficinas resultaram em exposições com mais de 100 fotografias cuja qualidade surpreendeu o público manauara e inspirou a criação do Clube de Fotografia do Centro de Artes Chaminé, em plena atividade, com conferências, exposições e um concurso regional. As duas exposições dos alunos do Clube de Fotografia circularam por outros espaços públicos, como o Amazonas Shopping Center.

Desse modo, entendeu-se determinada atividade, como uma iniciativa que visava através do coletivo ampliar a produção e difusão fotográfica em Manaus. Para tanto, Menassa articulava exposições coletivas, concursos fotográficos a nível local e regional, salões, com intuito de estimular a produção fotográfica e mostrar os trabalhos dos alunos. Em 1998, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) convidou o Clube de Fotografia fundado por Menassa para integrar o projeto FotoNorte, o que resultou em exposições e a publicação de um livro (MENASSA, 2016).

Entretanto, em vista da efemeridade dos projetos, somada ao caráter oral da história do movimento, não se pode afirmar com precisão o período que fotoclubismo surgiu em Manaus. Contudo, apesar da presente pesquisa não objetivar tal questão, o que se visualizou-se foram as ações pioneiras do Clube de Fotografia liderado por Jacques Menassa no início dos anos 1990, posteriormente a forte atuação do AEL na primeira década dos anos 2000.

O fotoclube reúne profissionais de diversos segmentos, professores, médicos, cientistas, fotógrafos profissionais e quanto às temáticas de interesse transita do regional a fotografia de casamento. Nas reuniões realizadas uma vez por mês, discutem a promoção de novos projetos, também fazem o estímulo criativo dos membros através da apresentação de trabalhos de outros fotógrafos por meio de livros, fotografias, audiovisuais (MORENO 2015).

Para a difusão do fotoclube em Manaus, realizaram com frequência as saídas fotográficas feitas em lugares estratégicos com objetivo de reunir mais pessoas em torno do fotoclube. De acordo com Moreno (2015): “Mensalmente escolhemos um roteiro e saímos em jornada fotográfica para este lugar. Hoje, as jornadas são mais elaboradas, não saímos apenas para fotografar, mas para criar uma relação social com a comunidade

escolhida”. Assim como, existe o incentivo aos membros para que tenham um olhar crítico ao produzir as imagens, pois estimulam os membros a gerarem sentido através das fotos.

Para o AEL objetivo consiste em: “criar um vínculo de amor pela cidade através da ação de fotografar suas ruas, monumentos, sua paisagem, seu cotidiano e em especial sua gente” (FONSECA In A ESCRITA..., S/D). A ação que pode ter influenciado o trabalho dos fotógrafos participantes, pois ao visualizar as produções deles, observa-se o amor pela cidade como uma das vertentes do trabalho, a exemplo, de Carlos Navarro com o projeto *Decadência Urbana* e Raphael Alves com *Riversick*. Interesse que também pode ter relação com o estudo do tema explorado nas jornadas fotográficas.

Além da difusão fotográfica por meio das jornadas, também visavam o aspecto educacional e cultural por meio de ações sociais. Entre as atividades realizadas estavam os projetos: “Olhares da Amazônia” que ensinava aos jovens de 15 a 25 anos a fotografia como profissão; “Retratos de Tua Vida” com a produção de fotos 3x4cm e álbum de família. Com objetivo de apresentar o processo fotográfico do artesanal ao digital, além dos aspectos históricos dos personagens envolvidos no percurso da tecnologia fotográfica, assim como o mecanismo de formação e projeção da imagem, e dos materiais fotossensíveis, mas sobretudo, estimular a capacidade dos indivíduos em construir uma visão crítica e ser multiplicador da fotografia na comunidade que integra (FONSECA In A ESCRITA..., S/D).

De acordo com Elias (2007, p 59): “As ações sociais são a marca de outro grupo que surgiu no início de 2005, em Manaus (AM), chamado A Escrita da Luz”. Esta marca é vista no desenvolvimento de atividades com comunidades ribeirinhas em bairros periféricos, com jovens em situação de risco social e com público infantil. Sobre a motivação envolvida nesse processo Moreno (2015) explicou que: “A principal motivação é fazer o bem. E a fotografia é utilizada como meio para este elo”. Tal iniciativa é observada em outros fotoclubes da cidade integrados em ações sociais por meio do uso da fotografia.

Outros eventos realizados pela AEL são: Photovivência, em que fotógrafos profissionais contavam sua trajetória na fotografia através de palestras; Colóquio de Fotografia de Manaus (2007-2011), que visava discutir sobre os temas relevantes à produção contemporânea, entre os participantes estavam os fotógrafos em estudo; Prêmio A Escrita da Luz (2008 -2010), organizado para homenagear os membros e outros

profissionais locais que se destacavam; Maratona Fotográfica de Manaus (2006-2010), jornada aberta para todo o público interessado em fotografar; Manaus Bem na Foto (2010-1), que proporcionava encontro de profissionais de todo o país, com intuito de refletir sobre as produções fotográficas desenvolvidas por eles; Encontro de Produções Culturais da Fotografia (2010), em que fotógrafos e produtores da Região Norte discutiram sobre políticas públicas e intercâmbios para fotografia da região (FONSECA IN A ESCRITA..., S/D).

Antes do Festival Manaus Bem na Foto, Carlos Navarro tem na memória a lembrança de um festival de fotografia em Manaus realizado em 1993. Segundo Navarro (2015a):

Em 1993 teve o primeiro festival de fotografia em Manaus no Amazonas e nessa época participaram empresas, artistas, fotógrafos profissionais, o evento foi feito lá no Amazonas Shopping durante uma semana, iniciado no dia 19 de agosto que é o dia internacional da fotografia. Depois desse projeto ninguém nunca mais se preocupou em realizar uma coisa a nível regional da fotografia, até A Escrita da Luz realizar o primeiro festival em 2010.

Diante do depoimento do fotógrafo observa-se outra tentativa de criar visualidade a fotografia desenvolvida na capital Amazonense. Quanto à precisão da data não se pode afirmar com certeza, mas o Amazonas Shopping foi inaugurado em 1991 no Bairro do Parque 10 de Novembro localizado na zona centro-sul da cidade, configurou-se em grande centro de empreendimentos comerciais (BRMALLS, 2016).

A partir do depoimento do fotógrafo, verificou-se que em 1997 realizou-se o concurso fotográfico á nível nacional intitulado, Um olhar sobre a Amazônia, com incentivo da Rede Amazônica e a empresa televisiva Globo. O evento reuniu a participação de estados da Região Norte: Acre, Amapá, Amazonas, Rondônia e Roraima. Assim como, observou-se a recorrência de eventos de artes no Amazonas Shopping, visto que no depoimento de Jacque Menassa, notou-se que em 1994, o espaço abrigou a exposição individual do fotógrafo, denominada Amazônia, cor e beleza (MENASSA, 2016).

Entre os eventos mencionados o Manaus Bem na Foto, a primeira edição realizada em 2010 de 16 a 24 de outubro e a segunda edição de 14 a 24 de outubro em 2011, ambas foram responsáveis por mobilizar grande parte dos profissionais e interessados por fotografia na cidade. Acerca do evento Moreno (2015) expôs:

O Festival foi o ápice do projeto. Foi nele que conseguimos ultrapassar fronteiras e reunir em dois anos, 2010 e 2011, mais de 40 exposições, fotógrafos locais e nacionais, a criação da Rede Amazônia de Fotografia foi criada dentro do Movimento Brasileiro de Fotografia. O festival foi até hoje o

maior evento fotográfico do Norte do país e colocou o Amazonas na galeria dos grandes festivais nacionais de fotografia.

Também se discutiu durante a programação as diretrizes à promoção e intercâmbio para a fotografia da Região Norte do país. Entre os participantes estava: Alexandre Sequeira (PA), Rodrigo Braga (RJ), Guy Veloso (PA), Odair Leal (AC), Márcio Vasconcelos (MA), Wank Carmo (RR), além de Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira que apresentaram exposições e palestras (FONSECA IN A ESCRITA..., S/D).

Perguntou-se aos fotógrafos pesquisados sobre a participação no festival, a fim de compreender o evento sob a perspectiva dos participantes, e não apenas dos dirigentes. De acordo com Alves (2016) o evento:

Eu fiquei bem lisonjeado quando criaram o Festival, o primeiro trouxe o Gui Veloso, Alexandre Sequeira, eu fui uma das pessoas convidadas pelo Alberto. O colóquio, os seminários, as palestras aconteceram dentro do festival, foi uma coisa riquíssima. [...] O Manaus Bem na Foto trouxe mais gente e A Escrita da Luz trouxe muita gente que estava fotografando como hobby, ou gostava, a ponto de eu conhecer essa turma toda, pessoas que participaram disso hoje estão nos grupos do Facebook, tem um grupo enorme chamado Fotografia Manaus que participou dos eventos do Lentes da Amazônia. Então conhecemos gente de outras áreas, eu tinha essa veia mais ou menos assim, e eu pensei que todo fotógrafo trabalhava mais assim. Você passa a conviver e ver mais de perto a vida de um fotógrafo de casamento, fotógrafo de publicidade, artista visual que tem uma câmera, mas usa a câmera só como meio, mas o fim dele não é só a fotografia. Então o que eu tenho de sentimento pelo Manaus Bem na Foto foi esse encontro de diferentes pessoas, de outros estados mais primeiramente aqui.

A partir do depoimento de Raphael Alves, observa-se a pluralidades de trabalho apresentados, entres estes o artista visual que usa a fotografia com meio para seu discurso poético, compreende-se que estaria nessa característica a produção de Alexandre Sequeira e Rodrigo Braga que participaram do festival, os quais o primeiro na série *Nazaré do Mocajuba* (2005) em que o artista desenvolveu retratos impressos por meio da serigrafia em objetos pertencentes ao retratados, feitos a partir da fotografia, assim Sequeira articula discurso em torno do tempo, memória e identidade; quanto a produção de Rodrigo Braga nascido no Amazonas, artista que explora as relações do homem com os lugares pelos quais percorre, também utiliza a fotografia como registro da performance. Ambos, singulares no uso desta linguagem dentre os profissionais participantes do evento.

Também houve várias ressonâncias do evento, segundo Alves (2016) muitos participantes do evento que fotografavam, porém não desenvolviam a atividade com fins lucrativos, passaram a viver da fotografia como profissão após o evento, além dos laços

que se firmaram entre diversos profissionais. O aspecto de intercâmbio que o festival proporcionou aos participantes, também foi mencionado por Navarro (2015):

Houve essas vantagens que vieram fotógrafos renomados com experiência grandíssima: Alexandre Sequeira, Miguel Chikaoka, e outras pessoas mais. Então compartilhamos com eles esses conhecimentos deles, e isso foi muito bom para nós, porém terminou e nunca mais se falou.

Portanto, analisa-se que apesar do festival proporcionar a troca de experiências entre os profissionais não se prosseguiu com iniciativas que visassem à mobilização de fotógrafos locais com outros depois do festival Manaus Bem na Foto. Entre os profissionais que Navarro mencionou, observa-se o nome de Miguel Chikaoka, profissional atuante na criação de coletivos fotográficos por meio da Associação FotoAtiva no Pará, que se relaciona com a experiência de Carlos Navarro nos movimentos clubistas em Manaus. Quanto à fotografia em Belém, Navarro (2015a) expôs que: “O estado do Pará está muito bem organizado, todos os fotoclubes de Belém funcionam maravilhosamente, eles têm oficinas, coletivos, projetos e em termos nacionais eles estão muito a frente [...]” Assim, o fotógrafo enfatiza a dimensão que a fotografia do Pará atingiu no cenário nacional, a ponto de tornar-se a mais atuante na Região Norte do país.

Por fim, para Ricardo Oliveira a maior contribuição do festival aconteceu com a difusão da fotografia como linguagem através dos trabalhos apresentados. Oliveira (2015a) relatou sobre a participação:

Um bate-papo aberto com convidados e fotógrafos, eu falei sobre a minha atuação profissional e mostrei imagens de alguns ensaios [...] uma troca de experiências entre os profissionais e estudantes. Falei sobre o processo de pautas para Cadernos Especiais elaborados pelo Jornal Em Tempo (Ganhamos Prêmio Ayrton Senna de Jornalismo e fomos Finalistas do Prêmio Esso e Embratel) - Falamos sobre a editoria de Fotografia e o trabalho diário do profissional de reportagem. Eu projetei alguns trabalhos e ensaios e discutimos com a plateia.

De acordo com o depoimento do fotógrafo notou-se que ele elegeu como foco a sua participação no festival por meio da palestra que realizou sobre o próprio percurso no fotojornalismo, diferente dos anteriores. Ao ouvir os depoimentos dos fotógrafos pesquisados, notaram-se as diferentes percepções sobre o evento em que cada um elegeu um determinado foco: Alves a pluralidades de trabalhos e ressonâncias, Navarro a troca de experiência com outros profissionais, e por fim Oliveira que ressaltou a contribuição do evento para a promoção da fotografia como linguagem na sociedade amazonense. Acredita-se que independente da efemeridade do festival que não se consolidou na cidade,

visualizou-se a importância que o evento atingiu para a agitação cultural que experimentou o público amazonense.

Para Moreno (2015) o fotoclube caracteriza-se como: “meio de socializar as pessoas em torno de uma paixão comum, neste caso a fotografia e utilizar esta paixão para troca de conhecimentos”. Assim entre os objetivos do fotoclube, está em estimular os membros e colaboradores a procurar por detalhes que são invisíveis a eles, por consequência da constante “busca técnica imposta pelo mercado que acaba transformando erroneamente a nossa arte em um mero produto comercial” (FONSECA IN A ESCRITA..., S/D, p. 36). Outra singularidade do AEL está em não cobrar mensalidade aos membros, como aqueles credenciados a CONFOTO, o que demonstra outro modo alternativo de coletividade perante o sistema dominante de produção clubista vigente em Manaus. Além disso, o fotoclube propõe incentivar a fotografia baseada no afeto às pessoas em que:

Elas criam uma relação de confiança com as pessoas retratadas, através da troca de olhares e gestos, o respeito mútuo, o conversar, a descoberta dos sentimentos latentes, estes que é o mais importante processo de criação da alegria, tristeza, etc... Cada um de sua forma, única, verdadeira. (FONSECA IN A ESCRITA..., S/D, p. 36).

O depoimento do fundador expõe o que seria a singularidade do fotoclube em Manaus, mas também, leva a pensar de que forma essa característica do AEL influenciou os fotógrafos em estudos, pois o interesse pelo ser humano é uma vertente visível na produção deles. De acordo com Navarro (2015):

Cada um sabia o que produzir. Então vamos sair para o Cacau Pereira, o que tem no Cacau Pereira? Tem flutuante, têm pessoas bêbadas, têm pessoas que colaboram, têm fisionomias diferentes, então a gente vai procurar tudo que tiver de diferente dentro dessa programação da saída, têm pessoas que se interessam pela questão humana. Eu procuro fazer pouco, eu já fiz muito.

Assim, observa-se um possível roteiro de assuntos encontrados em determinado lugar que é mapeado pelo grupo antes das saídas. Além disso, o interesse pela figura humana no trabalho de Carlos Navarro foi minimizado ao longo da carreira, atualmente refletido na poética do fotógrafo em elementos que sugerem a presença humana. Apesar, disso é preciso considerar que a partir do contato com outros profissionais em coletivo, podem-se agregar alguns elementos a produção fotográfica sem que o autor os reconheça.

Quanto à determinada questão, Raphael Alves relatou de que maneira as saídas contribuíram com a fotografia que desenvolve. Segundo Alves (2016): “Sair com uma câmera nas mãos, eu faço até hoje e o A Escrita da Luz potencializou isso,

irmos em grupo, mas eu acho que mais importante era o vínculo com as pessoas, tanto com os fotografados como com os fotógrafos, mais do que com a cidade”. Dessa maneira, compreende-se que para Alves as saídas reforçaram a visão de explorar da cidade através da fotografia que levava a aproximação das pessoas, o que posteriormente continua sendo o foco do trabalho do fotógrafo discutir o ser humano e suas relações com o meio.

Alexandre Fonseca e Ione Moreno, fundadores do AEL participaram de oficinas realizadas pela FotoAtiva, responsável por contribuir com a formação de vários fotógrafos atuantes do Brasil e por fazer intervenções urbanas ao levar exposições fotográficas para praças. FotoAtiva fundada em 1984 por Miguel Chikaoka⁶ em Belém, propiciada pela abertura política do país que saía do período de intensa ditadura.

As décadas de 1970 e 1980 foram significativas para a organização do movimento fotográfico em diferentes estados brasileiros, por meios dos grupos entres eles, FotoBahia na Bahia, FotoAtiva em Belém, grupo Dependentes da Luz em Fortaleza, grupo Ladrões de Alma de Brasília. Tal período marcado pela organização e sistematização da produção criativa dos profissionais, proporcionada pela efervescência política e estética. De acordo com Fernandes Junior (2003, p.159): “aparecimento de uma nova geração de fotógrafos formados em diferentes áreas das mais importantes universidades do país, que trouxeram o impulso e o reconhecimento necessários para atingir a notoriedade internacional”. Dessa maneira, compreende-se a FotoAtiva como mais um elemento na rede de grupos, associações que ampliaram a visualidade da fotografia produzida no país.

Depois de mais de 30 anos de atuação, a associação consolidou-se entre as mais atuantes e criativas na Região Amazônica, além de vários fotógrafos que participaram da FotoAtiva e ainda mantém os laços estabelecidos ali. Em vista disso, ressaltam que: “Cabe lembrar que a construção desse caminho é possível graças aos inúmeros e valiosos voluntários e parceiros: cidadãos, profissionais, organizações e instituições que apoiam ou patrocinam nossas ideias, ações e projetos” (FOTOATIVA, 2016). Sendo assim, observa-se a importância do apoio coletivo para que ações desse caráter possam se manter.

⁶ Quanto à figura de Miguel Chikaoka idealizador da FotoAtiva, o envolvimento iniciou com a realização de oficinas ministradas desde 1981, segundo Elias (2006, p.38): “paulista filho de imigrantes japoneses, que se encantou por Belém depois de voltar de uma temporada de estudos na França. Sua proposta é congrega pessoas em torno de ações transformadoras, medidas pela fotografia”. Sob tal preceito firmou-se as atividades da associação que ainda persiste.

Outro caráter singular da FotoAtiva foi a retomada do espaço urbano para a difusão da fotografia entre os transeuntes, de acordo com Elias (2006, p.38): “Agiu criando intervenções, provocando debates, tomando as praças com exposições ao ar livre. Abriu canais para pessoas de todas as áreas que quisessem produzir e discutir a fotografia”. Assim, desenvolveram ações de fotovarial, projetos em comunidades, oficinas gratuitas, estes que influenciaram a formação dos membros em fotógrafo-educador-artista. Para eles, os objetivos visavam reeducação do olhar, incentivar a aprendizagem e o fazer fotográfico associados à cidadania e respeito pelo patrimônio e meio ambiente (FOTOATIVA, 2016).

Entre as singularidades da FotoAtiva, segundo Elias (2006, p.43) consistiu em: “Retirar as fotos do espaço fechado das galerias e museus e levá-las para a rua significa multiplicar o seu alcance, tornar espectador qualquer passante [...]”. Iniciativa que AEL procurou desenvolver em Manaus, portanto demonstrou os laços de proximidade com a FotoAtiva. Nesse sentido o AEL realizou o Fotovarial em Manaus (fig.3), em que expõem fotografias em lugares públicos estratégicos a fim de instigar a percepção dos transeuntes para com as imagens. O evento foi um dos eventos que permaneceram na memória de Raphael Alves, pois em um deles o fotógrafo observou com maior atenção o trabalho de Carlos Navarro.



Figura 3. Fotovarial em Manaus. Fonte: A Escrita da Luz. 2010. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Disponível em: <http://aescritadaluz.blogspot.com.br/2010/11/ael-no-festival-ate-otucupi.html?q=fotovarial>. Acesso: 02 dez. 2015.

Com AEL em Manaus, algumas atividades características da FotoAtiva motivaram os idealizadores Alexandre Fonseca e Ione Moreno desenvolverem na cidade, como fotovariais, exposições em lugares públicos estratégicos, oficinas de pinhole, o

caráter didático de levar a fotografia para públicos sem maior familiaridade com a linguagem. Todos esses mecanismos, levam a visualizar a aproximação entre a FotoAtiva e A Escrita da Luz.

A partir da experiência na FotoAtiva, os fotógrafos iniciaram a atividade educativa em Manaus através das pinholes. Sobre o período de participação, Moreno (2015) comenta que:

A FotoAtiva foi de fundamental importância na mudança de olhar. Digo, foi na FotoAtiva que iniciamos nossa vivência na fotografia autoral, social, deslocando o olhar do mero produto comercial. A FotoAtiva nos ensinou a ver a fotografia como arte e nos aprofundar nas pesquisas sobre imagem, luz e tudo que envolve a arte fotográfica.

Além da proximidade com a FotoAtiva, Moreno expôs que as singularidades encontradas em Manaus, estão em transpor as barreiras da maioria dos clubistas que não se dedicam aos projetos pessoais em longo prazo, um dos fatores que diferenciam a AEL da FotoAtiva. Visto que, a maioria das produções coletivas nos fotoclubes é estimulada com o período de premiação em salões, concursos e bienais.

Junto ao processo de fomentação da fotografia em Belém com a FotoAtiva iniciado em 1984, está à realização de As Mostras Regionais de Fotografia idealizada pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) que visava à visualização equiparada as produções de fotógrafos das diferentes regiões do Brasil, daqueles que estavam fora do eixo Rio – São Paulo, este que possuía hegemonia no circuito de artístico nacional. Assim, a mostra contava com a comissão de fotógrafos locais que escolhiam as produções de outros fotógrafos da mesma região, sob a regra que os candidatos deviam residir naquela localidade (VASQUEZ, 2016a). As Mostras Regionais de Fotografia da Funarte, segundo Vasquez (2016a): “mapeavam e fortaleciam os movimentos regionais espontâneos”, também permitiam o intercâmbio entre as regiões, através dos catálogos das mostras e o caráter itinerante da mesma.

Em 1987 foi realizada a I FotoNorte que reuniu o trabalho de 27 fotógrafos da região, entre os estados representados estavam Amazonas com sete fotógrafos, Acre com um, Roraima com dois e Pará com dezessete. Todos sob a perspectiva da temática viver a Amazônia. A seleção foi feita mediante os critérios de originalidade, o valor estético e qualidade técnica, em um conjunto de quatro fotos de cada fotógrafo participante. A comissão integrada por Luiz Braga (PA), João Pinduca Rodrigues (AM), Saulo Petean (AC), Angela Magalhães e Walter Firmo representantes da FUNARTE (VASQUEZ, 2016b). Logo, acredita-se que esses processos ajudaram a fomentar a fotografia na Região

Norte, também, observa-se que naquele período a atuação do Pará sobressai diante dos outros estados da Região Norte.

Em 2015, o fotoclube A Escrita da Luz completou 10 anos de trajetória, durante esse percurso é possível observar a forte atuação do fotoclube em Manaus, o que estimulou a reflexão fotográfica na sociedade. Sobre o sentimento dos fundadores em meio ao percurso que o fotoclube realizou durante esse tempo, Moreno (2015) diz que:

Acreditamos que conseguimos neste período, não somente promover a fotografia e seus autores, mas fazer com que esses autores produzissem cada vez mais e a qualidade também evoluísse. Tivemos dificuldades, e muitas, como todo e qualquer projeto, porém, conseguimos galgar todos os nossos objetivos. Executamos projetos coletivos que nos rende uma vitrine muito positiva na fotografia nortista. Conseguimos publicar um catálogo contando toda nossa trajetória para que esses projetos fossem imortalizados historicamente e acreditamos ter amadurecido prestes a completar 10 anos.

Além do depoimento da fundadora ser positivo acerca do percurso do AEL, também se observa o efeito multiplicador que fotoclube desempenhou em Manaus, pois a fundação dos fotoclubes credenciados a Confederação Brasileira de Fotografia, aconteceu posterior aos encontros e intercâmbios entre os fotógrafos em Manaus com os de outros lugares do país.

Em entrevista com Raphael Alves o fotógrafo expôs seu posicionamento sobre o efeito multiplicador do AEL, em que atribui principalmente ao Festival Manaus Bem na Foto. Para Alves (2016):

Porque quando as pessoas viram no jornal Festival Manaus Bem na Foto, quem não conhecia A Escrita da Luz, viu vai ter um festival, eu vou e chegou lá tinha A Escrita da Luz, e vou sair com vocês e foi ficando, ou vou fundar meu clube também. [...] acaba sendo um saudosismo, porque eu acho que um projeto é como uma foto, para mim é uma coisa e para você é outra. Como não tinha mais aquelas saídas, talvez tenham criado por uma saudade [...] se essas pessoas procuram os grupos e sabem onde procurar é porque um dia existiu A Escrita da Luz e o Manaus Bem na Foto.

Dessa forma, entende-se que em meio ao ambiente de discussão e reflexão fotográfica proporcionada pelos eventos do AEL, evidenciada com o Festival Manaus Bem na Foto impulsionou a união de outros grupos em torno do movimento clubista, aspectos que ampliaram e fortaleceram a produção fotográfica coletiva em Manaus.

Ao refletir sobre a ocupação dos espaços públicos por meio das ações coletivas dos fotoclubes, verificou-se a recorrência do incentivo a fotografar o cenário amazonense, a fim ressaltar a exuberância da região como divulgação turística. Aspecto contido desde as oficinas de fotografia com Jacques Menassa, no registro da cidade por parte dos alunos,

visualizado nas fichas técnicas de Otoni Mesquita. Tal ação advinda do estímulo feito pelos meios de comunicação diante do seguinte discurso:

Um roteiro fotográfico pela Amazônia deve levar em conta, inicialmente, a época do verão mais apropriada para as jornadas nos dias ensolarados com céu aberto. No Amazonas, e particularmente, na região próxima a Manaus, este período estende-se geralmente de junho a novembro dessa época, a luz das primeiras horas do dia oferece o contorno necessário para realçar as paisagens, assim como ao entardecer, das 16 horas em diante (JORNAL DO CORMÉCIO, 1993, p.14).

A partir disso, compreende-se que as especificações indicadas levavam a recorrência do registro fotográfico de Manaus, seja por turistas ou sob o olhar dos moradores locais. Vale ressaltar, que elaboravam indicações referentes até ao uso do equipamento, a exemplo: “Ainda no enquadramento de cima, podemos dimensionar a vastidão da floresta, realçada pelo emprego de lentes grandes angulares” (JORNAL DO CORMÉCIO, 1993, p.14). Sendo assim, nota-se que a imagem devia evidenciar os aspectos singulares da região através da fauna e flora, ou seja, representação mais comum da Amazônia, diferente de muitas imagens produzidas pelos clubistas e dos ensaios em estudo nesta pesquisa, que exploram outras facetas da cidade, concentrados em temas a margem do circuito turístico.

Outra reincidência de tal pensamento nesse período foi o lançamento do documentário intitulado *Amazonas, Estrada de Rios*, lançado em setembro de 1996 na capital amazonense, produzido pela emissora televisiva Cultura, dirigido e escrito por Elaine Meneghini, o qual de acordo com Bell (1996, p.D1):

O documentário “ Amazonas, Estrada de Rios”, lançado ontem no auditório da TV Cultura, é a melhor forma de vender a imagem turística do Amazonas, servindo também como um alerta para ações de desenvolvimento do Governo do Estado. [...] o documentário é do “tipo exportação” e também consegue transmitir a idéia de que quando há vontade política o Amazonas pode proporcionar aventuras fantásticas.

Diante disso, nota-se o empenho de vender uma imagem a nível de exportação da cidade para o exterior o que refletiu no volume da produção artística seja através da fotografia, cinema, vídeo, entre outros. Sendo assim, utilizar a cidade como referência para produção artística faz-se tradição na fotografia local, aspectos que com AEL baseados nas ações da FotoAtiva de ocupação no espaço urbano, estimularam a recorrência dessa prática na contemporaneidade entre os fotógrafos.

O fotoclube Lentes da Amazônia (FCLA) foi fundado em 27 de março do ano 2011, a partir de um grupo composto por fotógrafos amadores e profissionais, os quais se encontravam para saídas fotográficas em Manaus e em outros municípios do Amazonas.

Adiante, criaram a comunidade Fotografia Manaus, na rede social Facebook, durante o processo percebeu-se que também existia à vontade em refletir sobre o fazer fotográfico, além de incentivar a difusão da linguagem no Estado. O lançamento do FCLA foi marcado pela inauguração da exposição fotográfica Lentes da Amazônia realizada pelos próprios membros, que reuniu fotos de alguns deles com a presença de temáticas em torno do registro de animais, pessoas, paisagens ambientadas no cenário do amazonense. O evento foi realizado no dia 1 de novembro de 2011, no espaço Thiago de Melo pertencente à Livraria Saraiva localizada em um Shopping Center da zona Centro-Sul de Manaus. Naquele momento integravam a diretoria do FCLA, o presidente Davi Meira, a diretora tesoureira Thaís Tabosa, o diretor de fotografia Heraldo Reis e a diretora de comunicação Larissa Cruz (SANTOS, M. 2015).

Na época, em entrevista o presidente Davi Meira explicou as motivações para a fundação do fotoclube: “Daí porque nos reunimos e decidimos criar um fotoclube: para que este movimento não se resumisse a apenas encontros casuais para a prática fotográfica, mas que pudesse ir, além disto. E um fotoclube é o melhor mecanismo para sistematizar todas essas atividades”. O FCLA se configurou como o primeiro fotoclube em Manaus credenciado na CONFOTO, de acordo Meira apud Santos, M., (2015):

Manaus tem uma forte tradição com os cineclubes, mas sempre se ressentiu da existência de fotoclubes. Temos uma história importante em Manaus ligada à fotografia; temos importantes fotógrafos no Estado, mas, de alguma maneira, o Amazonas sempre se apresentou com poucos representantes, por vezes sem nenhum nas principais bienais de fotografia ou outros eventos no campo fotográfico”, comenta Meira. “Um dos nossos objetivos, portanto, é somar aos movimentos já existentes e fortalecer a projeção da fotografia do Amazonas dentro deste cenário, no Brasil.

O depoimento de Meira ressalta a existência dos cineclubes na história de Manaus, mas a falta de fotoclubes, o qual se observa a partir dos anos 2000 com a criação do Grupo A Escrita da Luz em 2005, o qual obteve grande visualidade no cenário nacional de fotografia, e estimulou-o a produção de eventos que mobilizavam vários segmentos da sociedade e a fluxo de experiências entres profissionais em Manaus e outros de outros estados da Região Norte do Brasil. A certeza de quem foi à primeira iniciativa de fotoclube em Manaus, ainda não é possível afirmar, mas se faz visível a importância e pioneirismo da A Escrita da Luz em Manaus.

O credenciamento de um fotoclube junto a CONFOTO requer uma série de procedimentos, de acordo com Elias (2007) é preciso estabelecer um estatuto social, o qual o modelo pode ser encontrado no site da CONFOTO, registrar em cartório, eleger

uma diretoria, também, pode-se cobrar uma taxa anual dos membros, para manter as atividades do fotoclube. Além disso, o fotoclube e os clubistas ainda pagam uma contribuição para a CONFOTO o que garante o direito a participação em eventos e salões de fotoclubismo no Brasil e em outros países.

No lançamento da FCLA, a diretora financeira, Thaís Tabosa comentou o processo que percorreram para o credenciamento: “Para se criar um fotoclube há uma série de exigências documentais e também de compromissos expressos com a fotografia que garantem a seriedade da associação”. Para os membros do FCLA, existem as vantagens como informações sobre os eventos do fotoclube, concursos em todo país, somado a isso, há descontos na impressão de fotos em loja especializada ou em eventos organizados pelo fotoclube. Outro fator está no comprometimento dos membros para a consolidação do fotoclube, pois de acordo com a diretora de comunicação Larissa Cruz: “Uma das orientações dadas pela Confoto é que tenhamos a certeza de que a pessoa a ser filiada ao fotoclube tem, de fato, objetivos em comum com o grupo” (SANTOS, M., 2015). Sendo assim, podem-se perceber todas as implicações que um fotoclube enfrenta para ser oficializado por meio da CONFOTO, tal processo que pode ter contribuído para a não oficialização de outras tentativas de fotoclubes em Manaus.

De acordo com a Confederação Brasileira de Fotografia (CONFOTO, 2014a), o Fotoclube Lentes da Amazônia propõe-se a realizar jornadas fotográficas mensais, apoiar e divulgar o desenvolvimento da arte fotográfica, propagar os conhecimentos fotográficos aos seus membros e a toda sociedade, através de atividades culturais e educativas tais como cursos, seminários, palestras, exposições, publicações entre outras atividades, além de participar e apoiar outras associações, instituições que compartilhem de objetivos semelhantes.

O FCLA participou de salões nacionais de fotografia, em um desses conquistou um prêmio inédito para o fotoclubismo da Região Norte, pois na XXVII Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Preto e Branco sediada pela primeira vez em Manaus dos dias 29 a 31 de agosto de 2014, a clubista Beatrice Leong recebeu menção honrosa. O fato foi recebido pelos clubistas como uma grande conquista, pois influenciou a visibilidade da produção clubista de Manaus, ao projetá-la no cenário nacional.

Em meios às exposições, o FCLA realizou em 4 de setembro de 2013 a exposição coletiva Cores, sediada na Galeria Moacir Andrade pertencente ao Serviço Social Do comércio (SESC) de Manaus. Na ocasião expôs o resultado de estudos sobre a cor na

fotografia, entre essas, algumas foram aceitas na Bienal Brasileira de Fotografia a Cor, conforme o presidente José Zamith Filho: “Nos dedicamos para estudar diversos temas dentro da fotografia. Nesse caso, em particular, nosso foco estava nas cores [...] O resultado é um mosaico impressionante sobre comportamentos, paisagens, pessoas e muito mais”. Entre os clubistas que participaram estavam José Hilton de Oliveira e Ricardo Kallai Mugnaini, os quais são responsáveis por fundar o Fotoclube Além do Olhar e Fotoclube Fotosíntese do Amazonas, respectivamente (FOTOCLUBE LENTES DA AMAZÔNIA, 2015).

O FCLA participou da 18ª Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Cores, realizada de 25 a 28 de abril de 2013 em Foz do Iguaçu (PR), com seis fotos aceitas para seleção da premiação conquistou o 8ª lugar, posição inédita entre os fotoclube da Região Norte. Na ocasião o presidente José Zamith Filho declarou que:

Com um pouco mais um ano de fundação, conseguir ficar entre os dez fotoclubes do Brasil é motivo de muito orgulho não só para o fotoclube, mas para o Estado porque é também o nome do Amazonas que é colocado em evidência[...]. Esses são os primeiros resultados do fruto que estamos plantando juntos, movimentando de verdade o fotoclubismo e a fotografia local (FOTOCLUBE LENTES DA AMAZÔNIA, 2013).

Os membros com fotos aceitas foram: Paulo de Lima, Lúcia Barreiros, Gisele Lopes Gomes, José Zamith Filho e Anfremon D'Amazonas. Entre as temáticas há a presença de crianças representadas na diversidade de vivências encontradas na Amazônia observada na figura 4, além do registro do concreto com a natureza.



Figura 4. LIMA, Paulo. *Pelada no Mato*. 2013. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: In LENTES DA AMAZÔNIA. Disponível em: <<http://www.lentesdaamazonia.com.br/blog/april-28th-2013>>. Acesso: 5 nov. 2015.

Em agosto de 2012 o FCLA realizou-se a exposição P&B com 34 fotos dos clubistas na galeria Moacir Andrade pertencente ao SESC, localizado no Centro de Manaus. A abertura do evento dispôs do fotógrafo Johnny Mazzilli, os cineastas Júnior e Paulo Rodrigues e do cantor Zezinho Corrêa. Entre as temáticas das imagens produzidas está o foco em paisagens, retratos e cotidiano amazônico (MELO, 2012).

O resultado visto na exposição veio das reuniões do FCLA, segundo o clubista Heraldo Reis (2012): “Sempre nos reunimos para estudar fotografia motivados por uma série de fatores. Neste caso, em especial, nos dedicamos a fazer nossa primeira participação na Bienal Nacional da Fotografia em Preto e Branco”. Sendo assim, observa-se que a produção clubista alavanca com as premiações, característica inerente ao fotoclubismo desde o primórdio, portanto acredita-se que a produção e reflexão coletiva do fotoclube em determinados períodos é mais intensa que em outros.

Outro evento realizado para a comemoração do Dia Mundial da Fotografia pelo FCLA foi Concurso Fotográfico Revivendo os Clássicos, lançado em agosto de 2012 no qual os membros propunham-se a fazer releituras de fotos de fotógrafos: Eddie Adams, Man Ray, Cindy Sherman, Elliot Erwitt entre outros que permeiam o imaginário e a história da fotografia. O concurso contou com dois ganhadores, um foi Leonardo Góes eleito pelo júri composto por membros dos FCLA por reinterpretar Eddie Adams, e Alexandra Gonçalves escolhida por voto popular com a releitura de Elliot Erwitt conforme a figura 5.



Figura 5. LENTES DA AMAZÔNIA. Concurso Fotográfico Revivendo os Clássicos. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Disponível em: <<http://www.lentesdaamazonia.com.br/blog/recriao-de-foto-de-eddie-adams-ganha-concurso-revivendo-os-clssicos>>. Acesso em: 12 ago. 2015

O evento objetivava homenagear o fotógrafo reinterpretado, além disso, repensar a arte de fotografar, também observar os conceitos envolvidos para a produção da imagem, e por fim produzir algo singular a partir de fotos canônicas (FOTOCULUBE

LENTEs DA AMAZÔNIA, 2012). Um dos objetivos segundo a diretora Thaís Tabosa foi: “incentivar o estudo da fotografia. Acreditamos que conseguimos esse feito porque sabíamos que era um concurso difícil pois exige toda uma produção em torno da fotografia escolhida” (FOTOCLUBE LENTES DA AMAZÔNIA, 2013). Dessa maneira, reforçam as características intrínsecas ao movimento clubista, assim possibilita os processos de comunicação entre os membros e a oportunidade de reflexão do fazer fotográfico por meio dos estudos de produções com diferentes temáticas e temporalidades.

Assim, observa-se que os estudos desenvolvidos no fotoclube tem como foco as premiações as quais são constantes no âmbito clubista desde o início da história do movimento. Além disso, notou-se o caráter multiplicador que os fotoclubes possuem em Manaus, pois muitos dos clubistas saem para fundar outros fotoclubes o que atrai mais membros.

O Fotoclube Fotosíntese do Amazonas (FCFA) foi o segundo a se credenciar a (CONFOTO) em outubro de 2013, presidido por Ricardo Kallai, junto a direção estavam: Elem Fragoso responsável pela comunicação, JJ Soares diretor de fotografia e Marcelo Higashi diretor financeiro, alguns deles ex-integrantes do Fotoclube Lentes da Amazônia (CONFOTO, 2014b).

Sendo assim, buscou-se compreender as circunstâncias em que o fotoclube foi criado, dessa maneira foi necessário aproximar-se da trajetória do presidente com o fotoclubismo. Ricardo Kallai natural de São Paulo mudou para Manaus em 2008 e desde 2011 dedica-se a fotografia, na cidade conheceu o movimento clubista. Antes disso, ao adquirir uma câmera digital, procurou um curso de fotografia em Manaus, quando estudou com José Zamith Filho, membro do FCLA, que o apresentou o grupo Fotografia Manaus administrado por membros do FCLA, disponível na rede social Facebook. Adiante com a participação constante de Kallai no grupo surgiu o convite para a entrada dele no FCLA. Kallai (2016) expôs sobre o percurso:

Para mim foi uma honra ser chamado para um fotoclube, porque eu era um fotógrafo qualquer e eu entrei num fotoclube, lá dentro eu percebi que as coisas não são assim, que existe além da briga entre fotoclubes, existe uma briga de egos muito grande, o fotógrafo é um artista e qualquer artista tem ego inflado, o ego do fotógrafo não é só inflado, mas inflamado. Porque se você falar para um fotógrafo que a fotografia de fotógrafo B é melhor que a dele, você perde amizade, tem muito disso aqui.

A disputa entre egos no fotoclubismo é inerente ao ambiente desde os primórdios do movimento, observados nos duelos fotográficos no início do século XX, tal aspecto

que implica na permanência e perenidade do coletivo. Além disso, durante aquele período Kallai conheceu o fotoclube A Escrita da Luz, e conseqüentemente os idealizadores Alexandre Fonseca e Ione Moreno, em seguida saiu do FCLA e fundou o Fotoclube Fotosíntese do Amazonas, entretanto continuou a participar em eventos do AEL, de acordo com Kallai (2016): “eu como presidente participei e ajudei em eventos da A Escrita da Luz. O conceito da A Escrita da Luz, é mais voltado para o fotoclubismo que os outros. A Escrita da Luz é mais fotoclube do que os fotoclubes registrados”. Assim, aconteceu a parceria entre os dois fotoclubes, em que ambos se ajudavam, o que possibilitou o fortalecimento das ações do movimento em Manaus por um determinado período. Também, nota-se no depoimento de Kallai que independente do credenciamento do AEL junto à confederação, é evidente a força dos preceitos clubistas nas atividades deste coletivo.

Quanto ao nome do fotoclube, Kallai (2016) explicou que surgiu de uma brincadeira entre amigos sobre nomes de eventos destinados a fotografia, em que comentavam: “vamos fazer fotocafé, fotovivência, deitamos no chão e fazemos fotossíntese também [...] Fotossíntese tem haver com a fotografia, além disso, estamos em uma floresta” (KALLAI, 2016). Desse modo, articulam um mecanismo primário a técnica fotografia que é a luz, associada à singularidade da localização geográfica em que se encontrava o fotoclube.

O fotoclube propõe-se a promover a fotografia na região, através de eventos que integram as grandes empresas da cidade de Manaus, e interior do Estado, para impulsionar o fazer fotográfico entre a população. Segundo Kallai (2016):

Fotoclube é um grande grupo de fotógrafos pensando junto para desenvolver a cultura de uma região, de uma cidade de onde é o fotoclube. Essa ponte é mais do que desenvolvimento, é você capacitar fotógrafos, participar de jornadas, é você envolver os fotógrafos, identificar os fotógrafos da sua cidade. [...] o principal papel do fotoclube é desenvolver o indivíduo e a cultura daquele local como um todo.

Assim, visa-se o estímulo a ações comunitárias que ampliem a presença fotoclubista em Manaus, contudo Kallai (2016) enfatizou a dificuldade de mobilizar os clubistas para tal fim, pois o interesse primário ainda é o aprimoramento técnico. Dessa maneira, o presidente relatou que a principal motivação para a entrada em um fotoclube deveria ser: “Eu vou lá porque dentro do que eu vou fazer de atividades, dentro do que eu posso dar para um fotoclube, eu tenho como tirar, tenho como aprender, tenho como melhorar” (KALLAI, 2016). Portanto, priorizar o comprometimento com a troca entre o

fotoclube e os membros para ampliação da fotografia na cidade, ainda é algo almejado pelos fotoclubes em Manaus.

Quanto às questões organizacionais, o presidente expôs os procedimentos para o credenciamento do fotoclube junto a Confoto, comparado à abertura de uma empresa, pois, necessita-se de um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica, depois, encaminha-se a documentação gerada à Confoto. O presidente deve ser o responsável legal pelo fotoclube, inclui contas bancárias, o registro em atas de nomeação de cada diretor responsável dentro do fotoclube, enfim todas as ações administrativas devem ser comunicadas a Confoto. Também há cobrança de uma taxa para realização dos eventos do fotoclube em forma de mensalidade ou anuidade, de acordo com o critério de cada fotoclube. (KALLAI, 2016).

As reuniões do FCFA aconteciam duas vezes por semana, na quinta-feira para discussão sobre a fotografia dos membros e nos sábados para a idealização dos eventos. Segundo Kallai (2016): “objetivo da reunião era desenvolver nossa fotografia para participar de alguma coisa, então teríamos dentro de um planejamento, apresentação de concurso e faríamos a classificação dos fotógrafos que participariam”, além disso, realizavam palestras e workshop de variados temas. Quanto, ao processo de seleção de imagens para concurso é feito de forma estratégica, pois o grupo prioriza as fotos que estão de acordo com o perfil dos jurados, depois disso, enfatiza-se a qualidade técnica das fotos, logo, elabora-se uma curadoria pelo membro da direção com os clubistas.

A realização de exposições e outras atividades contribuem para a visibilidade da produção fotográfica desenvolvida no Amazonas, que aumenta o intercâmbio entre profissionais de diversos lugares. O FCFA firmou parceria com Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA) por meio da exposição intitulada, *47 anos Suframa é coisa nossa*, realizada em comemoração há o tempo de funcionamento da instituição, durante o período de 28 de fevereiro a 31 de março de 2014, que reuniu 94 obras, entre elas, 47 feitas por membros clubistas (FOTOCLUBE FOTOSÍNTESE, 2015).

Somado ao evento comemorativo foi lançado pelo FCFA, o concurso de fotografia Imagens Amazônicas, aberto aos servidores e colaboradores da instituição, independentemente de ser amador ou profissional, que elegeu as outras 47 imagens que compuseram a exposição, selecionadas de acordo com júri formado pelo fotoclube, premiadas ao final da 266ª reunião ordinária do Conselho de Administração da Suframa realizada no dia 13 de março de 2014. (BLOG DA INDÚSTRIA AM, 2015)

O júri técnico foi composto por: Chico Batata, Alex Pazuello, Carlos Navarro Infante, JJ Soares, Luiz Salama, Alexandre Fonseca, Amarildo Oliveira e Raphael Alves, elegeu três fotografias e outras três fotografias foram escolhidas de acordo com o voto popular por meio da rede social Facebook. (BLOG DA INDÚSTRIA AM, 2015)

O fotoclube Fotosíntese do Amazonas realizou o Concurso Amazonense de Fotografia P&B em agosto de 2014, aberto para todo Brasil. Ao fim foram selecionadas 100 fotos por cinco jurados composto pelo fotoclube, premiadas no dia 30 de agosto daquele ano. Um dos objetivos do evento estava em aumentar a visibilidades do painel fotográfico desenvolvido por fotógrafos iniciantes em Manaus. O presidente Ricardo Kallai ressaltou a importância de mais iniciativas de exposições coletivas, que agem como facilitadoras no processo de visualidade das produções.

Os critérios avaliados pelos jurados consistiam na “combinação de tons em preto e branco, qualidade da foto, composição e história transmitida pela imagem” (G1, 2015a). Observa-se que os itens examinados são de ordem formalista e técnica, mostrando-se uma tradição clubista em detrimento de outros critérios que priorizem a expressividade na linguagem fotográfica.

Outro evento que marca a atuação do fotoclube em Manaus, foi a organização da XXVII Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Preto e Branco durante os dias 29 a 31 de agosto de 2014. O fotoclube foi responsável por trazer pela primeira vez o evento para o Norte do país. Junto às atividades do evento, foi disponibilizado aos clubistas de todo o Brasil, palestras e workshops sobre o uso de câmeras analógicas, revelação de filmes, fotos em estúdios, todos oferecidos gratuitamente. Kallai (2016) comentou sobre tal processo:

O processo Bienal é um processo complicado, porque envolve uma dedicação muito grande, planejamento, envolve uma série de coisas, a nossa linha de base compartilhou a notícia com o grupo que aceitou o desafio. A intenção era realizar uma Bienal Natureza, pois existem três níveis de Bienal: Preto e Branco, Cor e Natureza. Meu objetivo era a Bienal Natureza primeiramente estávamos em Manaus, segundo porque nós éramos um fotoclube que estava nascendo, terceiro porque o peso da Bienal Natureza é muito diferente do que o peso da Bienal Preto e Branco, ou Cor. Acontece que em dado momento, o Barbosa ofereceu a Bienal Preto e Branco, que é a mais cobiçada, eu aceitei e abracei o projeto de realizar a primeira Bienal Preto e Branco em Manaus. A partir daí comecei uma guerra de muitas batalhas, a guerra era realizar a Bienal e as batalhas eram a Secretaria do Estado de Cultura, Manaus Cult, meu próprio grupo, empresas, patrocinadores, apoiadores, tinha uma série de coisas. E este projeto aconteceu no momento terrível, porque era um ano de eleição, o dólar estava começando a ficar instável, o Distrito Industrial também, assim, os que iriam apoiar não apoiaram. Eu comecei a correr com meus próprios recursos, para ver o que eu conseguia fazer, ao fim conseguimos realizar a Bienal, foi a Bienal sucesso. [...] nós conseguimos peças únicas, e lindas como troféus,

medalhas que as pessoas comentam da beleza e originalidade dos materiais, tivemos o envolvimento da FUCAPI [...] O fracasso veio no pós-guerra, quando todo mundo virou as costas.

A partir do depoimento do presidente do FCFA, observam-se os embates travados com órgãos públicos e privados quanto o apoio ao evento. Ainda assim, nota-se o comprometimento do fotoclube com a realização da Bienal inédita na Região Norte. Apesar dos percalços, Ricardo Kallai enfatizou o acompanhamento por parte da Confoto a qual assegura que o apoio administrativo ao fotoclube organizador, indicação dos jurados, além da fiscalização quanto os padrões do evento, que garante qualidade na execução do evento (KALLAI, 2016).

Ao fim, o presidente ressaltou a importância de eventos de fotografia em Manaus com maior abrangência e periodicidade. Para Kallai (2016): “um Manaus Bem na Foto, Bienal, um evento grande de fotografia com convidados de fora, eu penso que tem que ter isso, que tem que ter uma periodicidade”. Além disso, apesar do FCFA no momento atual estar com número reduzido de membros e atividades, Ricardo Kallai enfatizou: “Hoje se alguém pesquisar sobre a Bienal vai aparecer nosso nome como executor e como terceiro lugar. Então de alguma forma, nós escrevemos uma marquinha ali na história”. Diante disso, visualiza-se a singularidade do FCFA através da trajetória curta, porém impactante ao mobilizar a fotografia clubista em Manaus.

Por fim, o Fotoclube Além do Olhar é o mais recente entre os fotoclubes em Manaus, fundado em maio de 2014, compõem a direção os seguintes membros: José Hilton da Silva como presidente, Lucia da Silva tesoureira, Sádio Freitas Pires diretor de fotografia, e no conselho fiscal, Francisca Tchesca e Anderson Moreira (CONFOTO, 2014c).

Em comemoração ao aniversário de Manaus, o fotoclube firmou parceria com artistas visuais por meio do projeto “Pintura ao vivo no Largo” evento realizado em 24 de outubro de 2014. As atividades visavam além de homenagear a capital amazonense, o Largo de São Sebastião localizado no centro da cidade, foi preenchido por vários artistas visuais que executaram e expuseram seus trabalhos para todo o público visitante ao longo de 18 horas. O fotoclube Além do Olhar organizou a exposição fotográfica do evento, representado por 30 profissionais, que exibiram em um varal, fotos sobre a cidade, as pessoas e a cultura. Os clubistas também disponibilizaram as imagens para compra, característico das edições anteriores do evento (MACHADO, 2015).

O movimento clubista em Manaus amplia a atuação no cenário de produção fotográfica local, expressa na realização da bienal e nos resultados, pois o Fotoclube Fotosíntese do Amazonas foi o terceiro a ter mais fotos aceitas na bienal com 18 fotos, para Kallai (2016): “[...] com menos de um ano conseguimos terceira colocação, para nós foi espetacular [...] nós ganhamos de fotoclubes que são clássicos, que são antigos com 100 e 200 fotógrafos, [...] e nós com 40 conseguimos mais que os outros”. Assim como a colocação Fotoclube Além do Olhar fundado em maio daquele ano, chegou ao sexto lugar com 8 fotos.

Apesar de inicialmente compreender que o fotoclube instaurou-se no país como centro canônico da fotografia, primeiro com o Photo Club Brasileiro no Rio de Janeiro e depois com o Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo, consolidado por meio da criação da Confederação Brasileira de Fotografia (CONFOTO). No contemporâneo, observa-se a permanência de algumas tradições do início do movimento, como os mecanismos de divulgação: seminários, palestras, saídas fotográficas, exposições, publicações que ampliam a presença do fotoclubismo na sociedade. Entretanto, existem iniciativas singulares nesse âmbito, analisada nas ações do Fotoclube A Escrita da Luz que ampliam as possibilidades de alcance para outros públicos, diferentes daqueles que eram maioria nos fotoclubes no início do século XX.

Na sociedade contemporânea em que o acúmulo de imagem é cada vez maior, torna-se inviável a tentativa de frear a produção das fotografias como no início do movimento clubista, ainda mais, diante da fotografia digital e a vida em redes. Em meio a isso, as fronteiras estreitam-se em torno da apropriação, manipulação, acumulação e repetição de imagem, o que proporciona outros discursos em torno das poéticas dos artistas. Contudo, ainda é possível perceber a preocupação clubista com as reflexões em torno do fazer fotográfico seja entre os membros, ou na sociedade.

Vale ressaltar, que se procurou estabelecer diálogo com os presidentes dos fotoclubes em Manaus por meio de roteiros de entrevistas, a fim de ampliar as reflexões sobre as experiências deles na trajetória do fotoclubismo. Porém, sem êxito com os presidentes do Fotoclube Lentes da Amazônia e do Fotoclube Além do Olhar, pois os mesmos optaram por não participar da pesquisa proposta. Diante disso, as informações reunidas sobre esses fotoclubes, foram advindas de fontes escritas, dos sites dos fotoclubes pesquisados e de periódicos digitais como forma de prosseguir com as investigações.

Contudo, compreende-se que o mapeamento das informações depende das articulações sociais, ora bem-sucedidas, ora sem resultados, além disso, entende-se que faz parte do percurso da pesquisa devido o ineditismo do tema. Todavia, estima-se que outros olhares possam ser estimulados a prosseguir com o registro da história do fotoclubismo e da fotografia contemporânea desenvolvida em Manaus.

1.3 CARLOS NAVARRO, RAPHAEL ALVES E RICARDO OLIVEIRA E O MOVIMENTO FOTOCLUBISTA EM MANAUS.

Em momentos da história do fotoclubismo, a produção advinda desse espaço foi vista com certo cuidado por reunir vários fotógrafos amadores. De acordo com Peregrino e Magalhães (2012, p. 14): “a palavra *amador* (*amateur*) significa amante, apreciador, curioso e diletante [...] No século XIX, a definição de amador difere daquele simples usuário que utiliza a fotografia meramente como um meio de registrar sua vida cotidiana”. Porém no final do século XIX, o amadorismo adquiriu caráter pejorativo, entendido como ausência de profissionalismo, contudo durante o percurso da história da fotografia observou-se a forte contribuição das atividades amadorísticas, por exemplo a produção de Júlio Ferrez avô de Marc Ferrez (1843-1923) fotógrafo paisagista com presença significativa na historiografia da cultura brasileira (PEREGRINO; MAGALHÃES, 2012).

Apesar dos preconceitos com o amadorismo Elias (2007, p.55) diz que: “É justamente por reunir amadores que os fotoclubes são abertos e promovem tanta troca entre seus filiados [...]”. A visão aponta para um dos motivos que levaria a reflexão no ambiente clubista, aspecto observado ao longo da história por meio da presença de fotógrafos que adentraram o movimento.

Além disso, a estética clubista que privilegiava a exímia perfeição técnica e compositiva foi alvo de diversos questionamentos, pois desencadeava a inflexibilidade sobre os processos experimentais na construção da imagem, que restringiu a atuação do movimento no crescimento da fotografia nacional. Para Vasquez (1986, p.30): “O fotoclube, apesar de ser único local que promovia exposições e formava novos fotógrafos na época, enveredou rapidamente por um academicismo da pior espécie, cerceando a criatividade de seus membros”. Característica ainda observada na contemporaneidade, que influenciou a saída de integrantes como Geraldo de Barros e José

Oiticica Filho nos anos 1950. Contudo esse autor ressalta a importância do Foto Cine Clube Bandeirante para a entrada da fotografia na VIII Bienal de São Paulo em 1965 (VASQUEZ, 1986).

Outro fator está no caráter elitista da prática que marcou a história dos fotoclubes, para Costa e Silva (2004, p. 107): “esse preconceito se sustenta sobre a mesma concepção de arte que norteava os fotoclubistas, ou seja, acredita que arte pode se dar alheia à sociedade em que está inserida”. Em meio a isso, os autores apontam a valorização do fotojornalismo, eleito como engajado nos processos de discussões coletivas.

No ambiente fotoclubista floresceram muitos profissionais atuantes no cenário nacional da fotografia, de acordo com Costa e Silva (2004, p. 110) eles: “nasceram e se fizeram militando nos fotoclubes, nos debates ali travados como amadores alargando, os conhecimentos técnicos e artísticos, ali aprimorando suas personalidades e descobrindo suas vocações”. Desta maneira, optou-se para desenvolver o presente estudo na escolha de fotógrafos que estiveram envolvidos de alguma forma com o fotoclubismo em Manaus e elegeram-se Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira, estes presentes na formação de fotoclubes em Manaus, tem como ponto em comum a experiência no Fotoclube A Escrita da Luz (AEL).

Também são nomes recorrentes na divulgação da fotografia amazonense, atualmente, independente das gerações a qual pertencem, desde os anos 1970 com Carlos Navarro, depois na década de 1990 com Ricardo Oliveira e por fim a dos anos 2000 com Raphael Alves, estes se singularizam dentro do ambiente clubista por desprender-se de algumas regras.

Além disso, envolveram-se com o fotojornalismo, no qual desenvolveram grande parte da carreira profissional, entre eles tal característica se faz marcante, sobretudo na produção de Ricardo Oliveira e Raphael Alves, ainda atuantes nesse segmento, porém em menor grau na obra de Navarro. Todavia, a pesquisa detém-se no estudo de projetos estéticos pessoais dos fotógrafos.

Carlos Navarro participou do Fotoclube A Escrita da Luz e o Fotoclube Fotosíntese do Amazonas, logo atuante na formação de iniciativas de difusão do fazer artístico na sociedade manauara. Esteve envolvido em vários eventos de discussão da fotografia com outros profissionais locais e no intercâmbio entres profissionais de diferentes lugares do país.

O primeiro contato do fotógrafo com A Escrita da Luz (AEL) aconteceu por meio de um amigo que o levou ao fotovarial realizado pela AEL em uma feira na Avenida Eduardo Ribeiro no centro de Manaus, aonde conheceu Alexandre Fonseca e Ione Moreno, responsáveis por fundar AEL. A partir do encontro, o fotógrafo foi convidado a integrar o grupo do qual continuou ativo por todo o período de atividade do AEL, que atualmente diminuiu o ritmo de produção. Segundo Navarro (2015a):

Sempre trabalhei de uma forma muito autônoma nunca procurei me misturar, primeiro que eu não tinha esse conhecimento que tinham grupos, para mim era cada um na sua e cada um desenvolvendo seu trabalho então através de um colega que fazia parte do grupo A Escrita da Luz, ele me pediu para acompanhá-lo e fui tendo contato. Teve uma apresentação do grupo A escrita da Luz, em um domingo na feirinha da Eduardo Ribeiro, fez-se um coletivo, uma exposição, fizeram vários trabalhos sobre a pinhole, uma experiência muito boa. E conseqüentemente estava passando e entrei no grupo, conheci muitas pessoas que eu ainda não conhecia para participar da cerimônia. E a partir daquele momento entrei no grupo[...]

Entre três a quatro meses antes desse episódio o fotógrafo conheceu os fundadores da AEL: Alexandre Fonseca e Ione Moreno por meio de um amigo. Navarro (2015a) explica que:

Então em uma saída ele me apresentou as pessoas do grupo, eram a Ione e o Alexandre Fonseca, de 8 a 10 pessoas não tinha mais do que isso e participei da saída. E a partir disso, me convidaram para participar de uma reunião que foi o primeiro festival de fotografia da A Escrita da Luz, o Manaus Bem na Foto e através disso eu fui conhecendo as pessoas. Então toda vez que tinha uma saída e algum evento de fotografia eles me convidaram para agregar informação, imagem, como para sair e ir criando essa simpatia e amizade. E quase todo o evento da A Escrita da Luz, tanto como saída, palestra, compartilhar informações, momentos, sempre participei da A Escrita da Luz. E A Escrita da Luz para nós em Manaus, ela foi pioneira.

Assim, observa-se a importância do AEL em Manaus e o possível pioneirismo com a criação do fotoclube. Além disso, o fotógrafo ressaltou as atividades de difusão do conhecimento fotográfico entre a população, também com as crianças de comunidades próximas da capital amazonense e a mobilização em eventos que proporcionavam intercâmbios entre os profissionais.

Outra experiência do fotógrafo foi no Fotoclube Lentes da Amazônia, Navarro (2015a) diz que:

Eu fui convidado para um grupo muito pequeno que era Lentes da Amazônia, grupo fechado não era aberto para o público. Então eu saí com esse amigo meu para fotografar lá na orla do Tropical e na volta encontramos um grupo de pessoas e alguém falou: nossa vamos fazer uma foto juntos, quatro a cinco anos depois, alguém postou a foto, como a primeira foto do grupo Lentes da Amazônia para a minha surpresa[...].

Carlos Navarro frequentou o fotoclube por um tempo, porém teve uma foto censurada pelo grupo, depois de postar a imagem de uma passista nua no carnaval manauara, que homenageava a Venezuela. Navarro (2015a) diz que:

Frequentei o grupo Lentes da Amazônia por um tempo, só que depois teve uma intervenção que não gostei, fiquei chateado. Eu fiz uma experiência com o grupo, eu postei dentro do grupo, como cada grupo tem uma norma de comportamento, ele ministra qual tipo de fotografia pode ser publicada, não pode nu artístico, pornografia essas coisas. Eu tinha participado de um carnaval no sambódromo e tinha uma moça que todo carnaval ela se apresenta nua, só que no corpo dela ela faz uma pintura. Então nesse carnaval ela estava apresentando uma homenagem para Venezuela e a pintura dela eram flores com as cores da bandeira da Venezuela. E eu tinha postado essa foto na minha página, nunca tive nenhum tipo de censura, aí pensei vou postar no grupo, para ver o que vai acontecer. Quando postei a foto, Anderson Jamada, ele era um dos administradores do grupo e quando eles viram a foto, censuraram a foto e encontraram uma explicação e aí chamaram o Jamada, e mandaram uma correspondência para mim. [...]

A explicação para censura foi para prevenção a possíveis denúncias dos usuários a página do grupo. Antes do episódio Navarro tinha agendada uma palestra com o grupo, para data posterior ao ocorrido, para realização da mesma, indagaram o fotógrafo se ele ainda participaria do evento, o qual respondeu positivamente. Contudo, Carlos Navarro, utilizou o espaço para expor seu posicionamento sobre esse processo de censura, afirmou que a direção poderia expor primeiramente a situação para os clubistas assim garantia o direito da própria pessoa em decidir a retirada da imagem. Entretanto Navarro (2015a) ressalta que: “mantenho o companheirismo com eles, se pedem algum contato, ou [ofereço] informação sem problemas nenhum”.

Posteriormente, vinculou-se ao Fotosíntese do Amazonas lugar em que se manteve ativo, Navarro (2015a) comentou que:

Eu participei desse grupo, talvez foi o último grupo que participei ativamente, era um grupo relativamente pequeno, não era muito grande, eram 20 pessoas. Então, eu entrei nesse grupo porque ele tinha uma diretriz diferente dos outros, eles tinham projetos concretos, vamos fazer isto? Vamos. Então isso me estimulou a entrar no grupo, não era simplesmente entrar, uma troca de imagens, informação, o objetivo era beneficiar você fazer uma exposição, uma apresentação. Dentro desse grupo fizemos um trabalho para a SUFRAMA, fizemos uma exposição, eu participei de forma muito efetiva, tanto na parte de produzir imagens, como na parte de instalação da exposição. E depois veio a Bienal Preto e Branco da CONFOTO, e participei também [...].

No evento da XXVII Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Preto e Branco, o fotógrafo teve uma foto aceita para a seleção do prêmio, porém depois do evento, ele desvinculou-se desse fotoclube, devido algumas divergências organizacionais internas.

Contudo, Navarro (2015a) ressaltou a importância dos fotoclubes na produção de fotógrafos iniciantes para estabelecer contato com outros profissionais, a visualidade do trabalho, e também para a própria segurança do ato fotográfico, o qual segundo o fotógrafo ao sair para fotografar em grupo, reduziria o perigo de roubo dos equipamentos. Porém frisa a importância em se estimular mais o ambiente clubista para a reflexão e não apenas na produção fotográfica referente à técnica e ao equipamento. Navarro (2015a) expôs que:

Manaus, Amazonas em termos de fotoclube é muito difícil, Belém eles são muito participativos, eles criam uma programação, cada um produz da forma que quer, que ele tem condições de fazer, mostra ao coletivo e é discutido dentro do coletivo, cada um dá uma opinião técnica ou artística sobre o trabalho e isso ajuda muito. Aqui, infelizmente não tenho visto isso em grupo nenhum em Manaus. Na A Escrita da Luz começou, porém ela foi mais direcionada a didática a ensinar as pessoas que não tinham nenhum conhecimento, nenhuma formação fotográfica através do projeto pinhole, de outros projetos levarem à fotografia a comunidade interior para outros lugares do interior”.

Compreende-se a presença pioneira e atuante da FotoAtiva no Pará e no percurso de mais de 30 anos na produção coletiva, em vista disso, acredita-se que determinadas articulações são agregadas ao grupo de acordo com o amadurecimento das ações. Navarro (2015a) afirmou que: “Quando você está dentro de um grupo que tem uma tendência a determinado caminho, às vezes isso acaba influenciando para outras pessoas que estão começando e na maioria das vezes prejudica”. Portanto, para tal iniciativa necessita-se inicialmente da vontade coletiva em experimentar outras possibilidades de discursos fotográficos, desejo que muitas vezes, não é uniforme entre grande parte dos clubistas.

Além dessas questões propostas pelo fotógrafo, ainda elegeu que problemas de ordem pessoal interferem na união do grupo, impedido que os projetos se mantenham vivos na cidade. Navarro (2015a) relatou:

Agora uma coisa muito negativa que temos hoje na fotografia do Norte menos Pará, nós temos um Ego muito grande e isso está prejudicando a fotografia em termo de fotoclube, em termos de mostrar uma visualização do que está se produzindo aqui no Estado. [...]. Então nós temos que superar nosso Ego, começar a entender que a fotografia não é nossa, começar a sair dessa rivalidade que existe entre nós: eu produzo melhor que você, que eu tenho melhor máquina que você, que eu tenho melhor equipamento que você e começar a pensar no coletivo sobre o Estado.

As dissonâncias que o fotógrafo observa nos fotoclubes, envolvendo questões de individualidades que se põem acima do coletivo, faz-se presente em diferentes momentos da história clubistas no país. Embora, tais atitudes continuem a persistir nesse ambiente, ressalta-se a necessidade de desenvolver um olhar voltado para o pensamento coletivo,

ao invés de visar à homogeneização das produções, mas a mobilização em prol do crescimento das atividades que estimulem a reflexão e fazer fotográfico na sociedade, para que assim o Estado torne-se mais atuante no circuito de produção artística do país.

Apesar das ressalvas, Carlos Navarro expôs que o fotoclube o ajudou com a troca de experiência, em estabelecer laços afetivos ao conhecer outros fotógrafos em Manaus, entre eles Raphael Alves. De acordo com Navarro (2015a):

O bom do fotoclube é em termo geral, que você encontra pessoas muito boas, pessoas solidárias, simpáticas [...] você se associa a esses coletivos e tira proveito com aquele relacionamento, amizade [...] Tinham pessoas que pensavam como eu, que buscavam o mesmo que eu buscava, se preocupavam com que eu me preocupava, pessoas que sobreviviam e viviam da fotografia. Então foi um leque de conhecimento, formação, amizade, solidariedade, então tudo isso foi benefício quando eu entrei na A Escrita da Luz.

Logo, nota-se a relevância dos fotoclubes para Navarro e a singularidade do A Escrita da Luz diante das outras experiências do fotógrafo em fotoclubes. Acredita-se que esta seja umas das principais motivações para a procura dos fotoclubes, a convivência com coletivo expressas nas amizades que se firmam nesses espaços.

O fotoclube também gerou visibilidade as imagens produzidas por Carlos Navarro, cerca de cinco anos atrás o reconhecimento público não alcançava tamanha dimensão, diferente da atualidade que o fotógrafo é abordado na rua enquanto fotografa por pessoas que acompanham o seu trabalho. Sobre determinada amplitude Navarro (2015a) relatou que: “eu não tinha essa penetração, conhecimento que essas pessoas, um dia conheceram meu trabalho de uma forma mais explícita. De certa forma, os grupos, fotoclubes eles realmente têm a função dentro de um coletivo de mostrar o teu trabalho”. Dessa forma, nota-se a importância do fotoclube na ampliação do alcance da produção de Carlos Navarro.

Raphael Alves atuou como membro, palestrante, jurado em eventos do fotoclube A escrita da luz (AEL), e no Fotosíntese do Amazonas, quanto a atuação no Lentes da Amazônia participou apenas como convidado para palestras. Durante o período de 2005 a 2012 que esteve como membro da AEL participou de salões e bienais. O fotógrafo foi fundador do AEL, sobre a participação e contribuição nesse fotoclube, Alves (2016) relatou que:

A Escrita da Luz me ajudou muito porque na condição de fotoclube as pessoas mandavam material para Bienais, Salões de Arte, eu ganhei alguns prêmios, acho que algumas das primeiras coisas que eu consegui em Salões e isso ajudou meu trabalho, que apareceram trabalhos por conta disso, entrou para o meu currículo para pedir emprego quando fui trabalhar em jornais, enfim então essa relação com A Escrita da Luz foi mais que um fotoclube, foi um projeto mais

amplo de convivência.[...] Eu nunca disse: eu entrei ou saí do A Escrita da Luz, eu só sinto que fui parte dele.

Sendo assim, compreende-se que a participação do fotógrafo no fotoclube ampliou a visualidade dos trabalhos produzidos por ele, conseqüentemente o possibilitou galgar outros horizontes dentro da profissão. Também, que imprimiu no fotógrafo o sentimento de pertença àquele grupo, que não se refletiu nos demais com que contribuiu. Além disso, com AEL propiciou a formação de várias amizades que ainda permanecem na vida de Alves. A partir dos fotoclubes, Raphael Alves comentou que pôde ter mais liberdade em fotografar, pois no fotojornalismo o fotógrafo tem a produção delimitada pela linha editorial, a respeito desse processo, Alves (2015a) diz que:

Cada vez mais eu achava que a linha editorial não direcionava e, sim, tolhia. Sempre saía para fotografar com fotoclubes - e participei de um - e isso me ajudava a superar a "falta de liberdade" que sentia trabalhando para veículos. Mas com o tempo a busca por fotos únicas, que fossem completas em si, puramente belas em termos plásticos, acabou sendo pouco para o que eu sentia. Eu queria mais.

É possível observar que a princípio o fotoclube foi um catalisador na construção da poética de Alves, que impulsionou a buscar outras potencialidades expressivas na imagem fotográfica, observadas no percurso dos ensaios do fotógrafo. Além das reflexões fotográficas no ambiente clubista, Raphael Alves participou de eventos da CONFOTO, em entre estes um salão realizado no interior de São Paulo em 2012, que o fez questionar a transparência das premiações, posteriormente levou-o a se desvincular de qualquer evento relacionado à Confederação. Alves (2015a) expôs que:

Lembro que teve um em 2012, que foi um salão organizado por um fotoclube do interior de SP (salvo engano) que - de acordo com a pontuação enviada a mim - me dava o 1º lugar e um destaque muito bom para o AEL. Mas na hora do resultado, eu ficava em 20º. Questionei e me disseram que "era assim mesmo". Depois que os jurados davam notas, havia uma outra decisão (de não sei quem) que geralmente mudava a ordem. Aí percebi que o fotoclube vencedor - não cabe citar nomes - era sempre o mesmo e que o presidente dele tinha cargo na diretoria da Confederação.

Diante do episódio contundente com a confederação, Alves evitou vincular-se diretamente a outro fotoclube participando apenas como convidado em eventos para debater, conversar, expor o trabalho. Além disso, o fotógrafo pareceu não se sentir aceito no âmbito clubista:

Eu tentava produzir e toda vez que me inscrevia em algo, colocava o nome do AEL, pois sentia que ele foi importante para minha fotografia (e de fato foi e muito). Mas com o tempo, me senti corpo estranho no grupo, assim como me sinto nos fóruns de fotografia nas redes sociais e de sites especializados. Fica tudo muito no equipamento, no elogio de coisas básicas, na supervalorização

da forma em detrimento do conteúdo - quase um parnasianismo. (ALVES, 2015a).

No depoimento do fotógrafo, entende-se que o ambiente é mutável, assim como o fotógrafo. Visto que no primeiro momento, configurou-se como lugar de abertura criativa, comparado a linha editorial de um jornal, mas com o passar do tempo o fotógrafo experimentou outras possibilidades que o fizeram questionar os próprios preceitos daquele lugar no que tange a perfeição técnica. Talvez, isso aconteça devido fotógrafo ter uma relação com a fotografia mais de autoconstrução do que de formalismo técnico.

O episódio comentado por Alves faz pensar sobre as implicações que as tradições clubistas exercem na construção poética dos autores, ao eleger a perfeição técnica como mecanismo de validação do trabalho. Intui-se que tal elemento seja dominante para a saída de muitos fotógrafos que questionam tais preceitos clubistas. Contudo o fotógrafo não se intimidou com a possível rejeição, ao invés disso Alves (2015a) diz que: “Mas não me importo. A minha fotografia supre minhas necessidades...”, afirmando a relação de cumplicidade entre o autor e a fotografia.

Quanto à crítica do fotógrafo à supervalorização da técnica em detrimento a expressividade do autor, Alves (2015a) observa que: “a experiência estética não deve apenas impressionar pela beleza. Mas instigar, questionar, mexer com tudo. É isso que busco todos os dias: perguntas, incitações, em vez de simples respostas”. Argumentos observados ao longo dos ensaios do fotógrafo, o qual vem se depreendendo da estética documental característica do fotojornalismo para adentrar nas subjetividades da imagem a fim de ampliar as possibilidades interpretativas do espectador diante da obra.

A relação de Ricardo Oliveira com o fotoclubismo em Manaus iniciou-se com a participação no AEL que aconteceu por meio de colegas do fotógrafo, que conheciam o casal Alexandre Fonseca e Ione Moreno. Adiante, participou dos eventos da AEL que no início eram realizados na casa do casal e com a ampliação do fotoclube, passou a ser realizados no SESI e na Livraria Saraiva.

Por meio de eventos, Oliveira atuou como colaborador através de palestras relacionadas à produção dos projetos pessoais do fotógrafo e também ao dia-a-dia do jornal na parte de edição de fotografia e das reflexões em torno da fotografia produzida em Manaus. O público era composto por estudantes de jornalismo e outros interessados em fotografia. A respeito dos fotoclubes, Oliveira (2015a) diz que:

Gosto de tudo. Apesar de não ter tempo para debates ultimamente. Acho que o papel importante é sempre olhar para o passado e buscar nos ensinamentos

dos mestres da fotografia [...] Cartier-Bresson, Josef Koudelka, Sebastião Salgado, Walter Firmo, Evandro Teixeira, David Zingg, Klaus Meyer, Rogério Reis, Araquém Alcântara.

Observa-se que a avaliação do fotógrafo é positiva quanto aos fotoclubes, quanto aos profissionais que Oliveira elegeu como mestres estão alguns nomes que integram a história do fotojornalismo, também fotógrafos com os quais conviveu na trajetória fotográfica como Walter Firmo, Evandro Teixeira e Rogério Reis. Vale ressaltar que alguns dos eleitos pelo fotógrafo integram as referências estéticas estudadas no ambiente clubista, como exemplo do Concurso Fotográfico Revivendo os Clássicos do FCLA. Dessa forma, visualizam-se algumas iniciativas no âmbito clubista quanto a apresentação de fotógrafos que integram a história da fotografia, influencia na ampliação do repertório fotográfico dos membros.

Oliveira também colaborou com eventos do Fotoclube Lentes da Amazônia, entre estes o Foto-Café: diálogos sobre portfólio, no qual ele expôs para os clubistas sobre a trajetória fotográfica, referente aos projetos, exposições e premiações. Também, envolveu-se no ambiente clubista com a troca de experiência com fotógrafos amadores, iniciantes e profissionais, contribuiu com as iniciativas de difusão da fotografia em Manaus.

Embora estes fotógrafos não permaneçam mais atuantes no ambiente clubista ao participar de reuniões do Fotoclube Fotosíntese da Amazônia e conversar com os membros, foi possível observar a presença dos fotógrafos participantes no ambiente clubista. Logo, sugere-se que isso aconteça pela produção ativa na fotografia contemporânea em Manaus.

1.4 REFLEXÕES SOBRE O AMBIENTE FOTOCLUBISTA

Delimitar característica ou especificidades de um movimento torna-se um exercício arriscado, pois aceita-se o perigo de cometer equívocos ou restringir as possibilidades interpretativas sobre o tema. Em vista das densidades das camadas apresentadas pelo ambiente clubista ao longo do percurso histórico, é possível compreendê-lo como agregador de diferentes perfis e propósitos entre os membros que variam de acordo com o período em que se desenvolve.

De acordo com Helouise Costa e Renato Silva (2004), Maria Mello (1998), Nadja Peregrino e Angela Magalhães (2012), no início do século XX o movimento foi

responsável por libertar a fotografia do regime documental vivido no país, além disso, visava-se a diferenciação do fazer fotográfico dos clubistas, somada a minimização da circulação das imagens na sociedade com intuito de elevar a fotografia ao campo das artes visuais e assim validar a potencialidade expressiva da linguagem. Para tanto, recorreram ao pictorialismo em que aplicavam a estética da pintura acadêmica e outras técnicas que driblavam a objetividade do equipamento fotográfico, dessa maneira, aumentavam os custos da produção a fim de restringir ao fotoclube o fazer artístico.

O movimento no Brasil contou com a presença de dois fotoclubes responsáveis por marcar as duas fases clubistas no século XX: Photo Club Brasileiro nos anos 1920 a 1930 e o Foto Cine Clube Bandeirante em 1945 a 1960, influenciados pela estética vigente de cada período, o primeiro pelo pictorialismo e o segundo pela fotografia moderna (COSTA In FABRIS, 2001). Observadas na presente pesquisa nos trabalhos de Hermínia Borges e German Lorca respectivamente, tais estéticas, que foram amplificadas no cenário de produção artística nacional por meios dos clubistas com a divulgação feita através das revistas, ferramenta que possibilitava a aprendizagem e visualidade sobre as produções desenvolvidas no país e no exterior.

Adiante, observou-se o processo de solidificação do Foto Cine Clube Bandeirante nos anos de 1940 a 1960, em que mostrou forte atuação dos membros na fotografia nacional, entres estes: Geraldo de Barros e José Oiticica Filho conhecidos pela experimentação na linguagem fotográfica, por meio de fotomontagens o uso de fotogramas entres outros. Ideias que foram pouco assimiladas pelo fotoclubismo como resultado fotográfico, assim, contribuiu para a saída de ambos que adentraram no movimento concretista nas artes visuais nos anos de 1950 (PEREGRINO, MAGALHÃES; 2012).

O ápice acontece com a criação da Confederação Brasileira de Fotografia em 1958, em que Eduardo Salvatore foi eleito como presidente, este que também presidia o Foto Cine Clube Bandeirante (FEITOSA, 2013). Portanto, nota-se a influência deste fotoclube na produção clubista nacional, visto que a CONFOTO é responsável por gerir salões e bienais de fotoclubes, nas quais premiam as produções clubistas no país devidamente credenciadas a confederação, por meio de critérios estabelecidos pela mesma.

No contemporâneo o momento configura-se de outra forma, pois com a retomada dos fotoclubes a partir dos anos 2000, o propósito consiste em ampliar o acesso ao conhecimento técnico, compositivo e a reflexivo sobre o fazer fotográfico (ELIAS, 2007). Embora, ainda permaneçam algumas tradições clubistas referente à preocupação com a perfeição técnica, o equipamento, as premiações em salões e eventos da CONFOTO, a resistência aos processos de experimentação na linguagem fotográfica na desconstrução do código visual, em detrimento ao elogio da forma e as regras de composição clássica. O fotoclube propõe-se a estimular os membros à compreensão da fotografia para além do registro documental o que amplia as possibilidades criativas. Visto que com a saturação de imagens na sociedade, qualquer um pode ser um produtor imagético, logo estimular o processo de reflexão faz-se um desafio para os clubistas.

Na Região Norte a fomentação da fotografia contemporânea recebeu influência de processos coletivos como a FotoAtiva em 1984 no Pará e a I FotoNorte em 1987. Em Manaus, o movimento clubista configura-se recente, cerca de 10 anos, com articulação central do fotoclube A Escrita da Luz, da qual os fundadores Alexandre Fonseca e Ione Moreno foram participantes da FotoAtiva, responsáveis por difundir as atividades coletivas em Manaus, entre estas o projeto com a realização do Festival Manaus Bem na Foto promotor de intercâmbio entre profissionais locais com de outros lugares da Região Norte. Entre as ressonâncias do evento, está a criação de mais fotoclubes em Manaus, os quais optaram pelo credenciamento a Confederação Brasileira de Fotografia: Fotoclube Lentes da Amazônia (2011), posteriormente o Fotoclube Fotosíntese do Amazonas (2013) e o Fotoclube Além do Olhar (2014), diferente do AEL que manteve a autonomia diante da credenciação.

Quanto as poéticas desenvolvidas em meio ao âmbito facetado do fotoclubismo, pois ora agrega, ora repele os membros. Observou-se ao longo da história clubista a presença de fotógrafos que adentraram no movimento, com o intuito de auxílio no processo criativo do indivíduo, porém com percurso acontecia o rompimento deste, por não se sentir mais pertencentes àquela coletividade, principalmente, por parte daqueles que tentaram subverter algumas tradições fotoclubistas.

Ainda assim, os fotógrafos em estudo elegeram algumas contribuições do fotoclube em sua poética: Carlos Navarro participou do fotoclube A Escrita da Luz, Fotoclube Lentes da Amazônia, Fotoclube Fotosíntese da Amazônia, onde conheceu outros fotógrafos estabelecendo laços afetivos com muitos desses, também o auxiliou na

troca de experiência com os membros, além da visualidade que sua produção alcançou com a participação nos eventos clubistas; para Raphael Alves que participou da fundação do fotoclube A Escrita da Luz, ressaltou os prêmios conquistados que ampliaram as propostas de emprego para o fotógrafo, assim como, a liberdade criativa potencializada com as saídas fotográficas em coletivo, que influenciaram Alves a experimentar outras possibilidades para além do fotojornalismo; por fim, Ricardo Oliveira atuou como colaborador nos fotoclubes A Escrita da Luz e Lentes da Amazônia destacou aprendizagem no âmbito clubista, por meio do estudo da trajetória de fotógrafos que integram a história da fotografia em diferentes épocas, para que assim os membros possam ampliar as produções fotográficas.

Também, notou-se que a reflexão sobre a produção clubista é outro ponto ambíguo, pois de acordo com o discurso dos presidentes do AEL como Ione Moreno (2015) relatou que fazem o estímulo criativo dos membros através da apresentação de trabalhos de outros fotógrafos por meio de livros, fotografias, audiovisuais; e José Zamith Filho do FCLA: “Nos dedicamos para estudar diversos temas dentro da fotografia” (FOTOCLUBE LENTES DA AMAZÔNIA, 2015). Assim, segundo os presidentes privilegia-se o estímulo criativo dos clubistas.

Todavia, os fotógrafos participantes apontaram outras questões, Carlos Navarro para exemplificar recorreu a experiência da FotoAtiva sobre as contribuições entre os membros com o trabalho do outro. Para Navarro (2015a) a produção: “é discutida dentro do coletivo, cada um dá uma opinião técnica ou artística sobre o trabalho e isso ajuda muito. Aqui, infelizmente não tenho visto isso em grupo nenhum em Manaus”. Quanto Raphael Alves (2015a) elegeu a ênfase na técnica: “Fica tudo muito no equipamento, no elogio de coisas básicas, na supervalorização da forma em detrimento do conteúdo - quase um parnasianismo”. Sendo assim, visualizam-se divergências ao redor da possível reflexão clubista.

A partir dos depoimentos, compreende-se que a princípio o ambiente mostra-se atrativo pelas experiências que são compartilhadas conforme a convivência entre os membros, porém com o passar tempo, aqueles que objetivam ir além do formalismo técnico, optam por afastar-se do movimento. Diante disso, percebe-se que a maior característica dos fotoclubes reside nas amizades que firmam durante o processo, mais que a vontade reflexiva sobre o fazer fotográfico.

Embora, as facetas do ambiente clubista pareçam transitórias e às vezes contraditórias, buscou-se explorar diferentes possibilidades interpretativas nos trabalhos dos fotógrafos pesquisados, que em algum momento percorreu pelo âmbito clubista, a fim de compreendê-las no cenário da fotografia contemporânea, pois se o todo é feito das partes, logo, estas são responsáveis por determiná-lo. Portanto, acredita-se que a construção das poéticas de Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira faz parte dos todos que eles integraram durante suas vivências, assim ao compreender a relação deles com os fotoclubes ajudam a entender melhor as poéticas em estudo.

2 MEMÓRIA, DIÁLOGO E ENCENAÇÃO

Ao observar as poéticas em estudo, notou-se a presença dos seguintes eixos: memória, diálogo e encenação. Sendo assim, para justificar determinado discurso, buscou-se os estudos em torno de teorias e história da fotografia, bem como a aproximação de estudos anteriores realizados sobre produções consolidadas no cenário nacional, tais elementos que auxiliaram o desenvolvimento de pesquisas, como esta que o tema se encontra inédito no ambiente acadêmico. Desse modo, neste capítulo pretende-se mostrar a contemporaneidade das produções dos fotógrafos em estudo expressa por meio do apanhado histórico, teórico e estético.

2.1 CAMINHOS PARA A ANÁLISE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Na arte contemporânea a produção de sentido se dá por meio do cruzamento entre linguagens, procedimentos, processo criativo, formas, suportes, relações espaço-temporais, entre outros elementos integrantes das obras (CATTANI, 2007). Nesse contexto, o artista não é aquele com exímia perfeição técnica, mas um articulador em busca de gerar significados, reflexões através da obra. Dessa maneira ao voltar-se para fotografia contemporânea, as imagens não são vistas de forma isolada, mas dialogam com outras fotos e outras linguagens plásticas, logo, pode ser compreendida como elemento dentro de uma rede discursiva.

Diante disso, a relação de interpretação da imagem fotográfica foi ampliada, visto que, a fotografia não se limita ao representar, mas estende-se a sugerir, tal relação implica na forma de recepção da imagem pelo espectador contemporâneo, que sai do estado passivo para o ativo, ao construir suas próprias significações a respeito da imagem. Sobre determinado processo, buscou-se compreender as relações entre o espectador e a fotografia contemporânea, de acordo com os estudos de François Soulages, Rubens Fernandes Junior e o conceito de obra aberta de Umberto Eco observada nas poéticas contemporâneas.

Além disso, recorreu-se à metodologia para o estudo das imagens eleitas dos ensaios analisados na presente pesquisa. A análise fotográfica deve ser realizada mediante os fundamentos da metodologia de Boris Kossov, que utilizou as definições de Erwin Panofsky sobre iconografia e iconologia, porém aplicadas à fotografia, além disso,

determinou os elementos que constituem a imagem fotográfica, estes que auxiliam a compreensão do processo de criativo e interpretativo da foto.

Vale ressaltar, que no decorrer deste capítulo, a fundamentação teórica, referente ao estudo das produções dos fotógrafos participantes, foi diluída dentro do tópico de cada fotógrafo com intuito de observar como conceitos da teoria da fotografia e das artes estão presentes nas produções eleitas, para demonstrar a pertinência das poéticas no cenário de produção artística contemporânea. Assim, possibilita maior entendimento dos argumentos sugeridos na presente pesquisa.

2.1.1 A Fotografia contemporânea e o espectador

No mundo contemporâneo o número de imagens presentes no cotidiano atingiu maiores extensões, de modo que, chegou à saturação, segundo Salkeld (2014) a produção de fotografias está cada vez maior, principalmente com o advento da fotografia digital. Para compreender a amplitude do processo, o autor estipulou que cerca de um milhão de imagens sejam postadas no Flickr, site gratuito de visualização de fotos, por dia. Diante disso, com a produção cada vez maior, surge a reflexão, como se diferenciar nesse contexto, o que fazer para que, a foto publicada não seja apenas mais uma na rede. Entre as características observadas nos processos artísticos atuais, compreende-se que o artista se tornou um articulador nesse processo, ao gerar significados que são expressos nas imagens.

Nos últimos 25 anos do século XX, a fotografia alcançou autonomia dos métodos tradicionais de criação nas artes, como desenho e pintura, de acordo com Lucie-Smith (2006) denominada de “autoconscientização” da fotografia. Resultado obtido segundo esse autor devido a publicação de livros, crescimento das coleções fotográficas, entre outros. Além disso, compreendeu-se que a imagem carrega consigo rastro de sensibilidade, seja por meio do autor, dos fotografados, ou do observador, o que faz da fotografia, uma linguagem com potencial expressivo como qualquer outra.

De acordo com Fernandes Junior (2003) a fotografia contemporânea, denominada pelo autor de nova fotografia, desfruta da liberdade de não necessitar duplicar o real, assim, os artistas questionam o caráter de veracidade das imagens. Dessa maneira, essa fotografia mostra-se “extremamente atrativa e questionadora, buscando sempre o ponto de tensão entre o sensível, o dramático e o experimental” (FERNANDES JUNIOR, 2003,

p.181). Determinadas características exigem do espectador outros olhares sobre a imagem fotográfica, para que, ele possa ir além das aparências visíveis, estas que o ludibriam diante da objetividade da linguagem.

Dessa forma, a ênfase desloca-se da forma para concentrar-se no contexto da produção, para Salkeld (2014, p.164): “a fotografia passou a ser tratada como um “texto significante” [...] no qual se dá tanta atenção ao que está fora do quadro da imagem como ao que está dentro dele”. Logo, necessita-se ir para além das superfícies na relação com as imagens, tanto o que produz, como aquele que recebe a obra.

Tal mudança implica em todos os elementos envolvidos nesse processo, do autor ao espectador, este que na cena contemporânea tornou-se mais ativo no processo de fruição da obra de arte. Ainda nos anos 1960 com a arte conceitual, estimulou-se que o espectador fosse mais ativo ao elaborar seus próprios discursos, a partir de cada trabalho. Salkeld (2014, p.166) diz que: “A arte conceitual obrigou o espectador a se envolver em uma “leitura” ativa”. O papel ativo ampliou-se de tal forma que com o uso das mídias digitais na arte, o espectador tornou-se atuante tanto quanto o autor, visto que sem ele a obra não se completa. Existem trabalhos em que é possível a imersão dentro do objeto de arte, assim estende a experiência estética da percepção visual à sensorial.

O artista surrealista André Breton acreditava que a experiência estética acontece quando o sujeito está na arte, logo para ele: “Nada que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito” (BRETON apud RIVERA, 2012, p.87). Assim, a experiência estética na arte contemporânea envolve a experimentação, permitir-se ao imprevisível ao risco. Para Rivera (2012, p.85): “A experiência não é um encontro entre eu e o mundo. [...] Ela talvez nunca se apresente de frente, mas sempre de viés e fora da hora. Nela apenas estamos, sempre em trânsito, impermanentes e parcialmente”. Vale ressaltar, que o processo permite escolhas, portanto o outro tem a opção de não transmutar na percepção ou no pensamento.

A possibilidade de afetar o espectador com a obra, não reside apenas no visível ou no entorno do objeto de arte, mas segundo Fonseca (2010, p.16): “Por mais que sigamos coordenadas dadas pelo museu, [...] por mais que tenhamos dados sobre a época em que ela foi feita e sobre seu autor, o que fica de concreto para nós sobre a obra é nossa experiência em relação a ela”. Portanto é nas vivências despertadas em cada espectador que reside à comunicação da obra de arte.

Ressalta-se que a efemeridade está presente tanto na experiência quanto na obra de arte, pois se antes o objeto de arte era visto como cristalizado, fechado em sua estrutura, no presente a obra está aberta aos múltiplos olhares, variados de acordo com o tempo e espaço. Entre os teóricos que refletem sob tais questões está Umberto Eco, para ele a obra de arte: “é passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra vive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2013, p.40). Portanto, as interpretações estão passíveis da efemeridade do espectador, que possibilita a cada experiência outro olhar sobre a obra. Para Soulages (2010, p.346) a fotografia:

Não oferece uma resposta, mas coloca e impõe esse enigma dos enigmas que faz com que o receptor passe um desejo de real a uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma certeza a uma preocupação, de uma solução a um problema. A própria fotografia é enigma: incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável. [...] A fotografia é então fonte de surpresa: ela nos faz pensar e imaginar sonhar e ver; ela pode nos incitar a filosofar; ela deve nos convidar à meditação.

Tais características da fotografia contemporânea permitem que a imagem atinja o espectador, que o convida a embarcar nos meandros das redes ficcionais da foto. Dessa maneira, a ambiguidade está no centro da imagem fotográfica, pois nela pode conter a encenação, instalação e negociação.

Segundo Eco (2003) nas poéticas contemporâneas, o artista propõe estruturas artísticas que exigem do fruidor esforço, para reconstruir de forma variável o que foi proposto, assim a obra gera ambiguidades de situações, a fim de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. Dessa maneira, a obra sairia da visão unívoca tendenciosa de limitar as possibilidades interpretativas da obra de arte. Para Soulages (2010, p.347):

A obra fotográfica não é mais entregue pronta, com seu manual de utilização e seus interditos: ela é obra aberta, necessariamente aberta, obra viva que adquire uma nova dimensão e um novo destino a cada transformação em obra; a história da obra também é viva, pois cada recepção pode ser uma nova recriação.

Assim, compreende-se a efemeridade da obra de arte na recepção e a constante possibilidade de reinterpretções diante da imagem. Além disso, na fotografia contemporânea as imagens não são vistas de forma isolada, mas dialogam com outras fotos e outras linguagens plásticas, dessa maneira a fotografia é entendida como elemento dentro de uma rede criativa.

Tal mudança implica também no modo em que a crítica se desenvolve em torno das imagens, ao desconstruir paradigmas, o que possibilita a criação de outros discursos, práticas e hábitos na produção fotográfica. Para Salkeld (2014, p.170):

Para muitos, isso representa uma liberação (ou uma liberação em potencial – a teoria é uma coisa, a prática é outra). Para aqueles, porém, que se veem desafiados e se agarram a crenças e regras dogmáticas, essa mudança pode ser, na melhor das hipóteses, desconfortável e, na pior delas, muito ameaçadora.

Diante disso, acredita-se que a abertura dos críticos para leitura desses trabalhos, torna-se primordial, pois possibilita o enfoque em diferentes temáticas, estilos e discursos envolvidos nas produções contemporâneas. Sobre tal perspectiva, motivar-se para o estudo de obras ainda não investigadas na academia, amplia as possibilidades discursivas sobre a produção de determinado local, objetivo compartilhado pela presente pesquisa.

2.1.2 Metodologia para análise fotográfica

A imagem fotográfica é um processo com várias etapas que envolvem a concepção, construção e materialização, logo, faz-se necessário fragmentá-lo para fins didáticos da pesquisa e melhor compreensão. Este é composto por elementos, que serviram como guia na construção da pesquisa, que ajudam a identificar a relação de cada elemento deste com a imagem final produzida pelo fotógrafo. Os elementos que compõem a imagem fotográfica, segundo Kossoy (2001, p.37) são:

Três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: *o assunto, o fotógrafo e a tecnologia*. São estes os *elementos constitutivos* que lhe deram origem através de um *processo*, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada na bidimensão do material sensível, num precioso e definido *espaço e tempo*.

Cada teórico possui uma definição para os itens mencionados acima, no entanto, nesse estudo, serão adotadas as perspectivas de Boris Kossoy, o qual nas bases da teoria desenvolvida encontra-se Erwin Panofsky referente aos estudos de iconografia e iconologia iniciados por Aby Warburg. De acordo com Kossoy (2014, p.29): “descobri na fenomenologia de Edmund Husserl e na iconologia de Erwin Panofsky sólidos alicerces para as minhas formulações teóricas”, assim como, recebeu influência de outros nomes, entre eles Carlo Ginzburg e Gisele Freund, além disso, o autor frisa a importância do próprio repertório que inclui arquitetura, literatura, artes plásticas e o cinema. Portanto, pretende-se demonstrar que a metodologia de Kossoy para as análises das imagens que serão apresentadas estão em consonância com outros teóricos.

Para Kossoy (2014) as imagens relacionam-se com o mundo das mentalidades e sua relevância cultural e histórica reside nas intenções, usos e fins contidos em sua produção e trajetória. Assim, a fotografia “é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá a elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam” (KOSSOY, 2014, p.32). Portanto, faz-se necessário observar as partes para entender-se o todo da imagem fotográfica, visto que a presente pesquisa a elege como objeto de investigação.

A partir dos elementos constituintes Kossoy (2014, p.48) propôs a reconstituição do processo fotográfico: “a pesquisa extensiva acerca de *quem, que, como, quando e onde*, de forma a individualizar cada documento fotográfico, estabelecer identidade e unicidade”, juntamente com o assunto registrado. Além disso, visa-se a compreensão do interior da imagem, assim ultrapassa do campo iconográfico e adentra no iconológico. Sobre determinado aspecto Kossoy (2014, p.48) disse que: “Nessa linha foi proposta uma interpretação iconológica—empregando a denominação de Panofsky—para a decifração daquilo que o fragmento visual não tem explícito em seu conteúdo”. Segundo o autor, por mais que a teoria de Panofsky seja aplicada para a análise da representação pictórica, ainda assim optou-se por usá-la na imagem fotográfica.

Para entender o que o Kossoy propôs, deve-se recorrer aos conceitos estabelecidos por Panofsky que estabeleceu três etapas de interpretação: a descrição pré-iconográfica corresponde ao nível primário, à análise iconográfica equivalente ao nível secundário e por fim o iconológico representado no nível simbólico.

De acordo com Panofsky (2001, p.50) o tema primário ou natural divide-se em fatural e expressional: “É aprendido pela identificação linha e cor ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante”. Quanto ao expressional, referem-se à identificação das relações de percepção de qualidades expressionalis em determinado elemento como: “o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou atmosfera caseira e pacífica de um interior” (PANOFSKY, 2001, P.50). A relação entre a forma e expressão constitui a descrição denominada por Panofsky de pré-iconográfica.

Ao relacionar a descrição pré-iconográfica com a análise fotográfica na metodologia de Kossoy (2001, p.109) consiste em: “detalhar sistematicamente e

inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos, o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto é perfeitamente situado no espaço e no tempo”. Dessa maneira, nas análises realizadas nesta pesquisa iniciam-se com a descrição dos elementos formais que compõe as imagens para que a partir deles criam-se relações com os contextos internos desencadeados nas fotos.

O segundo nível denominado por Panofsky (2001) secundário ou convencional se dá quando se reconhece motivos como portadores de significados. Assim, “A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido como iconografia” (PANOFSKY, 2001, p.51). Para Kossoy (2014) utiliza-se da análise iconográfica na fotografia para identificar os elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) e as coordenadas de situação (espaço, tempo). Porém “A análise iconográfica, no caso da representação fotográfica, situa-se a meio caminho da busca do significado do conteúdo, ver, descrever e constatar não é o suficiente” (KOSSOY, 2001, p.110). Portanto, a segunda etapa das análises realizadas na presente pesquisa consiste em identificar os elementos constitutivos e as coordenadas de situação, para avançar a interioridade das imagens, aquilo que está além das superfícies.

O terceiro nível denominado de significado intrínseco ou conteúdo por Panofsky (2001, p.52) consiste em: “determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”. Ainda segundo o autor, a descoberta e interpretação dos valores simbólicos é o objetivo da iconologia, tais valores que podem ser ocultos ao artista e que podem distinguir-se daquilo que ele desejou expressar.

Ao relacionar a iconologia na imagem fotográfica, Kossoy (2002, p.60) buscou: “decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica”. Dessa forma, o autor compreende que o sentido da imagem fotográfica está além do explícito, ultrapassa o visível, sendo assim, “resta-nos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidade e evidência para tentamos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas” (KOSSOY, 2014, p.62). Diante de tal convite, aceitou-se olhar para imagem e permitir-se a buscar os significados para além da superfície representativa, através da interpretação de cada elemento da obra, a fim de estabelecer as relações entre estes e o possível conceito do autor expresso na foto.

Com intuito de surpreender-se com as possibilidades que as imagens oferecem ao espectador.

Sob a perspectiva de Kossoy (2001) os elementos constitutivos da imagem fotográfica são: assunto, fotógrafo e tecnologia, detidos no espaço e tempo. Sendo assim, propõe-se entender cada item, para aplicar as análises desenvolvidas. O primeiro dos elementos que constitui a imagem fotográfica é o assunto, ou seja, o tema que o fotógrafo escolheu como alvo de sua expressão, ele faz-se presente durante a concepção do ato, elemento condutor de todo o processo de construção da imagem, início do processo de seleção, pois é a primeira interpretação da realidade. Logo, compreende-se que o fotógrafo decide imprimir a sua visão com total interferência de suas inclinações, diante disso, não há imparcialidade durante o registro da imagem.

O fotógrafo para Kossoy (2002) é o autor que motivado por razões de ordem pessoal ou profissional concebe e planeja através do processo cultural, estético, técnico gera a imagem, detentor da expressão fotográfica. Ainda segundo o autor, o fotógrafo produz a imagem a partir do repertório pessoal, filtros individuais, apoiados na tecnologia. A interferência do fotógrafo é constante até a elaboração da imagem final, sendo assim Kossoy (2002, p.30) afirma que: “A imagem fotográfica é, enfim, uma representação resultante do *processo de criação/construção* do fotógrafo”. Portanto, na presente pesquisa, buscou-se entender as motivações que envolvem os fotógrafos pesquisados não só quanto à prática fotográfica, mas também no envolvimento com os ensaios em estudo.

Quanto à tecnologia, compreende-se que é o meio, o suporte que o fotógrafo utiliza para a captura da imagem, apesar da mecanicidade do aparelho, cada fotógrafo pode explorá-lo da maneira que desejar, ou seja, ao considerar o equipamento como ferramenta auxiliadora no processo fotográfico.

O espaço na fotografia pode ser compreendido como uma relação entre o espaço o qual servirá como referencial para a imagem capturada, logo configura-se como ilimitado, infinito, sem fronteiras e o espaço representativo que é finito, fechado, demarcado pelo suporte, responsável por abrigar a imagem registrada. Portanto, a forma como o fotógrafo irá relacionar o espaço referencial com o espaço representativo é o que determinará aquilo que será descartado ou agregado à imagem. Essa relação é explicada por Dubois (2009, p. 209):

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 do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos dos quadros).

Assim, Dubois relaciona o espaço representado que consiste no contexto em que foi gerada a imagem, com o espaço de representação em que a imagem é fixada. Na visão de Kossoy (2002, p.26), o espaço e o tempo são:

O espaço e o tempo implícito no documento fotográfico subtendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc. A fotografia resulta de uma sucessão de fatos fotográficos que tem seu desenrolar no interior daquele contexto. Ela registra, por outro lado, um micro aspecto do mesmo contexto.

Dessa forma, Kossoy (2002) considera o contexto social, político, econômico, cultural inserido no espaço referencial, logo, tal característica não pode ser desprezada no processo de construção da imagem. Pois a partir da relação do fotógrafo com o cenário, pode-se entender de que forma ele influencia o fotógrafo e os elementos que estão inseridos nele, ao relacioná-los a fim de entender os motivos que impulsionaram a seleção daquele lugar.

Contudo, é preciso entender que cada representação de um lugar é apenas o olhar do fotógrafo sobre aquela realidade, logo não cabe ser vista como uma visão única, ou imparcial. Os conceitos de Dubois e Kossoy sobre espaços são próximos, devido o caráter que cada um designa a esse elemento na construção da imagem fotográfica. Nas análises feitas sobre os ensaios em estudo, privilegiou-se tanto o espaço representativo quanto o referencial, porém a identificação do último varia de acordo com a estética da imagem, sendo assim aquelas que permeiam a abstração, optou-se por não adentrar nas descrições referenciais, visto que essas informações se restringem ao depoimento do fotógrafo.

Para articulação do espaço referencial e representativo, o fotógrafo utiliza-se do corte na fotografia, ou seja, o momento em que o fotógrafo decide o que é apropriado para a inscrição da imagem registrada. Através dele que os elementos são privilegiados ou descartados durante o registro da imagem inscrito na superfície fotossensível. Dubois (2009, p. 161) define-o:

A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço e tempo, literalmente *cortada ao vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla. Pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre *com o cinzel*, passando, em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha.

O momento de seleção do corte é quando os elementos são detidos no quadro representativo, isolados do mundo referencial, assim, a foto é uma visão parcial de um espaço e tempo que pode ser vista nos enquadramentos que o fotógrafo faz durante a captura da imagem.

O tempo na fotografia é determinado pela fração de segundo que o obturador da câmera precisou ficar aberto para inscrição da imagem desejada. Segundo Barthes (1980, p.17): “Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”, logo o fotógrafo pensa o tempo de uma forma mais dinâmica, pois na fotografia tudo é registrado de uma única vez, aquele fragmento de instante é aprisionado na câmera e depois passado para o suporte em que a imagem se materializará. Essa rapidez durante a captura da imagem relacionada ao tempo reflete a tensão que envolve todo o ato fotográfico. Dubois (2009, p.168) explica que:

Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, nosso tempo de seres humanos inscrito na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também dura, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas. A pequena porção de tempo, uma vez saída do mundo, instala-se para sempre em algo como o fora-de-tempo da morte. Parada (definitiva) em imagem.

Dessa forma, a imagem capturada fica retida na bidimensão de um suporte onde aquele fragmento de tempo faz-se cristalizado, portanto, as possíveis inserções de outros elementos naquela imagem só serão possíveis depois de materializada à imagem, quando a foto recebe o tratamento de construção como o da pintura, pois o fotógrafo depois de ter capturadas várias cenas, decide inseri-las no mesmo espaço, o que cria uma nova estética na fotografia. Tal relação é explicada por Dubois (2009, p.167):

Lembrarei apenas que esse traço de sincronismo distingue radicalmente a fotografia da pintura. Ali onde o fotógrafo corta, o pintor compõe, ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) *de uma só vez* por *toda* a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição) tela a ser pintada só pode receber *progressivamente* a imagem que vem lentamente nela a se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, no controle centímetro da superfície, com esboços, rascunhos, correções, retomadas, retoques, em suma, com a possibilidade de o pintor intervir *a cada instante* o processo de inscrição da imagem. Para o fotógrafo, há apenas uma opção a fazer, opção única, global e que é irremediável. Pois uma vez dado o golpe (o corte), tudo está dito, inscrito, fixado. Ou seja, não é mais possível intervir na imagem que se *está fazendo*. Se não possíveis manipulações—cf. os pictorialistas—estas ocorrerão depois do golpe (do corte) e justamente tratando a foto *como uma pintura*.

O momento da tomada de seleção e composição dos elementos precisa estar bastante determinado, pois uma vez pressionado o obturador, tudo foi inscrito. Para Kossoy, além da relação que ele denomina de “*fragmentação/congelamento*”, condição explícita na fotografia, o tempo também será cronológico em que a foto foi registrada, no sentido de que acontecimentos eram inerentes naquele lugar, durante o registro da imagem, para compreender melhor o contexto histórico da imagem registrada. Contudo, não se despreza as surpresas que podem aparecer durante a captura da imagem, essas que não podem ser previstas, mas que podem ser exploradas pelo fotógrafo.

Vale ressaltar que as fotografias ao serem interpretadas são efêmeras de acordo com Kossoy (2014, p. 153): “Ao longo de suas trajetórias, a sua significação muda, oscilando de significado de acordo com a ideologia de cada momento e a mentalidade de seus usuários”. Portanto, as interpretações realizadas a partir das imagens em estudo, foram desencadeadas das articulações propostas segundo o que se observa nas cenas, associadas à trajetória do autor. Contudo, se expressa o caráter mutável e aberto a outros olhares.

2.2 MANAUS SOB A PERSPECTIVA DOS FOTÓGRAFOS

Diante da vasta produção dos fotógrafos escolhidos, necessitou-se eleger um ensaio para análise, logo se buscou encontrar algo que fosse o fio condutor comum aos três fotógrafos, independente das singularidades. Sendo assim, optou-se por estudar o ensaio: *Decadência Urbana* de Carlos Navarro, *Riversick* de Raphael Alves e *Borracheiros: Estradas da vida* de Ricardo Oliveira, estes que abordam questões do urbano, sobretudo as relações dos transeuntes com o espaço, efemeridade e afetividade pela cidade.

Para tanto se necessita entender a Manaus retratada nos ensaios pelos fotógrafos, assim como entender o contexto social que envolve o artista ao criar a obra de arte. Em meio às temáticas dos ensaios, está o registro do patrimônio material na capital amazonense que Navarro desenvolve desde os anos 1980, adiante com *Borracheiros: Estradas da vida*, Oliveira apresenta as transformações desencadeadas a partir da implantação da Zona Franca que implicou em diversos setores, inclusive a malha urbana de Manaus, o que levou a construção diversificada das moradias que formavam os bairros, dentre estes o Bairro São José Operário referente inicial na produção das imagens em

torno das borracharias. Por fim, o ensaio *Riversick* como depoimento visual de Raphael Alves, sob uma Manaus afetiva, que perpassa no imaginário do fotógrafo, que contém vários lugares internos que se entrelaçam com os físicos, entre estes o elemento água representado em sua degradação em algumas imagens.

Dessa maneira, ao compreender o contexto que as produções foram desenvolvidas, observou-se o momento que a cidade vive e que representação os fotógrafos decidiram registrar sobre a cidade. Em vista disso, necessitou-se criar um tópico para discorrer sobre o modo que os fotógrafos visualizam a cidade de acordo com suas vivências em Manaus, expressa nos depoimentos deles a respeito das memórias afetivas que tem sobre a cidade, cada um de acordo com seu tempo.

De acordo com Silva (2011) a cidade se estabelece como organização cultural de um espaço físico e social, a qual comporta vários espaços entre estes: o histórico que demonstra os momentos nos quais se desenvolveu a cidade, também há o espaço tópico em que se manifestam as transformações físicas, outro espaço é o tímico que relaciona o corpo humano com a cidade e os objetos que a circundam, por fim o espaço utópico que comporta o imaginário, os desejos, as fantasias da vida diária. Sendo assim, sobre a cidade Silva (2011, p.78) diz que:

Uma cidade é não só topografia, mas também utopia e delírio, uma cidade é local, aquele lugar privilegiado por um uso, mas também é local excluído, aquele lugar despojado de normalidade social por um setor social. Uma cidade é dia, o que fazemos e percorremos, e é noite, o que percorremos, mas dentro de certos cuidados e certas emoções. Uma cidade é limite, até onde chegamos, mas também é abertura, desde onde entramos, uma cidade é imagem abstrata, a que nos faz evocar algumas de suas partes, mas também é iconografia no cartel surrealista ou uma vitrina que nos faz vivê-la a partir de uma imagem sedutora. Uma cidade, pois é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato, e o figurativo até imaginário.

Dessa maneira, observa-se a diversidade que está contida na cidade, no que abrange o entendimento acerca dela, logo se compreende que existem diversas formas de se relacionar com a cidade, algumas dessas questões são observadas nos ensaios eleitos para estudo, que transitam desde o figurativo observado no ensaio *Borracheiros: Estradas da vida* de Ricardo Oliveira, também adentra em uma cidade imaginada por Raphael Alves e por fim na abstrata e simbólica vista em *Decadência Urbana* de Carlos Navarro.

Sendo assim, a cidade apresentada é habitada por diferentes personagens, que Silva (2011) denomina de “atuações urbanas”, observadas na teatralidade diária, no vínculo do indivíduo com a cidade interior, esta que possibilita as multiplicidades de

leitura por parte dos cidadãos. Portanto, nos ensaios, visualiza-se as diferentes facetas da cidade de Manaus que se apresentam ao olhar dos fotógrafos pesquisados.

Diante disso e mediante os depoimentos dos fotógrafos visualiza-se a relação deles com a cidade, assim como os aspectos históricos, culturais que singularizam a cidade de Manaus como cenário das três poéticas estudadas. O elemento central dessa relação se desenvolveu a partir dos anos 1970 com a implantação da Zona Franca de Manaus (ZFM), responsável por influenciar a vinda de Carlos Navarro, também presente na trajetória da família de Ricardo Oliveira com a venda de equipamentos fotográficos e por fim nos anos 1990 com Raphael Alves no período posterior a euforia inicial da ZFM, que comporta o olhar de turista consumidor, devido a vivência no Rio de Janeiro.

A capital amazonense conhecida pela especificidade de ser uma cidade no coração da floresta Amazônica, apesar da localização ainda se observa a resistência da sociedade em aceitar à natureza, quanto a convivência no espaço urbano de modo sustentável, assim dissipa do espaço público muitos elementos da cultura local que afirmam a territorialidade a qual pertence.

A Zona Franca de Manaus (ZFM), inicialmente foi idealizada sob a lei nº 3.173 de junho de 1957 no governo de Juscelino Kubitschek, com o objetivo geopolítico de desenvolver a Amazônia. Adiante sob o Decreto-Lei Nº 288, de 28 de fevereiro de 1967, a legislação ampliou e reformulou o modelo, com incentivos fiscais por 30 anos para a implantação do Pólo Industrial, comercial e agropecuário na Amazônia, elegeu-se Manaus como centro desse sistema. Naquele mesmo ano, o Governo federal definiu por meio de decreto-lei a Amazônia Ocidental, tal medida objetivava a ocupação da região e elevava o nível de segurança para manutenção da integridade desse território (SUFRAMA, 2014). Entre as justificativas apontadas, Oliveira (2003, p.68) ressalta que: “o primeiro destinado a refazer e reforçar os laços da região com o conjunto do país. E o segundo, destinado a abrir a Amazônia ao desenvolvimento extensivo do capital”. Contudo, a promessa de crescimento veio acompanhada de transformações, que modificaram cidade repentinamente, através do grande êxodo rural de pessoas vindas do interior do estado, assim como de outras regiões do Brasil, devido à promessa de melhores condições de vida por meio dos empregos disponíveis.

Tais promessas influenciaram a vinda de Carlos Navarro para a capital Amazonense em 1973, pois com a previsão da crescente industrialização, várias empresas instalaram-se na cidade, entre elas a empresa Sonora Ltda., na qual o fotógrafo foi

responsável por montar o laboratório de revelação a cores. De acordo com Navarro (2015a), a empresa observou que o mercado na cidade era promissor, pois com a construção do laboratório industrial seria possível atender a demanda fotográfica de toda a Região Norte do país para impressão das fotos, visto que os laboratórios mais próximos estavam em Fortaleza e Recife. Diante o mercado cresceu e em pouco tempo a Sonora estava entre os três laboratórios com maior demanda no país, Navarro (2015a) relatou o processo:

Tudo que era produzido a cores era mandado para São Paulo, e São Paulo devolvia em 10 a 15 dias depois [...] no momento que nós instalamos esse laboratório a cores em Manaus, nós atendíamos a produção de Manaus, Belém e quase todo o norte que produzia. Em dois dias, três dias a pessoa estava recebendo o material. Então depois de 4 a 5 anos a Sonora tornou-se uma mega indústria de produção fotográfica a cores. Era o maior laboratório de revelação por dia, nós revelávamos de 4 a 5 mil filmes por dia.

A partir disso, compreende-se que a vinda de Navarro para cidade está intimamente ligada com a implantação da Zona Franca de Manaus, que inseriu a cidade no processo de revelação a cores, entre outras implicações para a fotografia no Amazonas. Quanto a revelação em preto e branco, a cidade contava com vários laboratórios: Favorita, Icofilm, Foto Nascimento, entre outros. Contudo, com a ampliação ao acesso à revelação a cores, esses laboratórios se extinguíram, alguns eram mantidos com a demanda dos jornais e encomenda de artistas visuais (NAVARRO, 2015a).

Entre os laboratórios citados por Carlos Navarro está a loja da família de Ricardo Oliveira a Icofilm. O fotógrafo comentou sobre o bom relacionamento que desenvolvia com a família Oliveira, segundo Navarro (2015a):

A família dele tem um histórico muito grande na fotografia, eles têm muitos anos antes de começar a Zona Franca, [...] eles revelavam tudo em preto e branco, a foto, aí depois da Zona Franca foi aumentando e ampliando a parte comercial e teve sucesso muito grande. E infelizmente, como todo o processo há uma evolução, a Zona Franca decaiu, faliu e as grandes estruturas operacionais de fotografia também.

Assim, analisa-se o caráter efêmero da Zona Franca de Manaus, que no início provocou agitação econômica, tecnológica estendida a fotografia, mas que com a decadência trouxe vários efeitos negativos entre eles a falência de muitas lojas e laboratórios de fotografia, que afetou diretamente a vida dos fotógrafos em pesquisa. Por fim, apesar de Raphael Alves pertencer à geração dos anos 2000 na fotografia em Manaus, o fotógrafo voltou a morar na cidade em 1998, assim também expôs suas lembranças, ainda adolescente nesse período pós Zona Franca, ele que apresentou uma perspectiva diferente dos outros fotógrafos que atuavam profissionalmente na área.

Eu vinha sempre aqui, mas viver a Zona Franca... quando eu vinha de férias a minha mãe comprava meu tênis aqui, porque era mais barato, mais bonito, ela comprou um videogame meu, o que eu vivi da Zona Franca foi isso. Quando eu cheguei a Manaus era mais a ideia de Pólo Industrial que a Zona Franca comercial que você comprava barato, quando eu cheguei a Manaus não tinha tanto isso. (ALVES, 2016)

No depoimento de Alves, notam-se impressões que não contém a fotografia, diferente dos outros fotógrafos, o que sobressai é o perfil de consumidor, turista, pois o fotógrafo morava no Rio de Janeiro e visitava a cidade apenas nas férias, portanto as vivências estão mais em torno das relações familiares, dos lugares de lazer que residem na memória afetiva do fotógrafo.

Ricardo Oliveira propõe-se a ser um cronista visual da cidade, diante disso apresenta-a por meio das pessoas, representadas na figura de trabalhadores que desempenham atividades que resistem ao tempo. Vale ressaltar, que a expressão cronista visual, sugere o uso da narrativa visual, assim ao verificar tal conceito constatou-se que “Narrativa quer dizer contar uma versão de como algo aconteceu” (FREMAN 2014, p.10). Porém, na fotografia o uso da narrativa esteve associado a credibilidade das reportagens de jornais e revistas, como forma de ilustrar, legitimar a versão escrita.

Além disso, para Freman (2014) a estrutura da narrativa consiste em apresentar os personagens, os temas, as situações, estas que conferem maior complexidade a trama para que atinga o clímax que ao fim será solucionado e amarrado. Enfim, a estrutura de forma geral caracteriza-se por exposição, desenvolvimento, clímax e resolução. Diante disso, observa-se o distanciamento entre tal estrutura e o ensaio *Borracheiros: Estradas da Vida*, visto que, embora as imagens integrem um conjunto, estas também apresentam autonomia visual dentro do ensaio.

Ricardo Oliveira também registra o espaço físico da cidade que se transforma, sendo assim, relatou que a função do fotógrafo é: “contar em imagens todas essas transformações. O meu trabalho não se restringe a Manaus e sim a Amazônia” (OLIVEIRA, 2016). Contudo, devido o recorte da presente pesquisa delimitar-se a Manaus, buscou-se compreender a relação do fotógrafo com a cidade. Quanto às suas vivências no período da Zona Franca, Oliveira (2016) relatou que:

Sai de Manaus em 1976 e era uma cidade pequena e o Distrito Industrial era distante da cidade. O que lembro muito bem é o comércio de importados do centro da cidade. Aliás, o centro era muito mais interessante do que hoje. Nós tínhamos a Matriz e arredores preservados e não víamos os camelôs e a sujeira no entorno. Existia uma organização e um prazer em caminhar fazendo as compras no comércio. A Manaus desta época era possível tomar banho e brincar nas nos igarapés do Mindu, da Ponte da Bolívia, Tarumãzinho.

Observa-se que o Oliveira elege as características urbanísticas da cidade como eixo das memórias desse período, além disso, evidencia os espaços de apropriação por meio dos balneários.

Em 1995, quando o fotógrafo retorna a Manaus, encontra a cidade de outra maneira, segundo Oliveira (2016):

O primeiro impacto foi constatar as invasões de terras e posteriormente o surgimento dos bairros periféricos. Os igarapés todos poluídos e a quantidade de carros nas ruas excessiva. Uma cidade sem qualquer planejamento por parte do poder público. O encanto da cidade se perdeu. A cidade deixou de ser elegante.

Algumas das características que Oliveira descreve da cidade são consequências do período posterior à implantação da Zona Franca de Manaus, marcado pela expansão dos limites habitacionais da cidade, diante dos anseios não correspondidos. Segundo Loureiro (1995), com a ZFM instalou-se um polo de indústrias estrangeiras, estas sem qualquer vínculo com os produtos e as peculiaridades da região, diante disso, o cotidiano das populações amazônicas foi impactado com esse modelo de desenvolvimento, de maneira que o homem se viu transplantado de uma vida frugal para uma situação de miséria urbana.

Também, observou-se o aumento da criminalidade, desemprego, violência urbana e favelas. Assim como, a demolição do patrimônio histórico e artístico de Manaus, à proporção que o projeto da ZFM avançava a cidade transformou-se dos palacetes aos prédios, logo o patrimônio era desqualificado junto ao poder público (NASCIMENTO, 2014). Sendo assim, observou-se os impactos que tal projeto desencadeou nas relações culturais, patrimoniais em Manaus, de tal modo, que no início do século XXI muitas dessas problemáticas persistem, pois presencia-se a constante desqualificação da população com questões em torno desses temas. Em consequência disso, a cada novo ciclo de mudanças que a cidade vivencia parece soterrar o anterior, logo reduz a possibilidade do sentimento de pertença, a formação da memória com o espaço urbano.

2.3 CARLOS NAVARRO: MEMÓRIA E EXPERIMENTAÇÃO

Carlos Alberto Navarro Infante nasceu em Caracas (Venezuela) em 1945, mudou-se para Manaus em 1973 com o intuito de montar um laboratório de revelação fotográfica a cores através da empresa Sonora. Em 2016 completou 50 anos de carreira, dos quais 43

vividos em Manaus. Durante esse período dedicou-se ao registro do patrimônio material e imaterial no Amazonas e em Manaus desde 1986.

Ao adentrar na poética de Carlos Navarro observou-se presença da memória e a experimentação. Para tanto, compreendeu-se a necessidade de apresentar a biografia, os principais ensaios, possíveis características poéticas de Carlos Navarro, a fim de compreender a articulações desses eixos no trabalho do fotógrafo, ambos articulados no ensaio *Decadência Urbana*, em que Navarro discute a degradação do patrimônio arquitetônico em Manaus, associados aos desgastes das relações humanas observadas na contemporaneidade. Sendo assim, optou-se por explorar essas vertentes nas imagens analisadas na presente pesquisa.

Quanto ao viés experimental buscou-se explorá-lo em consonância com o ambiente clubista na obra de Navarro, observado em *Decadência Urbana*, em associação com a experimentação observada em Geraldo de Barros no período em que foi clubista, através da série *Fotoformas*, eleito devido às pesquisas desenvolvidas a respeito da produção de Barros, que auxiliaram o desenvolvimento do estudo comparado entre os fotógrafos, visto que Carlos Navarro, ainda é inédito no ambiente acadêmico.

Sendo assim, propôs-se observar a correspondência do uso da memória na produção de Carlos Navarro em consonância com a trajetória pessoal do fotógrafo. Para o estudo da experimentação, objetivou-se observar a desconstrução de algumas tradições clubistas no ensaio *Decadência Urbana*, sob tal intuito, articularam-se os possíveis discursos e diálogos estéticos, entre Carlos Navarro e Geraldo de Barros, independente das temporalidades e territorialidades.

Desse modo construiu-se a rede discursiva a respeito do trabalho de Carlos Navarro com intuito de compreender memória e experimentação, elementos recorrentes nos ensaios desenvolvidos pelo fotógrafo, sobretudo em *Decadência Urbana*. Todavia, destaque-se, que o discurso apresentado na presente pesquisa é um olhar sobre a poética de Navarro, logo, às questões estão sempre abertas a outras interpretações sobre o tema.

2.3.1 Fotografia e Memória

A relação entre a fotografia e a memória faz-se presente desde a invenção da tecnologia, está instaurada pela objetividade intrínseca ao equipamento na representação da natureza. Associada ao desejo do homem em guardar as lembranças do tempo vivido,

expresso no uso da fotografia como forma de apreensão do tempo passado foi recorrente em períodos de transição. No Brasil, na passagem do século XIX para o XX, muitos fotógrafos propuseram documentar as memórias de determinados grupos. Dentre estes destacaram-se: Militão Augusto de Azevedo responsável por documentar o desaparecimento de aspectos coloniais na cidade de São Paulo durante o final do século XIX, consequentes das reformas realizadas pelo governo, assim como Augusto Malta que fotografou as transformações da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Os fotógrafos que desenvolveram a produção durante a fotografia oitocentista marcada pelo registro das transformações físicas e sociais pelas quais as cidades brasileiras viviam, utilizaram a câmera como instrumento de registro documental e a fotografia como suporte de memória.

Em meio às multiplicidades de propostas quanto ao uso da fotografia na contemporaneidade e a subversão do caráter de testemunho e verdade por meio da imagem fotográfica, observa-se os projetos que propõem novas formas de evocar questões de memória por meio do fazer fotográfico. Nesse cenário, verificam-se singularidades na articulação do tema por fotógrafos e artistas visuais que utilizam a fotografia na construção do discurso, assim, o artista apresenta indicações de fragmentos com intuito de suscitar o exercício da memória por meio da imaginação, que muitas vezes restringe o acesso do espectador ao elemento visual, diferente de fotógrafos que se concentram em explorar as características dos elementos visuais contidos na imagem. Há também, a associação de uma memória privada expressa nos álbuns de família estendida ao público, para o entendimento de uma coletividade em determinado período.

Observou-se que a produção de Carlos Navarro tem como principal eixo a memória, como agente de resistência por meio do registro do patrimônio material e imaterial, desde 1986 desta cidade, ao eleger as vivências de determinados grupos que se encontram à margem da visibilidade social. Vale ressaltar, que associado ao ato fotográfico encontra-se o processo subjetivo do autor expresso na imagem, sendo assim, no trabalho de Navarro pretende-se partir do público para o privado. Para tanto, buscou-se os estudos de André Rouillé, Boris Kossov, Katia Canton e Philippe Dubois, sob a perspectiva das subjetividades presentes no uso da memória por meio da fotografia.

Para Dubois (2009,316): “a arte da memória é exatamente como uma escrita interior” e a fotografia segundo o autor seria “uma máquina da memória”. Sendo assim, pode-se pensar que os fotógrafos ao produzirem imagens desenvolvem um diário visual

por meio da câmera, ao pressupor que este como forma íntima de escrita. A partir dessa relação, pretende-se observar a correspondência do uso da memória na produção de Carlos Navarro em consonância com a trajetória pessoal do fotógrafo.

Por fim, propõe-se compreender as relações entre fotografia e memória expressa na produção de Carlos Navarro e também identificar os elementos de memória observados no ensaio *Decadência Urbana*, por meio da análise fotográfica dos itens contidos na imagem e estabelecer possíveis correspondências de memória com o processo poético do autor.

Ao pensar na relação entre fotografia e memória é comum associar-se ao registro documental da imagem fotográfica, contudo neste estudo a discussão reside na preocupação em articular a memória como forma de resistência, seja contra ao tempo, seja contra poderes públicos. Estes sugeridos na imagem por meio do desejo de memória contido nas lembranças, impressões subjetivas do autor expressas do coletivo ao individual, logo desencadeia a escrita interna.

A memória consiste em um processo de atuação e elaboração que necessita de constante renovação, ao relacionar tal mecanismo com a criação da imagem fotográfica Flores (2009, p.125) diz que: “[...] a fotografia realiza uma operação similar à da memória ao fixar algo tão frágil como um percepto. Ambas, fotografia e memória, têm como objetivo principal armazenar algum tipo de essência imaterial, instantânea e volátil”. Dessa forma a atuação do fotógrafo permeia esse limiar de armazenar o imaterial no material. Também, compreende-se a fotografia como máquina da memória, pois Dubois (2009, p.316-7) explica que:

A fotografia: uma máquina de memória, feitas de *loci* (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de películas; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de *imagines* (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-se nas superfícies, desenrolam-se em “cópias de contato”), uma *mnemotécnica mental*.

Logo, a máquina constitui-se do material com a tecnologia e do sensível com as impressões, dessa forma permitiria o autor construir uma narrativa daquilo que se viveu. A fotografia atua na mente das pessoas como um passado preservado de um momento, de maneira que a imagem dribla a ação do tempo na memória, guardando a representação de fragmentos de instantes únicos da existência de cada um (KOSSOY, 2002).

Diante da efemeridade do tempo, apenas a fotografia sobrevive, pois de acordo com Kossoy (2002, p.139): “As personagens retratadas envelhecem e morrem, os

cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos”. Sendo assim, atentou-se ao fotógrafo como autor do registro de memória, pois acredita-se que este propõe sua permanência no tempo através da fotografia, assim testifica sua passagem no mundo.

Compreende-se que a intenção de permanência está contida no fio condutor do processo de criação, pois de acordo Flores (2009, p.125): “a fotografia e a memória é uma luta contra o tempo e a morte”. Portanto, assim como o ato da procriação visa à continuidade de uma espécie, também, acredita-se que o artista pretenderia prolongar sua memória, por meio da criação da obra de arte, visto que a obra e o autor estão intimamente relacionados.

E ao articular determinado mecanismo com a poética em estudo, observa-se que Carlos Navarro aos 70 anos de idade, dos quais 50 foram dedicados à fotografia ao falar do momento em que vive expôs a preocupação em: “Ocupar o pouco tempo que ainda me resta [...] É questão de tempo também, na fotografia cada fase tem um tempo e a gente vai vivendo as fases” (NAVARRO, 2015a). Sendo assim, nota-se o envolvimento dele com questões de tempo, memória e permanência sugeridas nas imagens.

Ao observar os discursos artísticos em torno da memória, elegeu-se como um dos principais vetores o tempo, pois com a velocidade de informações e o estreitamento entre as distâncias territoriais na vida contemporânea, há cada vez mais um encurtamento do tempo que interfere nas experiências vividas, portanto restringe a vida ao presente de maneira que o passado é logo esquecido.

A partir dos anos 90, os artistas brasileiros se voltam para o uso da memória como agente de resistência, associados ao prolongamento do tempo. Tais trabalhos segundo Canton (2009a, p. 21) agem como: “forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescências, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária”. Tal achatamento do tempo, poderia suscitar a reflexão de fotógrafos através do registro de áreas em transformação, com intuito de registrar antes que se dissipe, pois estes garantem que existirá ainda um rastro a noção de memória mesmo diante da aceleração tecnológica. Assim, o fotógrafo atua como colecionador de imagens.

A presença de trabalhos artísticos que visam alargar o tempo contrapõe-se a voracidade do cotidiano, pois o tempo contemporâneo para Canton (2009a, p.20) configura-se em: “Turbulento, nesse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das

experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória e de pertencimento”. No vídeo de Bill Viola, artista que desenvolve vários projetos dentro da videoarte, entre estes: *The Passing* (1991) feito em memória da mãe Wynne Viola, na escala de tons de cinza no qual o som é a respiração da mãe doente, com a duração de 54 minutos. Assim, suscita a reflexão e contemplação, ao driblar a rapidez das relações no contemporâneo (CANTON, 2009a). O encurtamento da distância entre espaços implica na noção de tempo, portanto a resistência a este leva a preservação da memória.

Também, há projetos em torno da memória que parte do privado para o público ou vice e versa. A artista Rosângela Rennó na instalação *Bibliotheca* discute elementos de memória a partir de álbuns de família que ela adquiriu em diversos lugares do mundo, os quais foram expostos em mesas-vitrines, porém espectador não tem acesso a eles. Diante disso, Rennó fez descrições sobre os conteúdos expressos em cada um, de maneira que o elemento visual não é revelado, logo foco está na sugestão de memória, no exercício de imaginação do espectador que criará a sua narrativa, a partir das próprias experiências. Assim, induz cada indivíduo a evocação de sua memória, partindo do geral para o específico, ao fim, a experiência torna-se mais sensitiva que visual (VELASCO, 2011).

Enquanto isso, na produção de Carlos Navarro observada no ensaio *Decadência Urbana*, o fotógrafo transita do público para o privado, pois a partir de temáticas sociais nota-se a relação com ideais que permeiam a trajetória do fotógrafo. Além disso, as reflexões propostas no ensaio em torno da memória acontecem a partir do exercício da imaginação por meio dos elementos visuais que são sugeridos, mas não são registrados em sua totalidade nas imagens.

Deste modo, compreende-se que fotografia e memória estão correlacionadas, expressa na apreensão da realidade vivida por meio da impressão na superfície fotossensível e quanto ao fotógrafo, nota-se a possibilidade de permanência deste por meio da imagem. Também, observam-se as diferentes maneiras de articulação do uso da memória por parte de artistas e fotógrafos na arte contemporânea ao eleger o tempo como fio condutor desses processos de resistência, para contrapor-se a voracidade com que se dissipam as noções de memória, história e pertencimento.

2.3.2 A Memória na poética de Carlos Navarro.

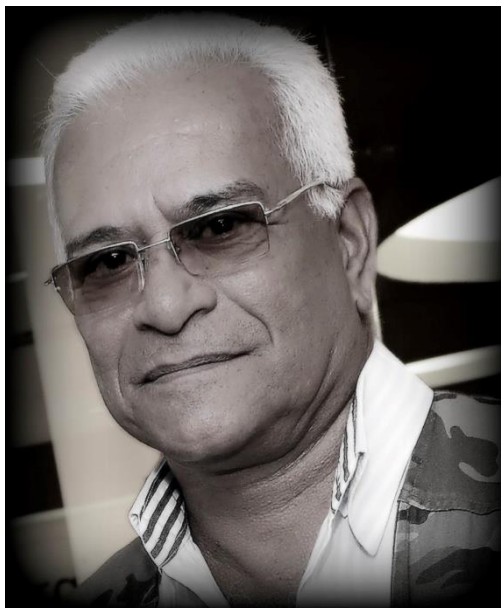


Figura 6. Carlos Navarro. Fonte: Autor desconhecido. Sem Título. 2015. 1 fotografia, p&b. Acervo do Artista.

Carlos Alberto Navarro Infante (fig.6) relatou que nasceu em Caracas (Venezuela) em 1945, iniciou como fotógrafo amador em Barcelona (Espanha) no ano de 1966, onde a sua curiosidade foi despertada em torno das técnicas de revelação laboratorial em preto e branco. Consequentemente montou o próprio laboratório de forma artesanal, adiante trabalhou como ajudante de laboratório, onde teve acesso às etapas de revelação a cores e posteriormente assumiu o cargo de gerente de laboratório. Em 1972, através do anúncio de jornal, candidatou-se a uma vaga de técnico de laboratório a cores da empresa Sonora, a qual exigia que o funcionário pudesse capacitar mão-de-obra, instalar e manter o funcionamento do laboratório em Manaus (Brasil), assim o fotógrafo foi contratado e em 1973 mudou-se para a capital amazonense, onde permanece desde então (NAVARRO, 2015)

Navarro iniciou na empresa Sonora como gerente operacional, técnico eletrônico e instrutor de recursos humanos para a fotografia, tornou-se pioneiro no norte do Brasil em fotografia a cores. Em 1982, optou por sair da empresa para atuar como fotógrafo autônomo, assim dedicou-se a área de processamento fotográfico, registro de eventos e instrutor técnico, também adentrou na fotografia artística, na qual realizou várias exposições de caráter local e nacional, assim como, recebeu prêmios e homenagens ao

longo da carreira. Em 2005, ingressou na fotografia digital, quando iniciou um novo estágio em sua produção fotográfica.

O fotógrafo contribui com a produção imagética em Manaus, por meio de palestras em eventos destinados ao público local, relacionado ao fazer fotográfico, nos quais tem a oportunidade de relatar sua experiência e experimentações nos ensaios que produz, também atuou como professor em vários segmentos, entre estes, ministrou aulas em projetos do Governo do Estado do Amazonas, voltados para menores de áreas periféricas urbanas da capital, ainda envolveu-se ativamente com a formação de grupos de fotografia e fotoclubes locais, como forma de cooperar com as iniciativas de estimular a difusão do fazer fotográfico na sociedade amazonense.

Carlos Navarro desenvolve projetos que evocam a memória como agente de resistência, por meio do registro do patrimônio material e imaterial, expressos em ritos e costumes desenvolvidos por determinada parcela da sociedade que mantém fazeres propícios ao desaparecimento nas futuras gerações. O desejo em registrar a memória cresce na produção do fotógrafo nos últimos anos, devido ao próprio processo que ele se encontra, pois de acordo com Navarro (2005): “Eu estou perdendo muito a memória, têm muitas coisas que estão fugindo da cabeça pela idade. Então, o que eu puder fazer para documentar, ensinar, transferir, eu faço”. Assim, a preocupação com o tema pode vir da voracidade com que o tempo interfere no processo de memória do autor e o uso da fotografia driblaria o mecanismo da perda.

Ao olhar a imagem produzida pelo outro é possível estabelecer uma relação de proximidade com a visão do autor. Seduzir-se com a foto, segundo Flores (2011, p.137): “é aceitar seus atributos aparentes de exatidão, verdade e naturalidade, renunciar à crítica e à imaginação verdadeira e confundir a memória social com a própria memória”. Ao relacionar a realidade da matéria expressa nas coisas com a realidade imaterial constituída pelas lembranças, o fotógrafo atribui subjetividade a memória no registro da imagem fotográfica, segundo Rouillé (2009, p. 223) na junção delas reside: “A percepção que procede da memória é ao mesmo tempo, dirigida para as coisas e projetada no passado; devido a isso, ela é extremamente subjetiva”. Portanto, se sugere que a partir do registro da memória coletiva, pode-se associar a memória individual.

Os artistas que priorizam a memória como centros da obra compartilham com o espectador impressões de si mesmos, determinada atitude segundo Canton (2009a, p. 22) seria: “[...] um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao

espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário”. Dessa maneira, Carlos Navarro poderia estar compartilhando suas memórias afetivas nas imagens, mesmo advinda do registro da memória coletiva de determinados grupos.

Nota-se nas imagens o uso da memória por meio da representação daqueles que vivem nos limiares da sociedade: carregadores, pescadores, ambulantes, temas que se interligam por propor o resgate da memória coletiva e individual. Ao discutir determinados temas, observa-se na obra do fotógrafo fragmentos de caráter político, que se entrelaçam com a trajetória de Navarro.

As imagens configuram um meio de contestação social, atitude presente na vida de Navarro, desde a juventude, quando se envolveu nos movimentos de contestação política, por meio da luta armada nos anos 1960 na Venezuela. Nesse período aconteceu o despertar pela fotografia, pois viu na câmera uma ferramenta na luta por igualdade de direitos sociais e civis. Navarro (2015b) relatou que:

E aos 17 anos quis fazer o mundo mais humano e as diferenças sociais das classes mais amenas para todas as pessoas, fiz parte da classe estudantil, ingressei na Juventude comunista em 1963 até 1966, fiz parte da guerrilha urbana em Caracas e depois da guerrilha rural da montanha na Venezuela até 1965, aonde fui preso na cadeia política. Em 1966, fui exilado na Europa e decidi ficar na cidade de Barcelona (Espanha) como exilado político.

Em tal cenário um dos principais instrumentos dos guerrilheiros eram as armas, que os ajudavam na resistência ao governo e na luta pela garantia dos direitos sociais a todos. Durante o convívio, surgiu o interesse de alguns fotojornalistas em registrar o cotidiano desses jovens. Segundo Navarro (2015): “Na época das guerrilhas rurais, tivemos a visita de vários jornalistas para documentar a vida dos guerrilheiros e isso me chamou a atenção pela fotografia”. A primeira motivação pela fotografia veio através do retrato que um fotojornalista fez de Carlos Navarro, a imagem o tocou de tal modo que o desejo de fotografar surgiu.

A correspondência entre a câmera e arma faz-se presente na teoria da fotografia, para Sontag (2013, p.25): “Assim, como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado”. Tal pensamento é compartilhado por Navarro (2015), que diz:

Hoje eu continuo com a minha ideia, com o meu ideal e continuo fazendo o mesmo que eu fazia na guerrilha, só que hoje, eu utilizo uma câmera. Antigamente eu usava um fuzil, uma arma, hoje eu tenho uma lente. Não mudou, mudou a forma operacional, porém o ideal é o mesmo, o conceito é o mesmo.

Logo, leva-se a reflexão sobre a transição que o fotógrafo apresenta, pois em meio à luta armada reverteu à estratégia para o uso da fotografia como mecanismo de contestação com alcance maior que o arsenal bélico, de forma sutil, porém provocadora. Portanto, compreende-se que a aceitação da câmera pelas pessoas permite o fotógrafo ter acesso a determinados lugares, que a luta armada não alcançaria.

O ideal socialista do fotógrafo consiste em: “fazer a vida das pessoas um pouco melhor em sua estrutura através do conhecimento” (NAVARRO, 2015). Conforme Salkeld (2014, p.58) a ideologia consiste em: “conjuntos de crenças, ideias e práticas que sustentam nossa vida diária e moldam nosso entendimento, [...] fotografia se oferece como uma metáfora das formas de ver”. Desse modo, questiona-se sobre a transição que o fotógrafo apresenta, pois em meio à luta armada reverteu a estratégia para o uso da fotografia como mecanismo de contestação.

Para Navarro (2015a): “Uma câmera é mais poderosa que uma arma, uma arma pode derrubar um, dois, três ou quatro, uma imagem derruba uma instituição, um estado. A imagem é mais poderosa [...]”. Assim, o caráter contestador da fotografia reside nas potencialidades da imagem em chocar o outro. Sendo assim, supõe-se que pelas temáticas da produção do fotógrafo, sobretudo no ensaio *Decadência Urbana*, arma do fotógrafo estaria apontada para o Governo, responsável por colocar à margem determinada parcela da sociedade que vive a degradação das relações sociais, trabalhistas associada às patrimoniais.

Para Salkeld (2014, p.36): “a câmera mostrou ser uma poderosa arma na conquista de mudanças sociais, indo mais além de uma mera testemunha de eventos e ações e possibilitando que a opinião pública fosse mobilizada de forma a originar respostas”. Logo, o uso da fotografia como agente de contestação social em que o fotógrafo por meio do discurso crítico denuncia a realidade social de determinados grupos, faz-se tradição na história da fotografia.

Vale ressaltar que Navarro iniciou na fotografia na década de 1960 e na seguinte mudou-se para o Brasil, assim necessita-se entender o contexto que envolveu o percurso criativo do autor. Segundo Ferreira (2009) no final dos anos 60, notava-se a repressão realizada sob os sindicatos de zona rural, com a dissolução das organizações estudantis, inquéritos militares nas universidades, censura, invasão de igrejas, aspectos que levaram a formação de uma cultura de esquerda no país, e a politização da arte. Também, presenciou-se o conflito entre capitalismo e comunismo, pelos regimes militares em

vários países da América Latina, em tal cenário, a fotografia tornou-se recorrente nos trabalhos artísticos, pois os artistas buscavam atingir a ditadura militar, de forma sutil para evitar a censura (AMARAL E TORAL, 2009a).

Desse Modo, os materiais são utilizados nas obras como metáforas para atacar a ditadura, de acordo com Ferreira (2009, p.23): “Portadores de suas próprias significações as pedras ou pregos, não mais são mera matéria que adquire forma pela ação do artista na instauração de códigos autônomos”. Logo, acontece o deslocamento do fazer artístico da produção de objetos quanto ao aspecto de originalidade, unicidade para formação de uma rede de significações em que se exploram diferentes meios, artísticos ou não, assim o valor é transferido para a experiência entre sujeito e objeto. Mas, sobretudo visava-se criar da ficção à história e do jogo à ação, a fim de reafirmar a liberdade e poder crítico por meio da arte

Carlos Navarro transitou por diversas ditaduras: Caracas (Venezuela) sob o comando de Raul Leoni, depois em Barcelona (Espanha) com Francisco Franco, e por fim em Manaus (Brasil) com Emílio Medici na frente dos anos mais violentos da ditadura no país. Navarro (2015) relatou como viveu nesse período:

Na Venezuela foi um pouco diferente, houve um consenso dentro de guerrilha que não iria mais dar certo a luta armada, não era um caminho certo porque o Estado estava muito melhor estruturado em termos bélicos, então chegou-se ao consenso, a uma anistia da parte do Governo. Então muita gente abandonou, entrou para legalidade através dos partidos, porém, antes disso morreu muita gente, tanto pelo Estado como pelas guerrilhas. Na Espanha era ditadura do general Francisco Franco e depois vim para outra ditadura era do Garrastazu Médici, depois foi o Figueiredo. Essa ideologia eu ainda continuo com ela, porém da forma que eu queria que fosse implantada não era o caminho correto.

A partir do depoimento do fotógrafo observam-se os embates na luta armada, que levaram a mobilização por meio dos partidos políticos, como forma de prosseguir com os ideais. Para Fernandes Junior (2003) o final da década de 1970 foi marcado pela luta na reorganização política da sociedade e pelo fim da censura, que propiciou a criação das primeiras agências de fotógrafos, assim o foco desses trabalhos residia na constante crítica político-social, e no esforço para legitimar o direito autoral, dessa forma, a fotografia contribuiu para reativação da consciência moral e política daquele período.

Na arte contemporânea os alvos foram diluídos para diferentes campos, pois se direcionou a luta pelos direitos humanos e a cidadania, expresso no engajamento com questões do meio ambiente, pobreza, qualidade de vida, étnicas, sexuais, defesa aos direitos da mulher entre outras (AMARAL E TORAL, 2009b). Segundo Canton (2009b,

p.26) os artistas transformam-se: “em agentes políticos, que cada vez mais quebram a distância entre arte e cotidiano”. Assim, nesse cenário os trabalhos artísticos aparecem de maneira mais fluida aliada ao caráter existencial dos indivíduos.

Portanto, verifica-se que pelo discurso do fotógrafo a motivação primária da carreira em diminuir as diferenças entre as classes, permanece no percurso poético do autor ao registrar lugares, grupos sociais a margem. Junto a isso, ele articula questões de memória em torno da impermanência, o esquecimento, a degradação das relações sociais, trabalhistas associada ao abandono patrimonial, sobretudo no ensaio *Decadência Urbana*. Tal posicionamento de Navarro está em consonância com a fotografia contemporânea, que não retrata apenas a realidade, mas a cria e a subverte, justapõe e seleciona camadas de vivência com intuito de gerar possibilidades de construção de sentido, a fim de contrapor-se à corrente (DIEGUES, 2014).

2.3.3 Ensaios

Carlos Navarro vive em Manaus há 43 anos e nesse período a cidade faz parte de diferentes maneiras na poética do fotógrafo. A relação iniciou-se de maneira cautelosa, visto que desde Barcelona, o fotógrafo ouviu relatos sobre o misticismo que envolve a região. Quando chegou à cidade, sentiu o impacto da temperatura e desenvolvimento urbano, fatos que a princípio interferiam para a decisão de permanência dele. Contudo, ao estabelecer os laços afetivos por meio da família em Manaus, o fotógrafo paulatinamente integrou-se a cidade, ao ponto de frisar sobre a relevância que esta tem em sua poética. Navarro (2015a) explicou que:

Para mim pelo menos, essa aprendizagem que eu fiz na Espanha foi uma graduação profissional, minha formação que pode ser considerada um mestrado e doutorado foi aqui em Manaus. Então a experiência que eu tinha na Espanha (Barcelona), eu a princípio não sabia que eu tinha essa experiência, esse conhecimento, quando vim pra Manaus que comecei a por em prática esse conhecimento por necessidade, pelas condições que eu estava longe e tudo isso. Foi quando tive uma formação mais avançada.

Assim, compreende-se que o florescer do conhecimento adquirido com o acúmulo de experiências vividas aconteceu em Manaus, fato que o integrou no cenário de produção local como fotógrafo e colaborador na formação de muitos profissionais atuantes no mercado fotográfico da cidade.

Da memória coletiva por meio da catalogação de patrimônio arquitetônico de Manaus, Carlos Navarro faz o regaste da memória visual. O fotógrafo comenta como começou a produção de imagens direcionada para elementos de memória na cidade. Navarro (2015c) expôs que:

Eu sempre aqui no Estado trabalhei o material e imaterial, tudo que é memória e nós como fotógrafos temos essa responsabilidade moral, de documentar o que está em volta, pode ser patrimônio, costumes, tradições, cultura, família, então eu tenho essa preocupação. Então, eu dedico, sempre me dediquei a essa parte arquitetônica[...]. Nós como fotógrafos temos essa responsabilidade dentro de uma sociedade de preservar esses monumentos, esses lugares.

Diante disso, o fotógrafo acredita contribuir com futuras gerações ao produzir registro visual de memória, de uma Manaus que se transforma sem deixar resquícios do que antes esteve ali. Além disso, mostra outras facetas da cidade, que estão fora dos estereótipos de identidades amazônicas.

O tempo é outro fator singular na produção do fotógrafo, pois ele continua a alimentar os projetos com novas imagens, logo nunca fecham. Navarro (2015c) afirmou que: “[...] todos eles têm uma continuidade, então sempre que saio para fotografar procuro esses cinco pilares, e o que tiver relacionado, vou selecionando nas pastas e é aquilo, com a necessidade vejo como reaproveitar esse material [...]”, o que proporciona uma constante reconstrução de forma e conteúdo. Fator que estende o processo de seleção das imagens para estudo, pois o tempo torna-se um fator importante para compreensão do processo de criação do fotógrafo, a fim de observar de que maneira esse elemento reflete no percurso das imagens produzidas, associada a mudança do tempo de ordem cronológica e representativa. Em meio à sua vasta produção, Carlos Navarro elegeu alguns pilares dentro de seus projetos, entre estes estão os seguintes: *Tributos*, *Orishas*, *Decadência Urbana*, *Pé de Moleque*, *Prosamim*.

O projeto *Tributos* retratada a pesca artesanal em vários estados do Brasil Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Pará, Maranhão, Amazonas e em Isla Margarita na Venezuela, lugares que o fotógrafo percorreu durante os períodos de férias que desfrutou. Segundo Navarro (2015c) o projeto iniciou em 2008, numa vila chamada Iguape, localizada no município de Aquiraz (Ceará), por meio da observação do fotógrafo sob um pescador daquela região visualizado na (fig. 7), que se mostrava de forma arredia, o que despertou a atenção do autor, porém conforme se aproximou do pescador por meio das fotos, a relação tornou-se amigável e o fotógrafo prosseguiu com o projeto.



Figura 7. NAVARRO, Carlos. *Tributos*. 2009. 1 fotografia, p&b. Formato JPG. 1 CD-ROM. Fonte:Acervo do Artista.

Sobre o ensaio Navarro (2015c) expôs que: “*Tributos* é uma homenagem ao pescador da jangada, o pescador do mar é aquela pessoa que sobrevive de uma forma artesanal da pesca [...]”. Dessa maneira, o fotógrafo registrou a singularidades daqueles homens, assim como conviveu com muitos deles durante a realização das fotos, assim construiu laços afetivos com os fotografados.

Além disso, por meio das imagens é possível documentar esse ofício tradicional da cultura popular, assim como, ampliar a percepção das singularidades da atividade nos diferentes lugares registrados no ensaio. Vale ressaltar, que o projeto contribui com o registro da memória do patrimônio imaterial, pois determinada atividade cada vez perde mais espaço no comércio pesqueiro devido à industrialização.

O acervo referente a este projeto, está em torno de mais de duas mil imagens, contudo o Navarro (2015c) ressalta que: “[...] no Amazonas tenho muita foto, só que na Amazônia tem uma linguagem diferenciada do nordeste [...]”, desse modo, enfatiza as especificidades da região, expostas visualmente por meios dos elementos que compõem a biodiversidade característica desse lugar, também ressalta os aspectos naturais específicos do estado, como a ausência de água salgada, os peixes típicos dos rios da Amazônia, além da diferentes formas da atividade realizada pelos pescadores locais.



Figura 8. NAVARRO, Carlos. *Tributos*. 2011. 1 fotografia, p&b. Formato JPG. 1 CD-ROM Fonte: Acervo do Artista.

O ensaio reuniu imagens de paisagens a retratos em escala de cinza, com o uso frequente do desfoque para gerar movimento, também perspectivas inusitadas na abordagem do tema, em algumas cenas o enquadramento leva o espectador para dentro do espaço representativo. Por meio dos elementos registrados indica-se a localidade em que a foto foi gerada, sejam eles por meio das construções específicas daquele local ou pelos peixes de cada região. Assim, ao transitar entre o concreto e o orgânico o fotógrafo apresenta as singularidades das histórias apresentadas em cada imagem.

A figura 8 diferencia-se do conjunto do ensaio pelo caráter experimental que o autor realizou, com a sobreposição de exposições, que conferem a representação determinado simbolismo diante da relação dos elementos na construção da cena, observados através das cruces sobrepostas ao mar junto ao pescador que empurra a jangada. Remete a relação de perigo que o indivíduo enfrenta durante a labuta cotidiana junto ao mar.

Acerca de mais de 10 anos, o fotógrafo desenvolve o registro do patrimônio imaterial no Amazonas, entre os temas de interesse do fotógrafo estão às crenças afro-brasileiras em Manaus no ensaio *Orishas*, em que captura cenas acerca do misticismo dessas manifestações vivenciadas pela população local, com oferendas para Iemanjá nas cerimônias que acontecem no período entre 31 de dezembro e o dia 1 de janeiro.

Segundo Navarro (2015c) começou a desenvolver o projeto nas proximidades da Praia da Ponta Negra localizada na Zona Oeste da cidade de Manaus, onde aconteciam as cerimônias, estas impactadas diante da reforma inicial da orla entregue em 2012, de modo que o fluxo aumentou, logo surgiram precauções por parte dos dirigentes para restringir

o acesso do público externo que resultou na liberação da entrada apenas por meio das devidas autorizações dos responsáveis pela cerimônia. Apesar das mudanças, o fotógrafo continuou a ter livre acesso ao local devido à frequência com que acompanha o evento. Vale ressaltar, que o depoimento indica a perspectiva do fotógrafo sobre essas cerimônias, porém não há precisão da amplitude do público que prestigia o evento.

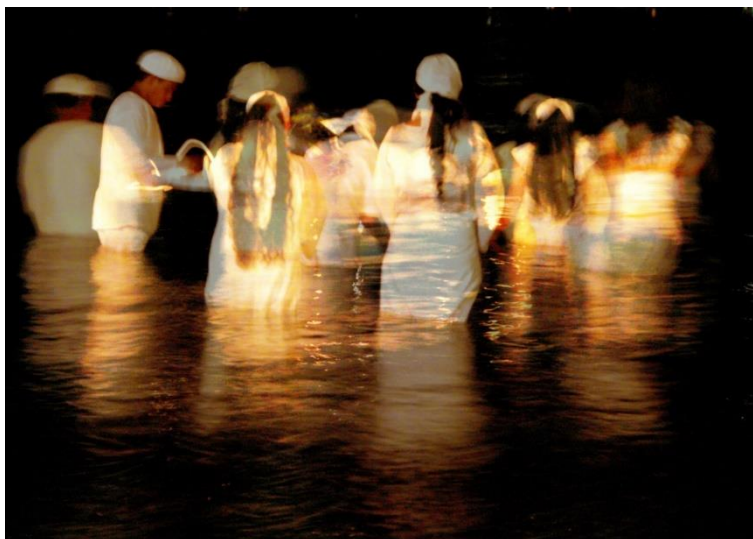


Figura 9. NAVARRO, Carlos. *Orishas*. 2010. 1 fotografia, color. Formato JPG. 1 CD-ROM. Fonte: Acervo do Artista.

As imagens mostram o misticismo dos fiéis, por meio da desconstrução da imagem fotográfica, pois o movimento é representado através de desfocados que podem sugerir o caráter transcendental na recepção do corpo material para com manifestação das entidades espirituais, observados na figura 9. Também, observou-se a presença feminina majoritária nas cenas, diferente de outros ensaios do autor, em que o masculino é elemento dominante. Além disso a cor é bastante saturada em algumas imagens, em que se atribui o sentido simbólico, visto que, cada cor tem um significado de acordo com a liturgia dessas religiões, assim determinado elemento evidencia-se no ensaio.

O ensaio *Pé de Moleque* reúne cenas de crianças jogando futebol em áreas com pouco acesso a recursos financeiros, no Estado do Amazonas representado principalmente nos lugares de várzea. O projeto também é fruto de outro ensaio do fotógrafo intitulado: *Los Niños do Rio Amazonas*, no entanto o *Pé de Moleque* foi desenvolvido também em outros estados do Brasil: Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Pará e Maranhão. As primeiras fotos foram feitas no Ceará, segundo Navarro (2015c) enquanto observava um filho de pescador em grupo com outras crianças em um

jogo de futebol em uma praia daquele estado, depois de fazer a foto o fotógrafo gostou do resultado e continuou a fotografar o grupo durante alguns dias, ao fim decidiu prosseguir com o projeto em outros lugares em que esteve de férias.

O projeto reúne imagens em escala de cinzas e cor, visualiza-se a exploração do desfoque para criar o efeito de movimento, assim como, a uso de contrastes intensos entre luz e sombra que ressalta o caráter gráfico do ensaio, observado em algumas cenas através do jogo de silhuetas distribuído no espaço representativo, alguns desses aspectos visualizados na figura 10.



Figura 10. NAVARRO, Carlos. *Pé de Moleque*. 2012. 1 fotografia, p&b. Formato JPG. 1 CD-ROM
Fonte:Acervo do Artista.

Navarro (2015c) declarou que: “em todo lugar que eu via uma pelada de futebol se é no rio, no mar, na orla, eu sempre ia a fotografar”. Outro fato curioso é ambiguidade do nome do ensaio, homônimo à comida típica da culinária brasileira, mas que na Região Norte e principalmente no Amazonas é preparado de maneira singular, pois localmente é um tipo de bolo feito com mandioca, castanha do Brasil assado na folha da bananeira, muito consumido pela população. Diferentemente, de como se conhece nacionalmente, um doce feito com amendoim assado e caramelizado, característica que sugere elementos da Região Norte que fazem parte também do universo infantil, como o caso do doce.

O fotógrafo não evidencia a identidade dos fotografados, mas a singularidade dos gestos dos brincantes por meio do movimento, estes imersos na simplicidade do próprio cotidiano, porém envolvidos pela paixão ao futebol disseminada por todo país. Assim, visualizam-se nas imagens as crianças em lugares alternativos para o exercício do esporte,

muitas vezes, descalças em campos de terra batida, com traves improvisadas e a bola bastante desgastada.

2.3.4 *Decadência Urbana*

O ensaio *Decadência Urbana* vem sendo desenvolvido há mais de dez anos, reúne grande acervo de imagens feitas com a fotografia analógica e digital, em torno do patrimônio arquitetônico em Manaus. O uso da fotografia para este fim é recorrente, pois através dela é possível cristalizar um fragmento de espaço e tempo da realidade.

Nesse mecanismo, a memória coletiva é construída através da documentação fotográfica de “[...] monumentos, arquitetura, de suas vistas e paisagens urbanas, rurais e naturais, de suas realizações materiais, de sua gente, de seus conflitos e de suas misérias” (KOSSOY, 2014, p.132), alguns desses aspectos são registrados no ensaio, o que mostra o engajamento do fotógrafo com o lugar e o povo amazonense. Há o registro de construções históricas tanto que fazem parte do circuito turístico do Centro Histórico de Manaus, quanto de lugares mais a margem da visibilidade.

A decadência que o fotógrafo sugere nas imagens do ensaio está em torno da degradação patrimonial associada às relações dos transeuntes com os espaços de memória em estado de degradação. Assim, suscitam-se sensações de invisibilidade e impermanência por meio das imagens, além disso, propõem gerar reflexões sobre descaso e abandono dessas construções por parte de órgãos governamentais. Com intuito de utilizar a fotografia como meio de resistência e preservação de memória individual e coletiva.

A fotografia de Navarro não está estritamente ligada ao documental, mas comporta o viés experimental, por meio da estética, o autor desconstrói a realidade figurativa, sobretudo, ao mostrar uma visão ousada ao produzir fotografia, diante da trajetória ao longo dos 50 anos de produção. No ensaio *Decadência Urbana*, o fotógrafo subverte a mímese do aparelho fotográfico, logo em alguns momentos aproxima-se da abstração. Segundo Navarro (2015c) nos últimos 5 a 6 anos, ele tem modificado o formato do ensaio, por meio do uso da cor evidenciado, através da saturação de matiz, a fim de retirá-la do campo realístico e adentrar no simbólico.

Ressalta-se que a experimentação estética está a serviço do regaste da memória, pois mesmo com a visível degradação do patrimônio arquitetônico em Manaus, poucas ações são realizadas para que ocorram as qualificações necessárias a fim de permitir o uso dos espaços. Assim, o fotógrafo questiona as práticas vigentes, o que força a percepção do espectador, ao evidenciar os transeuntes desses espaços. Contudo, para gerar tal sentido necessita-se que o receptor tenha o conhecimento e o olhar crítico.

O interesse do fotógrafo pelo o patrimônio arquitetônico começou ainda em Barcelona, através do registro dos monumentos naquela cidade. Em Manaus, iniciou-se quando Navarro trabalhava na empresa Sonora, período que fotografou o Palácio Rio Negro o qual encontrava-se em restauro. Depois disso, o fotógrafo registrou diversos patrimônios arquitetônicos entre eles estão: Teatro Amazonas, Biblioteca Pública, Palácio da Justiça, Ponta Negra, Vila Olímpica, Sambódromo (NAVARRO, 2015c).

A relação de Carlos Navarro com o poder público em Manaus apresenta-se em diferentes facetas, pois o fotógrafo iniciou a serviço do Governo com o registro de lugares visualizados como cartões postais da cidade, em que a imagem apresentada está de acordo com os interesses políticos e econômicos do Governo. Tal serviço, o colocou próximo aos patrimônios, o que permitiu ir a lugares de difícil acesso, situação vivenciada pelo fotógrafo nos anos 1980, quando documentou a reforma do Teatro Amazonas. Em meio a isso, Navarro faz os projetos estéticos pessoais com maior liberdade de expressão, em que mostra outra faceta no tratamento do Governo com o patrimônio arquitetônico, sobretudo com aqueles localizados a margem da visibilidade turística.

Diante da grande quantidade de acervo do ensaio em estudo, necessitou-se delimitar o número de imagens, sendo assim foram eleitas as que apresentavam a estética experimental. Também, buscaram-se imagens em que fosse possível a partir dos elementos visuais estabelecer conexões entre o uso da memória e a poética do fotógrafo, ao fim chegou-se ao número de três fotos.



Figura 11. NAVARRO, Carlos. *Decadência Urbana*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. 1 CD-ROM. Fonte: Acervo do Artista.

Na figura 11 o caráter figurativo foi desconstruído de tal forma que se aproxima da abstração, pois os elementos não foram registrados em sua totalidade, como aparições que se desvanecem no quadro da cena. Também, visualiza-se o jogo de cores frias visto no uso dos azuis, cinzas e ocre em contraponto com cores vibrantes em tons avermelhados, amarelos e magenta em áreas menores. A relação das cores frias dominantes na cena associada à imagem do trabalhador evidencia a degradação das condições trabalhistas que o personagem enfrenta no cotidiano laboral vinculado à invisibilidade social que estão imersos.

Os rastros dos elementos em cenas sugerem o limiar entre a ausência e a presença, que se associa com o exercício da memória, o qual transita entre o acontecimento e a lembrança, esta que se aproxima do ficcional. O personagem em primeiro plano, um carregador devido o objeto geométrico sobre a cabeça, foi representado em perspectiva a qual lhe atribui imponentia, diferente das condições de serviço que se encontra. Segundo Navarro (2015d), a foto foi feita no Mercado Municipal Adolfo Lisboa em Manaus, onde frequentemente observam-se carregadores comuns a representação na imagem em questão.

Analisa-se o efeito visual da cena alcançado pelo desfoque, caracterizado pela pouca nitidez do objeto registrado, como forma de reflexão sobre a passagem do tempo, este primordial para a execução desta foto. Tal efeito concretizado devido às “exposições longas mostram todos os movimentos do assunto durante o período em que o obturador da câmera permanece aberto” (PRÄKEL, 2013, p.123). Nesse processo, acontece a perda

de detalhes na imagem, mas um ganho com a cor, assim sugere-se que Navarro ao reduzir o tempo da captura da cena, contrapõe-se ao ritmo acelerado do lugar, também preserva a identidade dos personagens ampliando as reflexões sobre o tema.



Figura 12. NAVARRO, Carlos. *Decadência Urbana*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. 1 CD-ROM. Fonte: Acervo do Artista.

A figura 12 apresenta outro carregador, um homem cuja a fisionomia foi suprimida pelas sombras em tons azuis com boné, este com aparente suporte que ajuda a equilibrar os dois sacos de rafia, em um deles, observa-se as mandiocas para fora, tal alimento bastante consumido na região de diferentes maneiras, além disso, o segundo posto sobre a cabeça ultrapassa as dimensões do espaço representativo. Também é possível observar a mão em primeiro plano que sobressai pela desproporção, o fundo desfocado em tons de ocre distancia-se do figurativo e aproxima-se da abstração, em que desperta a referência a pinceladas em uma tela, em um ritmo frenético do instante em que foi registrada a foto, que segundo Navarro (2015d), foi realizada nas proximidades do Mercado Aldolfo Lisboa no Centro de Manaus.

O porto de Manaus entre a década de 1930 a 1950 contava com a forte presença da juventude da época que aglomeravam-se aos domingos para ver as chegadas e saídas dos navios, além disso a área dispunha de vendedores de diferentes produtos, dos balões às guloseimas. Entre os frequentadores estavam os carregadores, que segundo Andrade (1985) necessitavam da licença especial da Alfândega, da Capitania dos Portos e da Prefeitura Municipal para a execução da atividade. Desse modo, possuíam livre acesso para entrar e sair dos navios, desde que mostrassem as autorizações. A cobrança do

serviço era feita por volumes, peso e distância. Contudo, tal segmento de carregadores começou a esvaír-se conforme a expansão do sistema aéreo. Tais, carregadores caracterizavam por:

Havia os carregadores do porto, portugueses da Póvoa de Varzim e alguns brasileiros a eles associados, vestidos com camisas de mangas compridas quadriculadas e bonés de lã, segurando um carrinho de mão, também acenando lá estavam à espera dos fregueses acompanhados de suas grandes malas de madeira recoberta de couro cru, cravejadas de botões de metal amarelo fazendo desenhos de forma espiralada [...]. As vezes eram carregamentos a uma altura de mais de dois metros quase alcançado os fios dos bondes. Nesses casos, dois homens trabalhavam no transporte de mercadorias pelas ruas de Manaus [...] (ANDRADE, 1985, p.114)

Na atualidade, os carregadores continuam a circular pela área do porto, apesar de transportar outros produtos, esses trabalhadores não se vestem com a mesma elaboração de períodos anteriores, ao invés disso, usam pouca roupa expostos ao forte sol característico do clima no Amazonas. Também, nota-se que apesar das diferentes temporalidades entre os carregadores representado na fotografia de Navarro e o descrito por Andrade, nota-se a recorrência quanto ao peso que se transportava o que revela a aridez das condições da atividade.

Os sacos de rafia bastante usado pelos comerciantes ajudam a compor o peso visual da imagem, o primeiro na parte superior forma uma linha horizontal, o segundo uma linha diagonal, juntos integram um triângulo. A representação do carregador da figura 12 aproxima-se da representação dos carregadores na pintura o *Café* de Candido Portinari⁷, observada na figura 13, sobretudo ao elemento em primeiro plano na tela.

⁷ Candido Portinari (1903-1962) artista que contribuiu com o desenvolvimento no modernismo no Brasil, filho de imigrantes italianos nascido em Brodósqui, interior de São Paulo, estudou no Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro, interessou-se pela pintura muralista mexicana. Dentre as temáticas representadas pelo artista, destacou-se a figura do trabalhadores rurais, imigrantes, homem brasileiro, além disso, dedicou-se a retratar as injustiças sociais. Entre as obras realizadas, destacam-se o painel sobre a paz entre os povos encomendado pela Organizações das Nações Unidas e Nova York também a azulejaria para a igreja da Pampulha em Belo Horizonte (CANTON, 2002).



Figura 13. PORTINARI, Candido. *Café*. 1935. Oléo sob tela, 130 x 195,4 cm. Fonte: Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Vale destacar que Candido Portinari influenciou o neorrealismo em Portugal, principalmente através da obra *Café*, a qual foi apresentada no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português em 1940 e reproduzida em alguns periódicos da época. O impacto desta obra foi observado no âmbito artístico e no meio da crítica que se manifestou através dos periódicos, entres estes segundo Páscoa In Cavalheiro (2010, p. 200): “ ao ser comentado no periódico *O Diabo* de modo negativo por Afonso Ribeiro (que achava que os trabalhadores eram ali representados de forma animalesca e inferior), e de modo positivo pelo crítico Adriano de Gusmão”. Diante disso, a obra entrava em conflito com o modernismo vigente naquele país, cuja a maioria aceitava-o com moderação.

Também salienta-se que determinado caráter da produção de Portinari é aprofundado pela crítica portuguesa, visto que no âmbito brasileiro a figura do artista se desdobra de outras maneiras. Entre os principais objetivos dos neorrealistas consistia no envolvimento do artista com causas sociais, de modo que a arte fosse utilizada pelas massas, para tanto segundo Santos (2007, p.17):

As formas, as figuras aproximam-se a um real; os neo-realistas não pretendiam apresentar um povo bucólico, tranquilo, quase idealizado, como os naturalistas o tinham feito; não pretendiam representar o ‘estar’ – a captação de plácidos instantes, mas sim o agir, o povo em acção. Nem sempre num agir revoltoso, insurrecto, mas traduzindo gestos do dia-a-dia, geralmente de trabalho, de um labor que quantas vezes implicava exploração, atropelos dos direitos mais básicos, jornadas de sol a sol. De um agir quotidiano, mas também um agir de mudança, movido pelo inconformismo e pelo sentimento de injustiça, e sobretudo pelo de esperança.

Sendo assim, a produção de Portinari estava em consonância com a proposta neorrealista, devido a estética e a temática das obras, nas quais exaltava a representação das massas através da figura do trabalhador, este retratado em gestos laborais e identidade suprimida com intuito de enaltecer a coletividade. Portanto de acordo com Santos (2007, p. 41): “Candido Portinari foi considerado ‘mensageiro das inquietações do povo’, interpretando plasticamente o drama e os ‘ideais de luta por um mundo melhor’ ”, determinada postura que foi seguida por outros neorrealistas entres estes: Júlio Pomar, Lima de Freitas.

Em vista de tais elementos neorrealistas, sugere-se a presença destes na figura 12, além disso, destaca-se a semelhança da fotografia com modo estilístico de Portinari em representar as mãos dos trabalhadores de forma desproporcional. Tal característica, segundo Canton (2002, p.101) representava: “Em suas figuras, Portinari mostra suas personagens da terra com as mãos muito grandes, como que homenageando a grandeza de seu trabalho”. Na poética de Navarro, o propósito em representar os carregadores volta-se para a denúncia das condições de trabalhos desses homens.

O trabalhador em primeiro plano na obra *Café* assemelha-se a figura humana na fotografia de Carlos Navarro devido à supressão da fisionomia por meio do saco sobre a cabeça, a tonalidade da pele que se aproxima do tom de cimento em Portinari, remete ao engessamento refletido na condição social em que se encontravam os trabalhadores nas colheitas de café. Assim como, o trabalhador representado por Navarro, em que o tom azulado, possibilita a reflexão sobre a imobilidade social, ou uma máquina sem a vivacidade do organismo.

Ao compreender a cidade como um lugar de troca, em que predomina a circulação de mercadorias, observa-se que os indivíduos se confundem com estas. De acordo com Veloso (2012, p.306): “Os próprios indivíduos tornam-se predominantemente mercadorias – são trabalhadores cuja a vivência do tempo e do espaço é determinada pela produção econômica”. Sendo assim, o fotógrafo no ensaio expõe essas relações ao representar os indivíduos em diferentes situações como esta que interfere no ritmo da vida social das cidades industriais.

Nota-se a repetição do assunto carregador nas imagens do ensaio, que mostra o envolvimento do fotógrafo em dar visibilidade para pessoas que são invisíveis no cotidiano, que representam apenas a força de trabalho para os empregadores. Sob a imagem em questão Navarro (2015d) expôs que: “Essa é uma fotografia muito dramática,

porém ela faz parte desse contexto da degradação do ser humano, o trabalho nessa condição sub-humana e o espaço onde ele trabalha que não tem propriamente condições para fazer um bom trabalho”. Sendo assim, também articula questões de identidade ao suprimir os traços fisionômicos e o tempo por meio do desfoque, depreendida do espaço representativo e transportada para outra realidade, em que tal estado não deveria mais existir sob os fins legais.

O tempo nessas cidades restringe-se ao de trabalho visto que “informação tornou-se anúncio, propaganda, inundando de signos a cidade e transformando os cidadãos em meros transeuntes-consumidores” (VELOSO, 2012, p.308). Dessa forma, as pessoas não vivenciam mais o espaço, logo não estabelecem relações afetivas com a cidade. Diante disso, criam formas específicas de socialização e de interação entre os indivíduos.

Durante o percurso processual de Carlos Navarro, o fotógrafo tem optado por minimizar a representação da figura humana em seus ensaios, quanto à ênfase a captura de fisionomias, da identidade dos personagens de forma mais explícita. O elemento humano, quando aparece nas imagens, limita-se ao uso de itens que remetem a presença do homem, de forma sugestiva em vez da representação. Navarro (2015c) relatou que:

No começo sempre me preocupei em fotografar pessoas, hoje eu me preocupo pouco, não me identifico com isso, pois acredito que mexe muito com a pessoa que você está fotografando, você pode ter a boa intenção fotográfica de ajudar aquela pessoa, porém aquela foto pode prejudicar uma pessoa.

Principalmente, em situações que as pessoas estão em condições sub-humanas, muito exploradas por fotógrafos iniciantes segundo o Navarro, logo, observa-se a preocupação do fotógrafo com a implicação do registro fotográfico na vida do outro, de maneira que o fotografado não tenha sua integridade moral, ética invadida por meio da imagem. Posicionamento, semelhante ao de Sebastião Salgado, fotógrafo conhecido pela vivência com seus fotografados, com os quais desenvolve laços afetivos durante a realização dos projetos fotográficos. Segundo Salgado apud Fernandes Junior (2003, p. 167):

[...] se uma fotografia não torna um homem tão grande quanto ele realmente é, então, melhor não fotografá-lo. Por esse motivo, existe para ele, um limite daquilo que pode ou deve ser mostrado na fotografia. Esse limite tem que ser respeitado: “Eu, por exemplo, vi horrores que não consegui fotografar. Realmente, se eu fotografasse, estaria contribuindo negativamente para minha espécie, uma degradação total.

Dessa forma, a euforia inicial dos fotógrafos em ir ao encontro do assunto, sem se preocupar com o que a imagem pode gerar mostra-se um caminho ariscado, visto que

existem diferentes implicações acarretadas ao fotógrafo, não apenas quanto ao caráter humano, mas também legais que garantem a preservação da imagem do indivíduo. Vale ressaltar, que o ato fotográfico por si, permeia o caráter invasivo em que fotógrafo e fotografado estão em constante disputa, entre o revelar e o representar diante da objetiva da câmera. Porém, para determinados fotógrafos, a construção da imagem permeia outros limiares, em que os envolvidos possam estar confortáveis durante o processo.



Figura 14. NAVARRO, Carlos. *Decadência Urbana*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. 1 CD-ROM
Fonte:Acervo do Artista.

Na figura 14, observa-se o contraste entre as ruínas, entulhos, construções em cores frias com o céu em ocre, os pedaços de concreto no primeiro plano, devido a cor sugere o estado de inércia, morte, logo, que o pulsar de vida se encontra paralisada nesse espaço. O enquadramento na imagem coloca o espectador em meio aos detritos, como se o soterrasse, também os pedaços sugerem os rastros de construções decompostas, associa-se a um ciclo da matéria.

O lugar retratado na imagem está localizado na Rua Governador Vitório, próximo a Praça Dom Pedro II situada em um perímetro à margem do foco turístico do Centro de Manaus. Frequentado por carregadores informais, ambulantes, dependentes químicos, prostitutas, dentre outros transeuntes ligados a atividades ao entorno do local. Tais características evidenciam o caráter *underground* dentro desse circuito histórico.

Na cena visualiza-se ao fundo o Cabaré Chinelo, esta composição segundo Navarro (2015d) objetiva: “mostrar uma forma de abandono, decadência do poder público, em não se preocupar em manter limpo, organizado e a recuperação de seus prédios. Então, essa foto é um alerta para a sociedade e os órgãos públicos”. Dessa forma,

compreende-se a dialética entre forma e conteúdo que o fotógrafo estabelece em cada imagem.

Nos anos 1940 a 1950 está área integrava o cenário da prostituição na cidade, a atividade ocupava grande parte territorial em vista as dimensões da cidade, contudo os bordéis foram reduzidos, segundo Peres (1984, p.131): “à rua Henrique Antony, à época abrangia, também a Itamaracá, parte da Frei José dos inocentes e alguns quarteirões da Saldanha Marinho, Lobo d’Almada e da Joaquim Sarmiento”. A Rua Frei José dos Inocentes fica próxima à rua em que foi feito o registro da figura 14, sendo assim, observa-se as identidades que estão arraigadas ao espaço.

A estrutura da construção representada à esquerda do quadro recebeu inicialmente o nome Hotel Cassina construído no fim do século XIX, fruto econômico do período gomífero vivenciado pela cidade, adiante na fase de declínio mudou-se o nome para Cabaré Chinelo. No início era um lugar de lazer da classe mais abastada, porém o que restou, no presente foram apenas ruínas consequência do abandono do espaço, porém com programa de aceleração do crescimento (PAC) do Governo federal, existe a estimativa que o lugar seja transformado em um centro de arte popular (OSSAME, 2013).

As noites do Cabaré Chinelo eram regadas a bebidas, bailes e a mulheres que lá trabalhavam “transformavam-se em estrelas de perdição, incendiavam rixas e dores de cotovelos de vez em quando o chinelo se rasgava em pancadaria da grossa” (MELLO, 1984, p. 249). Passado o tempo o estabelecimento de três andares veio à decadência, paralelo a esse processo erguia-se o prédio da Prefeitura, que de acordo com Mello (1984, p. 251) diz que: “terá os seus motivos, que serão talvez os do seu próprio desmotivado, para deixar o casarão morrer”. Portanto, nota-se a intervenção do poder público em determinar as normas de uso daquele lugar que atualmente é consumido pela avidez do tempo, ampliando o nível de degradação do espaço associado à memória afetiva das pessoas que viveram ali.



Figura 15. Detalhe da Figura 14. Fonte: NAVARRO, Carlos. *Decadência Urbana*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. 1 CD-ROM Modificada pela autora.

Na figura 15, detalhe da figura 14, nota-se a presença de pessoas na cena registrada de forma sutil em meio à dimensão do quadro representativo, estas representadas na mesma escala tonal das construções, o que sugere simbiose entre os transeuntes e as construções entre orgânico e concreto. Na dialética entre estas relações presume-se tanto a interação da população com o lugar, como também a invisibilidade, esquecimento e abandono que permeiam o cotidiano dessas pessoas.

Também, visualiza-se o entrelaçamento de diferentes tempos na imagem, pois as construções deterioradas carregam consigo a marca de temporalidades contemporâneas com resquícios de séculos passados. Diante do uso do registro da ruína das construções, segundo Veloso (2012, p.332) tal elemento: “tornou-se uma alegoria significativa que aponta para o tempo solapado pelas tecnologias digitais, o espaço higienizado e controlado, o eterno presente do consumo”. Características evidenciadas também nos fragmentos de objetos industriais, propagandas nas quais se presencia o reflexo da globalização.

Além disso, visualizam-se resíduos da política local por meio de rastros de pintura expressos no entorno das construções. Logo, visto que o ensaio sugere o caráter de denúncia do descaso com o patrimônio arquitetônico em Manaus e com a memória coletiva, o fotógrafo estabeleceu a estratégia sutilmente na composição do quadro.

A partir das últimas décadas do século XX vem sendo proposta a recuperação do patrimônio arquitetônico em Manaus, por meio de iniciativas do Governo e Prefeitura. Diante desse processo, relaciona-se que da mesma forma que a cidade foi embelezada no final do século XIX, de acordo com o padrão de modernidade daquele período, assim

também acontece na contemporaneidade com os projetos de valorização de centros históricos (MESQUITA, 2005).

Para Oliveira (2003, p.137): “toda sociedade produz um tipo de espaço que garante a sua produção e reprodução”. Logo, compreende-se que a decadência urbana que Navarro revela nas imagens reflete atual sociedade, esta que despreza seus fragmentos de história, memória e identidade. Contudo, estima-se que por meio da recuperação desses espaços a população possa sentir-se novamente pertencente aos espaços públicos, que outrora foram ocupados, assim incentiva a afetividade para com a cidade.

Diante do tempo em que a imagem foi feita despertou-se a curiosidade em voltar ao local do registro para observar estado atual. Ao realizar a visita, observou mudanças significativas em torno das construções representadas na fotografia de Navarro, assim como o entorno, que não apresenta mais a grande quantidade de entulhos observados na figura 16. Dessa maneira não foi possível fazer a foto na mesma perspectiva, pois a inserção de um contêiner num local não permite grande circulação na cena.



Figura 16. COSTA, Khetllen. *Rua Governador Vitório em 2016* . 1 fotografia, color. Formato JPG. Fonte:Acervo pessoal da autora.

Ao fim, ressalta-se o caráter efêmero da cidade, assim lugares que antes abandonados paulatinamente podem voltar ao uso da população, através das devidas requalificações desses espaços. No entanto, faz-se imprescindível que os discursos artísticos estimulem os processos de resistência e contestação social por meio da memória. Dessa maneira, estima-se que os espaços públicos voltem a serem ocupados e o sentimento de pertença amplie-se entres os habitantes.

2.3.5 Carlos Navarro e o experimentalismo na fotografia

Outra vertente observada na produção de Carlos Navarro é o experimentalismo, por parte da desconstrução do figurativo ao aproximar-se da abstração, assim como o uso de softwares digitais para a manipulação da imagem construída, aspectos que o singularizam diante dos outros fotógrafos em estudo e no ambiente clubista, pois a fotografia clubista tem como tradição o elogio da forma por meio do esmero técnico. Durante o período moderno passou por constantes tentativas de ressignificação dos fazeres fotográficos, a fim de torná-la mais abrangente. Dentre as influências advindas da contemporaneidade, destaca-se a experimentação.

Carlos Navarro destaca-se nesse âmbito devido à desconstrução de algumas tradições estéticas clubistas observadas na série *Decadência Urbana*. A fim de visualizar determinada característica da produção de Navarro recorreu-se ao estudo de caso comparado com o artista Geraldo de Barros que atuou como fotógrafo no Foto Cine Clube Bandeirante na modernidade, pioneiro no experimentalismo fotográfico. Além disso, existem pesquisas desenvolvidas a respeito da produção de Barros, que auxiliam o desenvolvimento deste estudo realizado com Navarro, ainda inédito no ambiente acadêmico.

Sob tal intuito, articularam-se os possíveis discursos e diálogos estéticos, entre Carlos Navarro e Geraldo de Barros, independente das temporalidades e territorialidades. Também, pretende-se identificar semelhanças e diferenças entre os fotógrafos e verificar a recepção do experimentalismo de Carlos Navarro no cenário clubista em Manaus. Para tanto, elegeu-se uma imagem da série *Fotoformas* de Barros e outra da série *Decadência Urbana* de Navarro, ambas desenvolvidas durante parte do período clubista dos autores. Somando-se à metodologia desta pesquisa, utilizaram-se os teóricos: Helouise Costa e Renato da Silva, Heloisa Lima e Rubens Fernandes Junior que desenvolveram pesquisas sobre a fotografia moderna no Brasil associada ao fotoclubismo, estendida à Geraldo de Barros.

Acredita-se que é possível estabelecer diálogos entre imagens independentes de seus conceitos, estes observados de acordo com olhar do pesquisador em apresentar a riqueza do tema estudado. A comunicação entre estas, acontece segundo Kossoy (2014, p.149) por: “[...] fatores formais, culturais, emocionais, estéticos, ideológicos ou de outra ordem; uma ligação que tem vida própria, autossuficiente, cujo circuito se fecha na medida em que alguns de nós as olhamos e intuimos uma alteração da ordem natural das

coisas; [...]”. Diante desses preceitos, efetuou-se a articulação entre a produção de Geraldo de Barros e Carlos Navarro, através da escolha das obras: *Homenagem a Stravinsky* (1949) de Barros e a *Decadência Urbana* (2012) de Navarro. A primeira reúne elementos da estética fotográfica tradicional, porém com a inserção do desenho na imagem; enquanto a segunda desconstrói parcialmente o caráter referencial, assim sugerindo semelhanças e singularidades entre eles.

2.3.5.1 A estética fotoclubista moderna

O esmero técnico é um dos aspectos recorrentes na produção fotoclubista, em que visa-se uma fotografia diferenciada daquela produzida pelos considerados amadores, na busca de auto afirmação por meio desta, conseqüentemente, restringi o espaço para a experimentação fotográfica. A experiência pictorialista foi pioneira nesse processo a partir dos anos 1920, contudo a fotografia precisava corresponder esteticamente à pintura acadêmica, a fim de garantir o *status* de arte. A partir de 1940, as reflexões sobre os fazeres fotográficos avançaram, e as produções apresentaram outras formas de construção imagética, ao explorar as pontencialidades da câmera e os padrões clássicos de composição, porém a hibridização da fotografia com outras linguagens não era aceita pela maioria dos clubistas.

A fotografia moderna conquistou muitos adeptos clubistas, principalmente os mais jovens. Dessa maneira, era frequente nos trabalhos o uso de composições geométricas, elementos com um certo grau de abstração, mas não dissociados do referente. Um dos pioneiros a subverter esses padrões clubistas foi Geraldo de Barros⁸, que questionou os limiares da linguagem fotográfica no modernismo, através de várias

⁸ Geraldo de Barros nasceu em 1923, na cidade de Xavantes interior de São Paulo, em 1946 estudou pintura e desenho com Clóvis Graciano, também se inscreveu na Associação Paulista de Belas Artes. Nesse mesmo ano conheceu Athaide de Barros, o qual lhe apresentou a fotografia. Em 1948 participou da criação do Grupo XV reunindo cerca de 15 artistas, adiante construiu um laboratório no ateliê do grupo, comprou uma máquina Rolleiflex em 1939 e começou a se aprofundar na fotografia. Um ano depois se associou ao Foto Cine Clube Bandeirante, do qual seria o mais novo entre os membros. Foi convidado a montar o laboratório de fotografia do Museu de Arte de São Paulo, inserindo a fotografia nas Belas Artes. No ano de 1950 realizou a exposição da série *Fotoformas* e com o sucesso do trabalho ganhou uma bolsa de estudos para estudar pintura e gravura em Paris em 1951. No ano seguinte voltou ao Brasil e participou da fundação do Grupo Ruptura, junto a outros artistas, dentre eles, Waldemar Cordeiro. Em 1956 participou da primeira Exposição Nacional de Arte Concreta e em 1960 expôs em Zurique. Abandonou o construtivismo geométrico em 1964 e adentrou na Pop Art repintando cartazes publicitários, propondo uma leitura crítica e subjetiva. Voltou à fotografia em 1975, retrabalhando as imagens da década de 1940 a 1950, conseqüentemente retornou ao geométrico, porém em 1980 ele radicalizou sua produção ao aplicar o processo industrial o processo industrial à pintura. (FAVRE In FERNANDES, 2006).

intervenções na imagem. “Nessa época, ainda não há nos trabalhos dos fotógrafos clubistas experiências que se aproximem das Fotoformas.” (LIMA, 2006, p.122), o que garantiu a Barros o caráter inovador das obras.

O fotógrafo ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante “em abril de 1949, já com uma experiência anterior em artes plásticas. Fez fotos de cenas montadas e fotografou objetos, enfatizando o ritmo de seus elementos constitutivos” (COSTA; SILVA, 2004, p.43). Também fez várias exposições de uma mesma chapa, recortes, desenhos, sobreposições realizadas no negativo e montagens fotográficas, entre outros procedimentos. Portanto, Barros começou do convencional e ao avançar as pesquisas fotográficas, ele desenvolveu imagens sugestivas, em vez de representativas, em que convidava o espectador a criar suas próprias interpretações, ao propor novas leituras da fotografia. Tornou-se um visionário, ao impor sua singularidade processual no âmbito da produção clubista.

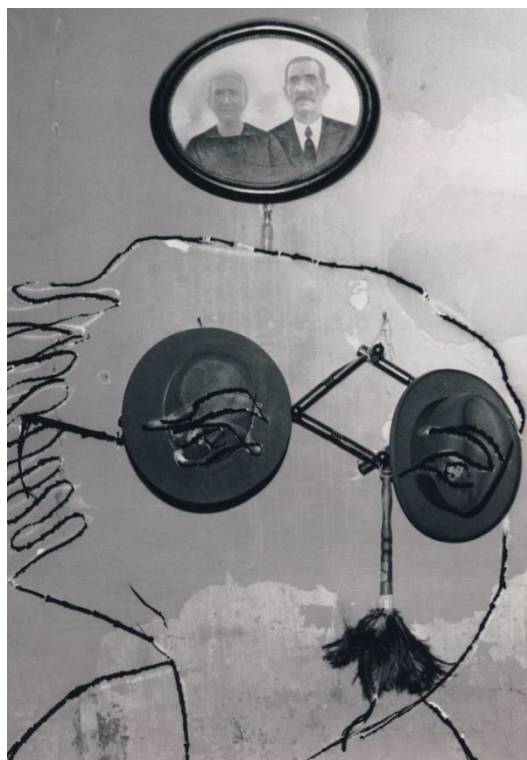


Figura 17. BARROS, Geraldo. *Homenagem a Stravinsky*, 1949. 1 fotografia, p & b. Formato JPG. Fonte: Disponível em: < http://thephotographersgalleryblog.org.uk/2013/01/16/what-remains-isobel-whitelegg-on-geraldo-de-barros/gdb_fotoformasdrawing/ >. Acesso em: 19 maio. 2015.

Em *Homenagem a Stravinsky* (fig 17.) visualiza-se na parte superior uma foto emoldurada em formato elíptico que contém a representação de um casal de idosos, composta da seguinte maneira: em primeiro plano a imagem da senhora idosa, característica observada por meio da tonalidade do cabelo e as linhas de expressão de seu

rosto, em segundo plano o personagem masculino, também aparenta faixa etária semelhante a personagem anterior, vestindo terno e gravata, ambos registrados em *close-up*.

A composição do casal sugere elementos característicos do retrato pintado, o qual sobrevive em localidades afastadas dos grandes centros urbanos no interior do Brasil, carentes de estúdios fotográficos que dependem da visita de vendedores intinerantes, que oferecem a encomenda dos retratos, também são parte integrante da decoração dessas casas.

Os temas recorrentes são: “[...] um casal e seus filhos, ou apenas o casal, um filho formado ou recém-casado, ou um ente falecido. A maioria das encomendas dos retratos se faz com base em um retrato de documento, uma foto 3x4 entregue ao vendedor [...]” (NAKAGAMA In SANTOS, 2012, p.15), assim como era comum à inspiração nos modos de vida e vestimentas dos artistas e personagens dos anos de 1930 a 1960, itens observados no quadro do casal estudado. Os retratos são feitos a partir de modelos preexistentes ou por meio da descrição fisionômica do retratado, outras encomendas visam a restauração ou recuperação de retratos deteriorados pelo tempo (fig. 18).



Figura 18. ÁUREO STUDIO. Zé Maria Pretinho, *Anônimos*, 1960. Fortaleza, Ceará, Brasil. 1 fotopintura, color. Fonte: SANTOS, J. Interior profundo – Mestre Júlio Santos – Fortaleza, CE: Tempo D’Imagem, 2012.

Porém a Fotopintura sofreu com o declínio da fotografia analógica e dos laboratórios no Brasil, devido ao fim da produção de diversos materiais utilizados no retoque das imagens. Em alguns lugares do nordeste do Brasil, ainda se mantém o

costume de tê-los no ambiente familiar. Poucos laboratórios sobreviveram à massificação da câmera digital, no caso de Mestre Júlio Santos retratista bastante divulgado nacionalmente e no exterior, foi um dos que precisou adaptar-se ao processo digital, utilizando o Photoshop na construção das imagens. (NAKAGAMA In SANTOS, 2012)

A manipulação é um ponto comum à fotopintura e à produção de Geraldo de Barros, ambos utilizam a fotografia como meio. A fotopintura é realizada em etapas: primeiro faz-se a reprodução e ampliação da foto original em preto e branco, geralmente no formato 3x4, a seguir recorta-se o rosto e constrói o fundo, e por fim elaboram-se os detalhes do rosto e a inserção de adereços, de acordo com as recomendações solicitadas no momento da encomenda (NAKAGAMA In SANTOS, 2012), o resultado pode ser observado abaixo (fig. 19). Sendo assim, a fotopintura se apropria da fotografia como agente de memória, enquanto em *Fotoformas*, ela é vista como uma ferramenta expressiva, logo ambas tratam a fotografia como um meio.



Figura 19. ÁUREO STUDIO. Zé Maria Pretinho, *Anônimos*. 1960. Fortaleza, Ceará, Brasil. 1 fotopintura, color. Fonte: In: SANTOS, J. Interior profundo – Mestre Júlio Santos. Fortaleza, CE: Tempo D’Imagem, 2012.

Assim, sugere-se a associação entre a fotopintura construída por imagens advindas do mundo interior daqueles que perderam fragmentos da memória individual, e a construção da fotografia de Barros ao inserir uma imagem no interior de outra relacionando diferentes elementos interpretativos, que transcendem as superfícies visíveis da representação, assim como a duplicidade entre a imagem pública de Stravinsky e a imagem privada do casal de idosos, fundidos na mesma cena.

Adiante, observa-se em *Homenagem a Stravinsky* que há uma figura ocupando grande parte do espaço representativo, em primeiro plano formada por linhas ora soltas, ora fragmentadas compondo a imagem de um homem em semiperfil, de caráter figurativo estilizado, o qual por meio do título, entende-se ser o músico modernista russo, Igor Stravinsky. Esta imagem se relaciona com os chapeús apoiados, um em cada extremidade da chapeleira de parede e um espanador localizado próximo ao chapéu da extremidade direita, dispostos sobre uma parede corroída, talvez pela ação do tempo em sua estrutura, observadas nas manchas claras na pintura na parede.

O resultado final é a soma entre a linguagem fotográfica e o desenho, o que gera um jogo de adivinhação das formas, uma fundida na outra, através da relação integrada de figura e fundo. O desenho⁹ que representa Stravinsky é a figura e a cena capturada na foto o fundo, cada elemento se relaciona com o outro para comportar o todo, exemplo, olhos fundidos nos chapeús, quando juntos a chapeleira de parede formam a estrutura dos óculos e o espanador assume a representação do bigode do homenageado. Nesse processo a imagem adquire um caráter lúdico através da estilização do desenho, assim atribui um aspecto humorístico ao retrato, contrapondo a representação acadêmica e a verossimilhança característica da fotografia. Outro caso, seria a interferência através da raspagem no negativo, que propociona o efeito visualizado, procedimento bastante ousado e inovador para a produção do Foto Cine Clube Bandeirante daquela época.

Ao observar um retrato de Stravinsky¹⁰ (fig.20) , notou-se que o artista explorou dois elementos marcantes da fisionomia do músico: os óculos representados pelos

⁹ O uso do desenho na composição de Barros estaria associado ao interesse que possuía com a produção de Paul Klee, Alexander Calder entre outros. Contudo, em 1946, Barros visitava em São Paulo a Escola Livre de Artes Plásticas, dirigida pelo psiquiatra Osório César, que realizava procedimentos da terapia ocupacional com pacientes internos no Hospital do Junqueri e outros, posteriormente observaram as semelhanças entre os desenhos de Geraldo de Barros e os desenhos de Raphael Domingues, interno do hospital e portador de esquizofrenia. Ambos apresentavam um caráter figurativo estilizado nas representações, coincidências na forma do traçado, aproximando-se em alguns momentos do desenho infantil (LIMA, 2006).

¹⁰ Igor Fiodorovitch Stravinsky foi um dos maiores compositores do século XX, nasceu em Oraniembaum, na Rússia, em 17 de junho de 1882. Iniciou os estudos para advocacia, porém seu interesse por música foi maior. Em 1910, compôs *O Pássaro de Fogo* encenado em Paris. Três anos depois, ele compôs a obra mais conhecida de sua carreira, *A Sagração da Primavera* (1913), o que garantiu sua entrada para a história da música. No início da Segunda Grande Guerra Mundial, ele se mudou da França para os Estados Unidos, onde manteve o sucesso, por fim aos 80 anos, ele faleceu em 6 de abril de 1971, em Nova York (FOLHA ONLINE, 2015a). Stravinsky buscou inicialmente a música de origem russa, adiante passou para o neoclássico, valorizando as regras e princípios dos artistas europeus do século XVIII, contudo, fez várias experimentações na música, entre elas, a rítmica agressiva e as mudanças bruscas de compasso e harmonia, também na composição dos timbres, pois cada som era valorizado individualmente e tais elementos surpreenderam a plateia daquela época (FOLHA ONLINE, 2015b).

chapeús típicos do vestuário masculinos da época do registro e o bigode na forma do espanador, objeto característico do ambiente doméstico, utilizado para remoção da poeira, que pode simbolizar a remoção da tradição feita pelo músico.



Figura 20. Stravinsky. Autor desconhecido. 1 fotografia, p & b. Formato JPG. Fonte: Disponível em: <<http://www.providencesingers.org/Concerts06/Season11-12/Oct11Stravinsky.php>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

Em *A Sagração da Primavera*, o músico revolucionou características da música da época, pois utilizava dissonâncias e o valor da percussão suplantava a própria melodia, algo que para aquele momento era inusitado, pois propunha uma nova estética na música. No processo de experimentação o compositor criava com base na natureza folclórica, porém desconstruída (SANTANA, 2015c). Dessa maneira, pode-se estabelecer uma relação entre o modernismo de Stravinsky na música e o de Barros na fotografia, por meio da ousadia em desconstruir a estética, o que rompeu com os valores vigentes da época em que viveram, também por transitarem entre o popular e o acadêmico, por meio da associação da imagem do músico com uma cena da moradia interiorana de São Paulo.

Quanto à tecnologia analógica, em 1946, Barros se interessou pela fotografia, mesmo sem conhecer a história e com pouco domínio técnico, entretanto explorou o mecanismo do processo de revelação, como: sobreposição de negativos, solarização, estereoscopia, anaglifo, o que se refletiu na produção que apresenta uma imagem híbrida, ainda desmonstrou o interesse pelo jogo de luz e sombra, fissuras, asperezas, grafites (BARROS, G., 2006).

Geraldo de Barros começou a fotografar com uma câmera Rolleiflex, acompanhada do manual, em que constavam advertências sobre o que não fazer ao fotografar, porém “ele vai e risca, o manual falava não risque o negativo, não fotografe luz, ele ia e fotografava contraluz, não bata a mesma foto no mesmo fotograma, ele vai e aprende até controlar essa dupla exposição no mesmo clichê” (BARROS, F., 2014). Logo, percebe-se que o artista não se preocupava com padrões da fotografia vernacular, ao invés disso, priorizou a multiplicidade, ressignificação e construção da fotografia, o que o impulsionou a adentrar na abstração e geometrização do referente.

No que tange o espaço referencial, a imagem foi feita em Piracicaba, cidade do interior de São Paulo, logo, a foto apresenta elementos da cultura interiorana, portanto carrega consigo artefatos da memória social e afetiva daquele lugar. O registro da imagem é 1949, período em que o Brasil era governado por Eurico Gaspar Dutra (1946 a 1951), no cenário mundial acontecia a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, enquanto no nacional acirravam-se os debates entre liberalismo e nacionalismo. O país acumulou reservas para investimento, posteriormente usou no comércio internacional, o que possibilitou a compra de várias obras de arte a baixo custo o que desencadeou a criação de três museus. Além disso os artistas se voltaram para os temas populares, com intuito de engajamento social através das artes. Sendo assim, a figuração era um elemento chave nesse processo, aspecto que evidencia a ousadia de Barros no uso da abstração (MEIRA, 2006).

2.3.5.2 Experimentação na Fotografia Contemporânea

A fotografia contemporânea transita em vários campos, dialoga com outras linguagens, assumi diversos suportes, entre fronteiras pouco delimitadas pois apresenta: “[...] linhas ambíguas, da abstração, do analógico ao digital, do artesanal ao mecânico, simultaneamente documental e processual. Apesar dos cânones vigentes ao longo da História da Fotografia, nunca existiu apenas um tipo de fotografia” (DIEGUES; ORTEGAS, 2013, p.9). Logo, no contexto atual se reafirma uma imagem de natureza múltipla, que questiona e reinterpreta a realidade proposta nas fotografias.

Fotografia construída é outro termo denominado para a fotografia contemporânea, caracterizada quando o fotógrafo assume a posição de construtor, pois através das ferramentas disponíveis, ele reelabora a realidade no âmbito da cultura técnica

diferente do papel anterior de caçador. Neste último, o fotógrafo se apropriava daquilo que a natureza oferecia, proposta bastante difundida com a noção de instante decisivo por Henri Cartier-Bresson (ENTLER, 2011).

No percurso de experimentações na estética fotográfica nos anos 1940, mencionam-se aqueles que iniciaram tal processo: José Oiticica Filho, com as fotografias de estética abstrata e geométrico-construtiva; de Geraldo de Barros com as *Fotoformas*; também as fotomontagens de Athos Bulcão e do escritor Jorge de Lima (COCCHIARALE In GURAN, 2010). Estes que propuseram novas formas de fazer fotográfico, posteriormente difundido entre outros fotógrafos e artistas.

Ao final da década de 1960, “o artista brasileiro desse momento, preocupado em registrar situações efêmeras por eles criadas, teve de lançar mão dos meios tecnológicos que lhe eram acessíveis” (COCCHIARALE In GURAN, 2010, p.22), logo, se apropria das novas tecnologias para a produção artística, pela necessidade de experimentação. Contudo, nesse período a fotografia ainda não era um meio aceitável e disponível para os artistas visuais, por conta dos questionamentos relacionados à mimese da imagem produzida pela câmera, à expressividade e o controle do autor sobre a tecnologia.

Portanto, o processo de experimentação da fotografia e sua inserção na arte contemporânea brasileira tem sua origem atrelada à produção fotoclubista, representada por Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Visto que, “é absolutamente impensável, você olhar para a fotografia contemporânea, sem perceber que há em momentos anteriores, uma construção de grandeza estética, da importância do Foto Clube Bandeirante. [...]” (FERNANDES, 2014). Assim, ressalta-se a importância dos experimentos iniciados dentro do fotoclube, que possibilitaram o espaço para reflexão do fazer fotográfico, mesmo diante da forte resistência por parte de alguns membros o que leva a fotografia a outros patamares, o que propiciou sua entrada em galerias e bienais.

Diante disso, propõe-se observar como a experimentação na obra de Carlos Navarro por meio da análise da imagem e a articulação entre as poéticas de Geraldo de Barros e Carlos Navarro, este que se singulariza no âmbito clubista, devido à desconstrução parcial da realidade figurativa, expressa em perspectivas inusitadas e matizes vibrantes.

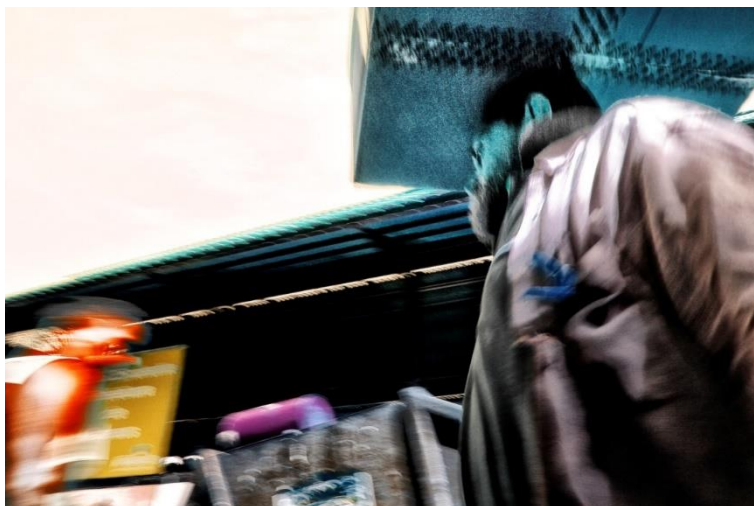


Figura 11. NAVARRO, Carlos . *Decadência Urbana* . 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. 1 CD-ROM. Fonte:Coleção do Artista.

Para o estudo comparado elegeu-se uma das imagens anteriormente estudada no item 2.3.4 em que se observou a questão da memória no ensaio *Decadência Urbana*. Desse modo, compreendem-se as multiplicidades de interpretação sugeridas nas imagens, bem como, a inter-relação entre a memória e experimentação na poética de Navarro. A fim de evitar a redundância na interpretação, voltou-se a presente análise para a construção técnica da fotografia, a fim de observar as aproximações processuais entre Carlos Navarro e Geraldo de Barros.

Ao questionar Navarro sobre o envolvimento com o tema do ensaio em estudo, ele expôs que participou de um projeto do Governo do Estado do Amazonas intitulado *La Belle Époque* que visava recuperar vários patrimônios arquitetônicos. O artista relata que:

Nessa época comecei a acompanhar todos os trabalhos, e tive a oportunidade de documentar toda a recuperação dessas casas, porque deu forças e ajudou a montar uma grande produção de fotografia que eu tenho, então participei do concurso com essa fotografia, ganhei, e hoje procuro trabalhar nesse projeto *Decadência Urbana*, como meio de sensibilizar as pessoas ou alguma área do governo que se interesse por recuperar esses prédios, esses patrimônios da cultura do Estado. (NAVARRO, 2015c.).

A partir disso, percebe-se que o interesse pelo tema é recorrente em sua produção, que reúne imagens de vários projetos de documentação do patrimônio deste estado. Entre eles está o restauro do Teatro Amazonas realizado entre os anos de 1986 a 1990, do qual o fotógrafo mantém um grande número de negativos do projeto, reunindo um riquíssimo acervo da memória imagética do Amazonas.

Observou-se na figura 11 o teor figurativo, porém o caráter mimético intrínseco a fotografia, aproxima-se da abstração. O efeito é percebido por meio do desfocado, devido

a pouca nitidez dos elementos representados, expresso pelo dinamismo alcançado com a baixa velocidade do obturador da câmera, mecanismo que age como uma “cortina”, responsável por controlar o tempo de exposição para inscrição da imagem no sensor óptico ou no filme. Assim, o tema apresenta-se de forma sugestiva, na qual a identidade dos personagens não se inscreve em exatidão, o que sugere uma possível presença não revelada, de quem ou o que esteve ali, como aparições que desvanecem no espaço representativo.

Uso de diagonal na composição evidencia o dinamismo da imagem, porém a tensão visual é distribuída na cena, por meio do formato na variação de tamanho e tom, no qual o elemento em primeiro plano é de tamanho maior e o que está em segundo plano menor, equilibrados visualmente através da cor, pois o maior é composto por tons de ocre e azuis, ou seja, cores frias, enquanto no elemento menor predomina os tons avermelhados e pontos brancos, conseqüentemente, atrai o olhar do espectador e permitiu percorrer por toda a cena registrada. Tal técnica é denominada de equilíbrio dinâmico “pode ser feito colocando o item com menor atração perto de um local importante dentro do quadro (os focos ativos dos centros de interesse) ou próximo às margens do quadro” (PRÄKEL, 2013, p.52), aspecto expresso na composição. Além disso a cor foi utilizada fora do contexto representativo e evocando outras leituras.

Verifica-se o enquadramento *contra-plongée*, em que o fotógrafo posiciona a câmera voltada para cima, abaixo do nível dos olhos, assim apresenta uma visão inusitada do tema. Esse fator sugere a exaltação do tema representado, pois o elemento humano em primeiro plano, um trabalhador que carrega na cabeça um objeto geométrico, estendido para além do espaço representativo, aspecto que ressalta sua importância visual e interpretativa na leitura da imagem. Também, percebe-se uma estética que desconstrói a realidade e a transforma em ambiente ficcional pictórico, através do referente e do uso da cor, logo, explora outras formas de apresentar um determinado tema de maneira inusitada.

Na trajetória de Carlos Navarro de quase meio século de produção, observou-se a impressionante reinvenção do fotógrafo, pois conseguiu transitar do sistema analógico para o digital, processo que muitos fotógrafos de base fílmica, não conseguiram realizar. Sabe-se que o ato de se reinventar não é um caminho simples, dito isto, a relação de Navarro com o computador começou no ambiente familiar, por meio do contato com os netos, que se intensificou quando ministrou aulas no projeto Jovem Cidadão oferecido

pelo Governo do Estado do Amazonas. Neste projeto, Navarro ensinava a fotografia digital para adolescentes de áreas periféricas da cidade de Manaus. Durante o processo de ensino, Carlos Navarro teve maior contato com público jovem, que possui mais desenvoltura no uso do computador o que estabeleceu a reciprocidade entre o fotógrafo e os alunos no processo de aprendizagem, enquanto o professor ensinava a fotografia aos aprendizes, eles ensinavam o uso da tecnologia. A partir disso a desenvoltura com a ferramenta ampliou-se, o que possibilitou a trabalhar com programas de edição de imagem.

A imagem analisada provém da câmera digital e a experimentação está associada ao uso de programas de edição, os quais o fotógrafo utiliza para desconstrução do referente, também explora o uso de filtros que são posicionados na objetiva da câmera, a fim de possibilitar maior controle por parte do autor com a imagem produzida. Vale ressaltar que apesar da desconstrução percebe-se a utilização de alguns padrões tradicionais de composição na fotografia, como o contraste do primeiro plano com o fundo.

O espaço representativo foi estruturado em três planos, o personagem em primeiro plano que se expande para fora do campo representativo, o segundo também e entre os planos não se nota grande profundidade de campo. Por se tratar de uma imagem desprendida do caráter referencial o tempo analisado foi o representativo, aquele do momento da tomada, o qual foi inscrito no quadro por meio da sugestão de movimentos, através do dinamismo visual presente na cena. Portanto, as reflexões não se estenderam ao aspecto cronológico, contudo a foto foi feita em 2012, período posterior ao restauro feito em alguns prédios históricos ao longo dos anos 2000.

2.3.5.3 Diálogo: semelhanças e singularidades

A partir dos aspectos expostos, observou-se que estes fotógrafos possuem semelhanças e singularidades, a primeira se manifesta por meio do controle do autor na construção da imagem, somada a desconstrução da estética vigente de acordo com o período que pertencem e a recepção da produção fotográfica em ambiente fotoclubista; quanto às singularidades, estas residem na maneira como cada um compreende o “erro” no fazer fotográfico e o uso da técnica laboratorial na criação da obra.

Barros e Navarro desconstruíram a estética vigente, dos períodos pertencentes, o primeiro ampliou as possibilidades de construção fotográfica, o que influenciou gerações posteriores de artistas, quanto ao segundo, à singularidade do trabalho está especificamente na experimentação em ambiente clubista, pois a fotografia contemporânea está atrelada à multiplicidade de linguagens e suportes fundidos na imagem, os quais não foram observados na produção de Navarro.

Outro aspecto comum a ambos é autoria da imagem. Geraldo de Barros afirmava em 1951 que: “se eu me aproprio do negativo e faço algumas interferências nesse negativo, essa fotografia passa a ser minha, não de quem produziu o negativo.” (FERNANDES JUNIOR, 2014). Questão bastante pertinente e atemporal, pois autoria, manipulação, apropriação da imagem são recorrentes nos debates entre artistas contemporâneos e as fronteiras se estreitaram ainda mais com o uso da internet. Dentro dessa perspectiva, Navarro também questiona a autoria da imagem na fotografia digital, pois acredita que o uso em excesso de softwares de edição compromete a autoria total da imagem por parte do fotógrafo. Em entrevista presencial o fotógrafo expôs que:

Venho de uma época do analógico, onde nós, fotógrafos éramos proprietários do início ao fim de uma imagem que fotografávamos. Fazíamos uma composição e fotografávamos, revelávamos o filme, ampliávamos a cópia, fazíamos a edição, nós mesmos. Então é um trabalho próprio de você, você fazia todo aquele trabalho sem interferência de terceiros, como hoje que tem os programas de edição de imagem, como Photoshop, Ligthroom, outros programas onde engenheiros produzem esses programas e onde o fotógrafo tem a oportunidade de mexer, melhorar, modificar essa imagem, eu parto desse princípio que você não é cem por cento, autor dessa imagem (NAVARRO, 2015c.)

Através do depoimento do fotógrafo, observa-se o pensamento de que autenticidade pressupõe controle sobre todo o processo da construção fotográfica, principalmente o manual, como o pintor que usa o pincel. Supõe-se que essa necessidade vem da forma de compreensão sobre a expressividade do autor, mensurada através da interferência manual, responsável por expor a singularidade do fotógrafo, o que afirma seu estilo, quando aparentemente minimiza a objetividade da câmera.

Entretanto, ressalta-se que não se tem a completa redução da tecnologia, seja por meio da câmera, lentes, entre outros acessórios, pois o equipamento encontra-se delimitado dentro de uma estrutura específica, independente dos elementos adicionados. Dessa maneira, explorar as potencialidades dos equipamentos, mostra-se como uma possibilidade criativa, que adiciona e não reduz o valor reflexivo e expressivo do autor.

A produção fotográfica de ambos percorreu os ambientes fotoclubistas, porém foram recepcionadas diferentemente. Na época que Geraldo de Barros realizou as experimentações as obras não eram consideradas como resultado fotográfico para os membros do Foto Cine Clube Bandeirante, devido a inserção de outras linguagens e por questionar o lugar-comum em que o debate fotoclubista se encontrava. Barros declarou em um seminário interno do Bandeirante que: “Todo artista deve ser completamente livre, tendo compromisso apenas consigo mesmo.” (COSTA; SILVA, 2004, p.44), o que demonstra que o fotógrafo não se melindrava diante dos clubista, ao invés disso avançava com seus experimentos.

Geraldo de Barros era visto como um “atrapalhador” principalmente por Eduardo Salvatore, diretor do Foto Cine Clube Bandeirante que não aceitava a visão de Barros sobre a fotografia (BARROS, F., 2014). Relata-se que:

Ele fazia muita experiência, que ele evidentemente não sabia se ia dar certo, e muito sofisticadas as experiências, e só iria ver se deu certo, quando ele revelasse o filme, e ele revelava no Foto Cine Clube, saía do laboratório e gritava deu certo, consegui, e isso era horrível de se fazer, tinha uma lei de que um fotógrafo tinha que ter certeza do que ele fotografou, e que não existia falar uma coisa dessa. (BARROS. F, 2014.)

Assim é possível verificar a preocupação com a precisão técnica que o clubista devia apresentar, que no processo criativo de Geraldo de Barros era compreendida como uma possibilidade criativa e expressiva. Outro motivo para rejeição por parte dos clubistas era “porque ele dessacralizava a matriz, porque para o fotoclubismo a matriz era a essência do resultado da fotografia. E para o Geraldo, a matriz era uma parte do processo que ele buscava na imagem fotográfica” (FERNANDES JR, 2014). Dessa maneira, observa-se que era na matriz que a fotografia dele saiu do lugar comum. O próprio Geraldo de Barros em entrevista concedida a Paulo Herkenhoff em 19 de abril de 1988, declarou que:

Tive muitas brigas no Bandeirante, pois minhas ideias, minha visão da arte da fotografia , divergiam das dos fotógrafos que frequentavam o clube. Eles tinham uma visão acadêmica da fotografia, e eu me comportava como um curioso, buscando sempre soluções não convencionais para minhas fotos. [...] todos no Bandeirante me marginalizavam e me tinham como “louco”. (HERKENHOFF 1988 apud LIMA, 2006, p.114)

A partir disso, observa-se a visão pejorativa em torno da produção do fotógrafo e o conservadorismo extremista por parte do clube, tais aspectos podem ter contribuído para a saída de Barros na década de 1950, quando adentrou no movimento concretista paulistano e abandonou a fotografia.

Na atualidade, o contexto da fotografia contemporânea é bastante diferente daquele vivido por Geraldo de Barros, pois Navarro não enfrenta resistência ferrenha por parte dos colegas clubistas quanto à recepção de suas obras, ao contrário, ele expõe seus experimentos em palestras e eventos destinados aos fotoclubistas, também recebe a estima e admiração em vista da sua trajetória.

Inclusive a CONFOTO, órgão responsável por gerir os fotoclubes nacionais, garante a liberdade criativa dos clubista na produção fotográfica ao adotar outros critérios avaliativos nas premiações dos eventos realizados por ela. Como exemplo, no regulamento da XXVIII Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Preto e Branco, realizada em agosto de 2014, destinada aos clubistas, o item 4 do regulamento determinava que: “As obras fotográficas não estarão sujeitas a qualquer tipo de critério, tema, assunto ou técnica adotada, sendo garantida ao autor a mais ampla liberdade de criação nos limites das determinações previstas neste regulamento” (CONFOTO, 2015d). Complementa dizendo que:

Os fotoclubistas não terão nenhuma restrição ao uso de qualquer forma para produzir sua obra final, podendo editar livremente, usando quaisquer ferramentas analógicas e digitais, Photoshop ou outros programas de edição de imagens, para fazer recorte, preparação de cenas, HDR, filtros, solarização, mudança de cor, contraste, brilho, efeitos especiais, adição ou eliminação de elementos, sobrepor imagens, redimensionamento, etc. (CONFOTO, 2015e).

Portanto, percebe-se o reflexo da contemporaneidade na produção clubista, iniciados com Geraldo de Barros, pois no discurso institucional observa-se o respeito as multiplicidades criativas e pluralidades dos membros.

Contudo, ao verificar os catálogos gerados nos últimos cinco anos com as fotos premiadas nas Bienais, identificou-se que as imagens premiadas não apresentam a desconstrução dos cânones, ou demonstram algum hibridismo. Pelo contrário, estas ainda preservam elementos da fotografia tradicional, como pode ser visualizado na fotografia (fig.21) vencedora da XXVII Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Preto e Branco.



Figura 21. HERRERA, Paquito. *Negro Branco*. 1 fotografia, p & b. Formato JPG. Fonte: Disponível em: < <http://confoto.art.br/bienal/index.php/inicio/category/1-classificacao-por-autor>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

A imagem apesar de apresentar um tema inusitado ao registrar os albinos, mantém o caráter referencial, a execução de acordo com padrões da fotografia tradicional, também não apresenta interferência de outras linguagens, o que preserva a tradição clubista do fazer fotográfico.

Outro aspecto inusitado na produção destes fotógrafos está em como consideram o “erro” no processo criativo. Na contemporaneidade, o “erro” está implícito aos fazeres, pois integra parte da consciência o que quebra com paradigmas que estiveram presentes nos movimentos de vanguarda, a fim de questionar os códigos vigentes de cada época. Para Fontcuberta (2010, p. 75) “[...] os resultados errôneos (aqueles que se desviam do código) são quase sempre ocasionados por um uso errôneo do aparelho (desvio de seu programa), a margem de manipulação tem que ser reduzida ao máximo”. Tal aspecto foi explorado de maneira singular por Barros e Navarro, pois ambos desconstruíram o código, como também subverteram o equipamento, o que os possibilitou avançar na desconstrução da imagem fotográfica.

Geraldo de Barros compreendia o “erro” como uma possibilidade de criação, enquanto Navarro acredita ser uma falha, porém é importante frisar, que o impacto da transição do analógico para o digital influenciou a reinterpretar seu fazer fotográfico, pois

possibilitou o aprofundamento das experimentações que aconteciam no sistema analógico. O próprio fotógrafo reconhece que o avançar da carreira, o trouxe a maturidade, permitindo-o ousar, explorar o acaso e “o erro” como oportunidade de criação através da subversão da câmera, do uso de programas de edição, de filtros, entres outros mecanismos utilizados pelo fotógrafo. Tal postura singulariza a poética de Navarro, pois comparado à produção de outros fotógrafos clubistas locais, ele propõe imagens transgressoras a algumas tradições do fotoclubismo.

Também, diferenciam-se na forma como exploram o uso da técnica laboratorial na criação da obra. Certa vez, Geraldo de Barros declarou que: “ Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos [...]”(BARROS, G., 2006). Portanto utilizou como um meio para a expressão artística, logo inseriu outros procedimento na construção da imagem, principalmente, durante o processo de revelação, pois é no laboratório que acontece os desdobramentos, a interrelação das linguagens, exemplo, o desenho, a colagem, a fotografia sem câmera, no caso, dos fotogramas.

Diferente de Navarro (2015c) que relata: “Eu me preocupo muito com a técnica, então quando eu produzo uma imagem, sou muito consciente do que estou produzindo, antes da captura já me preocupo, com a imagem boa, na edição também faço a mesma coisa, então para mim a fotografia tem que estar boa [...]”. Dessa forma, observam-se os resquícios do ofício de laboratorista, desenvolvido por anos pelo fotógrafo, quando era responsável pelo o controle de qualidade das imagens em consonância com a visão clubista, que Barros subverteu em seu processo criativo. Além disso, Carlos Navarro intensificou a produção fotográfica, com a atuação no laboratório.

2.3.6 Entre a memória e a experimentação

O uso da fotografia na contestação social por meio documental fez-se tradição no percurso da história da fotografia, bem como o ato dos fotógrafos de dar visibilidade a determinados grupo sociais. A documentação que Militão Augusto de Azevedo e Augusto Malta realizaram na passagem do século XIX para o XX, retratou a memória de um espaço em transformação, devido às reformas públicas do período. Assim também, observa-se que Navarro usa a fotografia como resgate da memória, por meio da denúncia a degradação do patrimônio arquitetônico em Manaus, expresso nas ruínas das

construções abandonadas no Centro Histórico. Contudo, a produção de Carlos Navarro insere-se nos processos artísticos atuais ao produzir fotos com indicações documentais, porém singulares à estética comum ao gênero.

Por meio das imagens em estudo nota-se a presença da contestação política, através da evocação da memória de grupos que estão à margem do processo social. Aspectos visualizados nos ângulos de construção da foto, nas distorções de matizes ou no uso de desfocados que sugerem reflexões sobre a passagem do tempo. Assim, Navarro estimula à persuasão do espectador diante do caos, por meio de intervenções vistas nas fotos.

Dessa maneira, intui-se que a contestação social que o fotógrafo expressa nas imagens, visa o embate com o poder governamental ao denunciar o abandono do patrimônio arquitetônico, relacionado com as mazelas das classes sociais menos favorecidas. Tais aspectos, observados na Manaus pós Zona Franca que Navarro registra, marcada pela atitude governamental responsável por ampliar a degradação física e de convivência nesses espaços abandonados. Bem como, o descaso da sociedade pela memória afetiva desses lugares que em outros tempos fizeram parte do imaginário e da vivência da população.

Quanto às correspondências entre o processo poético do fotógrafo em estudo e a memória, associa-se que diante do percurso da vida que o autor se encontra com o quase meio século de produção e o desejo de amenizar as diferenças sociais colaboram, para que o uso da memória seja cada vez maior nos ensaios de Carlos Navarro. Da mesma forma que as reflexões sobre ausência e esquecimento, através do registro da coletividade, entrelaça-se com questões subjetivas do fotógrafo, logo desencadeia os processos observados nas imagens.

Referente à experimentação observada através do estudo de caso comparado entre as obras selecionadas de Carlos Navarro e Geraldo de Barros percebe-se que há diálogos estéticos que estão articulados apesar das diferenças de contexto dos fotógrafos. A partir da relação dos elementos presentes nas imagens, associados às interpretações, foram observados pontos convergentes e divergentes entre as obras de cada um, relacionados à estética, técnica, controle, o conceito de “erro” e recepção da obra.

Também verificou-se que os artistas estudados contribuíram cada um a seu modo, com a subversão do código fotográfico, ao atravessarem os paradigmas dentro do contexto em que suas produções se desenvolveram.

Observou-se que a experimentação ainda é pouco explorada no ambiente fotoclubista em Manaus, parecendo não interessar tanto aos integrantes esse viés. Quanto à recepção desses trabalhos experimentais, entende-se que existe a flexibilidade no discurso institucional por parte da CONFOTO ao incentivar a liberdade processual dos membros. Contudo, percebe-se que a perfeição técnica é primordial na validação da imagem, mantendo alguns resquícios da época de Geraldo de Barros. Isso demonstra que os clubistas permanecem arraigados à tradição, evitando expandir-se para além do lugar-comum.

2.4 RAPHAEL ALVES E O DIÁLOGO COM O OUTRO

Raphael Alves natural de Manaus, onde até então permanece, desenvolve a fotografia desde a adolescência, profissionalmente começou nos anos 2000, através do fotojornalismo. Com o percurso criativo adentrou em outros segmentos da imagem, entre estes interessou-se pelas subjetividades da imagem e as multiplicidades interpretativas proposta por meio destas ao espectador.

Sendo assim, ao aproximar-se da poética de Raphael Alves visualizou-se o interesse pelas relações humanas, presente no diálogo como o outro, seja este o lugar ou o fotografado. Desse modo, escolheu-se o ensaio *Riversick*, projeto em desenvolvimento do fotógrafo em que registra a própria memória afetiva por meio da cidade de Manaus. Para observar a relação do fotógrafo com meio em que vive, aliado as questões existenciais e processuais de Alves, elegeu-se o estudo de Katia Canton, Paul Virilio, Marc Augé para compreensão do espaço nas poéticas contemporâneas.

Alves ressaltou o interesse pela vida como eixo central de sua poética, dessa maneira, analisou-se o diálogo com o fotografado na construção da imagem. Assim, notou-se alguns elementos característicos da fotografia humanista, tal como, o diálogo com fotografado, em que se visualizou diferentes modos de abordagem do fotógrafo, que transita do instantâneo a vivência com o outro, para a realização da imagem. Logo, recorreu-se as reflexões de teóricos como: André Rouillé, Vilém Flusser, Alberto Manguel, que abordam o caráter invasivo do ato fotográfico, também a apresentação de outros fotógrafos que utilizam o convívio com os fotografados como etapa inicial do processo criativo da fotografia. Para tanto, optou-se por apresentar a biografia,

características poéticas, alguns ensaios, a fim de ampliar as reflexões acerca do processo criativo de Raphael Alves.

Adiante foi desenvolvido um estudo comparado entre Raphael Alves e Tiago Santana, concentrado nas singularidades e semelhanças entre eles quanto a composição da imagem fotográfica, através da análise de uma imagem de cada autor.

2.4.1 O diálogo com o fotografado

O ato de fotografar envolve várias estratégias por parte do fotógrafo para realizar a imagem que deseja, ao concentra-se na relação do autor com o fotografado, compreende-se como um desafio ultrapassar as barreiras de acesso ao outro, visto que o ato de fotografar alguém implica em invadir, relevar, adentrar, sob o entendimento de olhar a câmera como um instrumento predatório. De acordo com Flusser (2009) o fotógrafo munido da câmera compara-se a um caçador paleolítico que persegue a presa, porém o fotógrafo percorre a floresta densa da cultura, compostas por objetos que contêm intenções definidas, estes que podem ludibriar a visão autor. A respeito do aspecto invasivo da imagem Manguel (2001, p. 197) declarou que:

A imagem tem um traço brutal e horroroso de uma violência sendo praticada contra alguém, num lugar destinado a permanecer totalmente privado. Por meio da câmera, a face do homem é roubada e oferecida aos olhos alheios, não como um espelho ou um retrato, mas como algo semelhante aos desposojos de um estupro. Essa imagem efetivamente destrói o que pretende retratar.

Dessa maneira, nota-se a possibilidade de violência por meio da imagem, de acordo com abordagem que o fotógrafo escolhe para produção das imagens, visto que, no caráter invasivo do ato fotográfico. Quanto ao espelho, a imagem refletida proporciona o encontro entre modelo, artista e o observador, desse modo o público parece observar e ser observado ao mesmo tempo.

Além disso, a câmera adquiriu a função de instrumento de caça diante da abordagem para com o outro, nessa relação entre o mecanismo da caça está no embate entre fotógrafo e aparelho, o qual Flusser (2009) acreditava residir o grande desafio, driblar as imposições que o aparelho coloca ao autor. Assim, a relação destes constitui-se por: “o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para *magicizar* tudo. Em tal sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher sua caça, em função do aparelho. Aparelho-fera” (FLUSSER, 2009, p.23). Determinada comparação estende-se ao aspecto físico do equipamento, que ao adicionar os elementos necessários para a prática

fotográfica, como a película fotossensível na fotografia analógica, ou as pilhas, a bateria na digital, estes equiparam-se ao projétil das armas, assim como, a posição do fotógrafo ao enquadrar no visor da câmara remete ao atirador de elite atento ao alvo.

Apesar do caráter invasivo no ato de fotografar, a partir dos anos 1990, devido o declínio do documental, observou-se a preocupação no diálogo com o outro no processo fotográfico, visto como, uma nova etapa da relação entre fotógrafo e retratado, em que as imagens não são roubadas nem o indivíduo é visualizado como objeto. O processo exige tempo, pois segundo Rouillé (2009, p.178): “pede uma extrema disponibilidade para o Outro; supõe uma perspectiva social e política global; obriga a inventar procedimentos cada vez mais específicos”. Sendo assim, o diálogo exige a transformação do tempo fotográfico, dado que, necessita-se transpô-lo antes do registro da cena.

Sob tais aspectos existem fotógrafos que priorizam outras abordagens para fotografar, assim aproximam-se do fotografado por meio do convívio, que requer um processo prolongado. Entre os vários fotógrafos que articulam a construção da imagem desse modo está Olivier Pasquier membro da Agência Bar Floreal, que visitou regulamente La Moquette, local de encontro dos sem-teto onde realizou uma série de retratos daquelas pessoas, nos quais utilizou a estética valorizadora comum em retratos de moda. Para tanto, necessitou ganhar a confiança dos fotografados e levá-los a aceitação própria para que se dispusessem a colocar-se frente à objetiva, junto isso, solicitou que cada indivíduo respondesse a seguinte questão: Quem é você? (ROUILLÉ, 2009).

Ao observar o percurso criativo de Raphael Alves verificou-se que outro pode ser tudo aquilo externo ao fotógrafo, assim transita entre o espontâneo e o indiferente. Desse modo, Alves (2015) expôs a construção do diálogo em sua poética:

Nós acabamos conhecendo muita gente, mas nem sempre se para, conversa, ouve a história. O que tento é manter um ambiente em que nem ele controle a cena (posando da forma, como se eu apenas apertasse o botão para um "selfie" dele) e nem que eu o oprima a ponto de fazer com que a foto seja apenas o que eu quero. Tem que haver um equilíbrio, para que ele esteja natural, me aceitando ali e eu possa capturar isso.

A partir do depoimento de Alves, compreende-se que a busca pelo equilíbrio no ato fotográfico mostra-se frágil, posto que há uma relação de ausência no ato de fotografar, pois o fotógrafo tem o controle da imagem do outro, conferida pela posse da câmara, outra questão é o selfie que Alves comenta, pois isto só seria possível caso a pessoa fotografasse a si mesma.

Ao questionado por outras pessoas sobre o direito a imagem do outro, Alves demonstra que o interesse não está na fisionomia das pessoas, mas nos sentimentos que elas despertam em seu olhar. Logo, retrata mais de si mesmo do que necessariamente do fotografado, contudo a relação com outro se estabelece, visto que durante a tomada fotográfica um revela-se ao outro. Dessa forma, o propósito não está no objeto retratado, e sim naquilo que está além das superfícies visíveis, nos discursos desencadeados a partir da imagem.

Tal relação que de acordo com Dubois (2009) se dá por uma falsa sensação de proteção que o fotógrafo pode ter por estar “ fora-do-campo”, o que o daria o controle sobre a imagem do outro, contudo, isso seria mero engano, pois ao fotografar o autor se revela tanto quanto pretende revelar o outro. Dessa forma, é possível suscitar no momento da captura uma relação de violência e resistência entre o fotógrafo e o retratado, na qual este não permite o acesso a sua identidade, a qual o fotógrafo tenta adentrar. Em vista disso, Alves desenvolve por meio dessas diferentes formas de diálogos a representação da realidade que o cerca, manifesta através da relação das pessoas com o meio em que vive.

Uma imagem carrega consigo vários elementos de ordem interna e externa a ela, dessa maneira que ao fotografar, o autor assume um determinado discurso revelado na obra produzida. Sobre isso, Kossoy (2001, p.46) expôs que: “a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal”. Sendo assim, as reflexões desencadeadas a partir das imagens do ensaio *Riversick* auxiliam na compreensão da relação do autor com as diversas questões em torno do meio ambiente, por meio da memória e afetividade com o espaço.

Sobre o diálogo com o outro no ato fotográfico, Alves (2016) expôs de que maneira compreende essa relação:

Eu sou fotógrafo e eu vivo de fazer fotos é assim que eu trabalho, me expresso. Quando eu fotografo e vejo que ela se incomoda eu não fotografo [...] eu nunca fotografo se eu perceber que ela não está gostando daquilo. [...] eu fotografo as pessoas não com fim lucrativo, eu não estou fotografando as pessoas, eu acho que estou fotografando a mim mesmo. É algo além daquilo.

O fotógrafo desenvolve grande parte da produção na rua durante o cotidiano, nesse formato o diálogo com os fotografos nem sempre se estabelece de forma gradual como em outros ensaios. O desafio está em trabalhar com a velocidade dos instantes observados.

Assim as pessoas reagem de diferentes maneiras com presença da câmera, Para Salkeld (2014, p.97):

Se a pessoa se der conta que está a ponto de ser fotografada, ela muito provavelmente dará uma resposta: seja virando as costas e escondendo o rosto, seja com um sorriso, uma careta ou uma pose. Essa resposta, independente de ser acolhedora ou resistente, é, acima de tudo, uma resposta para a câmera – e está marcada pela consciência de como a pessoa pode sair na fotografia.

Portanto, ultrapassar o caráter invasivo que a fotografia pode suscitar nas pessoas com o ato de fotografa-las, ainda é um desafio, principalmente, pelo desequilíbrio da relação entre fotógrafo e fotografado, expresso naquele que detém a câmera. Contudo, tais preceitos são desconstruídos por meio do diálogo que se estabelece com o fotografado característico da abordagem humanista.

2.4.2 Raphael Alves



Figura 22. ALVES, Raphael. Sem Título. 2013. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo do artista.

Raphael Freire Alves (fig. 22) nasceu em 22 de novembro de 1982, na cidade de Manaus (Amazonas), em dezembro do mesmo ano sua família mudou-se para o Rio de Janeiro, terra natal do seu pai, regressou para residir em Manaus apenas em 1998. A fotografia surgiu para o fotógrafo na adolescência, também, notou-se a atração inicial pela obra de Cartier-Bresson, o qual se destacou por capturar o flagrante com a perfeição técnica-compositiva de maneira inigualável. Sobre o período da adolescência Alves (2015b) comentou:

Nesse mesmo período, tive contato com o primeiro livro de um fotógrafo: “Tête à Tête” de Henri Cartier-Bresson. Desde aquele dia, passei a colocar uns filmes numa Yashica que ainda temos guardada em casa. Lembro de um trabalho que tivemos de fazer para o colégio para retratar a guerra. Não cheguei a usar a câmera, mas fiquei encantado com a mágica das imagens instantâneas da Polaroid, que um amigo de sala tinha.

O encanto pela fotografia estendeu-se para a escolha de profissionalizar-se em jornalismo, que de acordo com Alves (2015c): “a fotografia que eu queria fazer era mais voltada às pessoas, ao ser humano. Optei pelo curso de Jornalismo, por ter a disciplina “Fotojornalismo””. Diante disso, ingressou na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) em 2000, no curso de Comunicação Social, o qual concluiu em 2004.

Segundo Alves (2015b): “Até mesmo nas aulas de redação eu escrevia sobre câmeras e trabalhos de fotógrafos. Meu trabalho de conclusão de curso também abordou o caráter opinativo da fotografia”. Sendo assim, buscou especializar-se em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico em 2008 na Universidade Estadual de Londrina (UEL), também em Artes Visuais: Cultura e Criação em 2010, no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC).

Iniciou a carreira de fotógrafo profissional em 2000, trabalhou em vários jornais locais: Diário do Amazonas (2005-2008); A Crítica (2008-2011); Amazonas em tempo (2011) como fotojornalista, atualmente contribui com a Agence France-Presse. Sobre o início da carreira Alves (2015c) expôs que:

Durante a faculdade, cheguei a estagiar como repórter em editorias de Esporte, Cultura, Política e Geral. Mas ao colar grau, a primeira coisa que fiz foi pedir para atuar como fotógrafo na redação[...]. Nas redações de jornais trabalha-se dentro de uma linha editorial. Queira o fotógrafo ou não, seu trabalho é delimitado. Muitas imagens (tal qual textos), dependendo da conveniência do grupo que gerencia o veículo de informação, sequer são publicadas. Esse foi um dos motivos para que eu não quisesse mais atuar no jornalismo diário.

Diante dos desafios encontrados no fotojornalismo, Alves (2015c) ressaltou a questão pericidade e superficialidade com que a informação é tratada nos jornais, de modo que, muitas vezes restringem a amplitude da discussão, devido à rapidez com que os fotojornalistas exploram o ambiente retratado. Conforme Alves (2015c):

Alguns repórteres chegam a ter três ou quatro pautas por dia, além de terem de se preocupar com uma pauta mais elaborada para os finais de semana ou cadernos especiais [...] minha conclusão é que se trata mais de uma questão de medo de errar.

Assim o fotógrafo decidiu sair dos jornais para dedicar-se aos outros projetos que desenvolvia além da pauta estipulada na redação.

Em meio a isso, o fotógrafo escolheu cursar o Master of Arts em Fotojornalismo e Fotografia Documental na London College of Communication em 2014 na University of the Arts, em Londres. A escolha segundo Alves (2015b) se deu pois: “percebia que guardava mais imagens das vezes em que fotografava fora do jornal do que das pautas dos jornais para os quais trabalhei. Então, decidi que era hora de me aprofundar nos temas que eu avaliava como relevantes”. Ao olhar para a trajetória do fotógrafo, verificou-se o fotojornalismo como base da poética, porém existe a presença do diálogo com as artes visuais na realização de projetos estéticos pessoais, sobre isso Alves (2015a) comentou tal processo:

Eu fotografava dentro de uma linha editorial, ainda que isso não seja uma "encomenda". No entanto, acredito que desenvolvi relativamente cedo à consciência de que fotografo para mim e que o cliente/contratante (leia-se o jornal ou veículo que me tinha no quadro de funcionários) "apenas pagava" para usar minhas imagens. Mas acho que isso também iniciou o processo de saída do fotojornalismo diário para uma fotografia mais pessoal. Cada vez mais eu achava que a linha editorial não direcionava e, sim, tolhia.

Sendo assim, compreende-se que o fotógrafo ampliou a autonomia e flexibilidade criativa no fazer fotográfico, estas que o possibilitaram outras realizações, mais próxima da autoexpressão. Todavia, mesmo diante das implicações que o trabalho “encomendado” traz consigo, o fotógrafo ainda atua para empresas que oferecem esse serviço, contudo Alves (2015a) expôs que: “As fotos autorais que viram projetos, geralmente em longo prazo, [...] São a minha forma de expressar o que tenho em mim”, o que expressa à relação intimista que o fotógrafo possui com seus projetos pessoais.

Tal aspecto reflete a virada dos anos 1960 a 70 em que se formam profissionais com o perfil que compreende a fotografia com autonomia expressiva, segundo Fernandes Junior (2003, p. 154):

As revistas ilustradas abriram um espaço para a imagem como expressão e informação, dando origem a um profissional que não se satisfaz nem com fotojornalismo, nem com a publicidade, mas que pretende ocupar um espaço novo na produção fotográfica brasileira.

A situação aconteceu com outros fotógrafos que iniciaram a carreira nesse segmento e posteriormente ingressaram em projetos pessoais, a exemplo de Walter Firmo, que apesar de ter começado com o fotojornalismo aos 20 anos de idade, ele não conseguiu deter-se apenas ao factual, pois segundo Firmo (2009), não exige tanta criação do fotógrafo, pois qualquer um pode fazer um registro do fato, desde que esteja com o equipamento certo no momento certo e ele desejava ir além, logo se interessou pelo

aspecto criativo, artístico da fotografia, expressos na necessidade de dirigir a cena como em um set de filmagem.

Entre as temáticas abordadas na poética de Alves está o fascínio pelas pessoas como um dos fios condutores da produção, pois segundo Alves (2015d): “meu interesse é pelas pessoas e pela fotografia. Não tenho envolvimento com causas sociais pela fotografia. Quando me envolvo é como pessoa, ser humano, pelo próximo, não pela imagem”. Vale ressaltar, que não se dissocia o ser humano do meio em que vive, pois é através das relações que estabelece com o espaço que o indivíduo se constrói. Contudo, observa-se o desejo pelas vivências encontradas nas pessoas, que desencadeiam o processo de construção das imagens.

Alves (2015e) declarou em entrevista: “me interessa muito mais a vida que a fotografia”, sendo assim, ele explora nas imagens as relações do ser humano com outro, seja este a cidade, o bairro ou a família. Também, notam-se nas imagens questões antropológicas, sociais, históricas e ambientais da Região Norte, logo, a fotografia configura-se como o passaporte para adentrar os lugares.

Além disso, Alves propõe-se questionar o espectador com as imagens, convida-o a participar da obra e a criar sua própria interpretação diante do que for apresentado na foto, visto que, a leitura da imagem está carregada de interpretações, que dependem do olhar crítico de cada espectador. Sobretudo, a imagem fotográfica na arte contemporânea gera múltiplas interpretações para além do alcance do autor. Para Alves (2015e): “A fotografia não acontece mais quando eu faço a imagem, mas quando o outro lado recebe a imagem e faz suas próprias interpretações e a gente cria um processo comunicativo”. Portanto, o diálogo com espectador é aberto, e ele cria a suas próprias narrativas com a imagem.

Também, compreende-se que as memórias do espectador são ativadas a partir do contato com a imagem, relacionadas com suas experiências. De acordo com Quintas (2014, p.56): “impregna em nossa visão, operando outras vertentes bem mais subjetivas, que vão além de quem produz a imagem. Ou seja, quando a imagem sai da composição e encontra razão de ser em quem a percebe e a sente”. Assim, ao lançar a obra, o artista oferece ao espectador à possibilidade de ser ativo no processo de interpretação e fruição da obra de arte.

Para o fotógrafo, o ensaio precisa de um ritmo, uma marcação, onde cada imagem precisa se encaixar em um determinado tempo, a fim de formar a melodia que ele deseja expor. Contudo, o processo também conta com o espontâneo, logo o efêmero faz parte da seleção, situação observada durante o desenvolvimento do *Riversick*, ensaio ainda em desenvolvimento acompanhado durante a presente pesquisa.

2.4.2.1 Ensaios

Raphael Alves possui vários ensaios de cunho jornalístico, mas também de projetos pessoais, feitos na maioria das vezes no cotidiano urbano, em que o controle por parte do fotógrafo é mínimo diante do acontecimento, diferente de outras vertentes da fotografia que possibilita um controle maior da produção da imagem como na fotografia de moda, ou em estúdio. Assim, frente a efemeridade, o acaso do ambiente urbano, ele aproveita os lugares das pautas de trabalho, para realizar as imagens que deseja, por meio disso, aumenta seu repertório fotográfico. Entre os ensaios do fotógrafo foram eleitos àqueles que estão além do factual, entre estes: *Quando as Águas...*, *Dia de Luta*, *Limites Imprecisos*, *Riversick*.

O ensaio *Quando as Águas ...* foi desenvolvido no período da cheia histórica do ano de 2012 enfrentada no Amazonas, registrado nas áreas atingidas localizadas ao longo dos rios da Bacia Amazônica, onde percorreu o cotidiano urbano e ribeirinho com a natureza grandiosa característica desta região. As cenas apresentam as relações dos habitantes com a água, ao transitar entre lugares de cheia e seca, entre a limpeza e a poluição, retrata através das especificidades da população local, em que a presença da água invade o espaço referencial, mas também pode aparecer como detalhes, o qual requer um olhar mais apurados, pois o autor utilizou elementos que sugerem a presença humana, por meio dos rastros impresso nas imagens.



Figura 23. ALVES, Raphael. *Quando as águas...* 2012. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG. Fonte: Acervo do artista.

Quanto à estética, se caracteriza pelo uso da escala de cinzas, contrastes intensos entre luz e sombra, que enfatiza a dualidade de seca e cheia na apresentação do tema exposto no ensaio. O fotógrafo recorreu ao uso tecnologia analógica, bem como o respeito a preceitos da composição da fotografia clássica. A figura 23 faz parte do conjunto de imagens do ensaio em questão, em comum com as outras está à presença de crianças, a nitidez das fotos, o uso da água como superfície refletora, além da ênfase da geometria das palafitas sobre as águas.

As imagens do ensaio foram agregadas em um e-book desenvolvido pelo próprio fotógrafo disponibilizado on-line, o qual integra o trabalho de conclusão do Master of Arts em Londres, também compõe a exposição internacional itinerante “Saltando os Muros” inaugurada em São Paulo em agosto de 2015, a exposição percorrerá vários países ibero-americanos: Argentina, Uruguai, Chile, Equador, Peru, México, República Dominicana, Porto Rico e Espanha. E ainda participou do “Coletivo Amazonas” na Galeria Oi Futuro, no Rio de Janeiro em 2014. Sobre o ensaio Alves (2015b) comentou que:

Procuo relacionar o homem e a água na pretensa região metropolitana de Manaus é um exemplo disso. No entanto, o trabalho ainda guarda características jornalísticas, mesmo que não de *Hot News*: na diagramação do

trabalho em forma de livro, as imagens possuem legendas (ainda que em uma lista ao final da obra), e têm o intuito de informar sobre fatos que aconteceram: os crescentes índices das enchentes e vazantes dos rios, a poluição, o desperdício e a falta de água, por exemplo.

A partir do depoimento do fotógrafo, entende-se que o ensaio foi singular diante dos realizados anteriormente no período do jornalismo. Também ressaltou a liberdade criativa em escolher o assunto, nas facetas exploradas, aspecto inusitado na produção do fotógrafo (ALVES, 2015b).

Um das críticas feitas sobre o ensaio foi a de Alberto Araújo, colega de Alves, que acompanhou os primeiros passos profissionais do fotógrafo no fotojornalismo, o qual elegeu algumas especificidades do trabalho: a maturidade do fotógrafo, o primor da tradição documentarista, os diálogos estéticos entre as imagens produzidas por Raphael Alves e outros fotógrafos brasileiros e estrangeiros. De acordo com Araújo (2013):

Há um pouco de Pedro Martinelli, do seu mestre Ernesto Bazan. Vejo também toda uma tradição de documentaristas que se debruçaram por longos anos ao tema Amazônia de Gautherot, passando por Ripper, Carlos Carvalho, Paula Sampaio, Alex Webb. O preto e branco é impecável, sua composição também trilha, ora para a mais clássica, ora para uma desestruturação, *a la* Tiago Santana.

Dentre os diálogos sugeridos por Araújo (2013), é possível perceber algumas referências assumidas por Alves, exemplo de Ernesto Bazan, Alex Webb, João Roberto Ripper e Tiago Santana. Além deles estão: Nikos Economopoulos, Robert Frank Josef Koudelka, Miguel Rio Branco, Bruno Barbey, Daido Moriyama, os estrangeiros em grande maioria são de base fotojornalística da Agência francesa Magnum.

Entre as referências apontadas, a relação com Tiago Santana se faz bastante pertinente nesse ensaio, principalmente com o trabalho de Santana, intitulado: *Benditos*, em que o fotógrafo registra a devoção dos fiéis que participam das romarias de celebração e homenagem a Padre Cícero na cidade Juazeiro do Norte (Ceará), tal evento que acompanhou desde a infância, sendo é possível perceber as semelhanças entre as obras destes fotógrafos, desde a escolha do tema a captura da imagem, pois ambos têm como base o fotojornalismo, mas também adentra em outros campos da imagem, também estabelecem uma relação de memória afetiva com o lugar em que vivem, transpondo aspectos subjetivos e humanistas com as imagens que produzem, ainda o uso da tecnologia analógica e da escala de cinzas, somado as semelhanças na composição dos elementos através dos contrastes fortes e a proximidade entre os planos.

Em *Limites Imprecisos*, Alves adentra na pluralidade da região do Recôncavo Baiano, a qual abrange vários municípios do estado da Bahia, localizado no Nordeste do Brasil. A jornada se destacou, dentro dos ensaios elegidos do fotógrafo em estudo, por viajar com suas lentes para fora da Amazônia, entrando a princípio em lugares não familiares, mas que ao se relacionar com outro, as fronteiras estreitam-se e os laços se configuraram entre fotógrafo e o assunto. Além disso, o ensaio foi registrado em cor, diferente dos anteriores, o projeto foi o vencedor do concurso Leica X Photo Contest (2014), organizado pela Leica Camera AG/ Leica Fotografie International. Sobre o ensaio Alves (2015b) declarou que:

Uma verdadeira imersão fotográfica da qual participei com Ernesto Bazan (fotógrafo italiano, conhecido por sua trilogia de livros sobre Cuba, local em que viveu). Durante o curso, o objetivo era fotografar, livremente, sem tema específico para, depois, no processo de sequenciamento das imagens encontrar o *thread*, o fio da meada que liga as imagens. Aprendi, com esse trabalho, que as fotografias não são fruto apenas do momento em que disparamos o obturador da câmera, mas principalmente dos momentos em que baixamos o equipamento e vivenciamos o que nos cerca. Assim, fotografias de diferentes lugares, em épocas distintas podem fazer sentido entre si.

O ensaio foi feito como produto de um curso ministrado por Ernesto Bazan, fotógrafo que está entre as referências de Raphael Alves. Também, nota-se a maior preocupação com a aproximação das pessoas, a ênfase no diálogo com o outro, em compartilhar vivências. Alves evidenciou que:

Ali nas fotos, está o ápice do encontro com pessoas, seres humanos de verdade. O que talvez esteja por trás de todas as imagens, é o momento certo de baixar a câmera e compartilhar da presença de outras pessoas. Aprender, ouvir, rir, se emocionar... [...] algo ali que “denuncio” é a sinceridade, pureza e lição de vida de cada uma das pessoas envolvidas naquele espaço-tempo” (AESTREBARIA...,2015)

A proximidade com os fotografados evidencia-se nas imagens, por meio das cenas feitas em ambientes internos domiciliares, ao associar a casa como um lugar de proteção, acolhimento e de revelar-se em meio à intimidade, compreende-se que o fotógrafo conseguiu estabelecer laços afetivos fortes, para que a exposição ocorresse diante das lentes de Alves.



Figura 24. ALVES, Raphael. *Limites Imprecisos*. 2013. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Acervo do artista.

A região é marcada pela presença do barroco, um parque ao ar livre, o qual permanece os resquícios da riqueza colonial vivenciada em tempos passados. Contudo, as cenas registradas mostram outras facetas do lugar, concentrada nas relações humanas do cotidiano daquelas pessoas, a fim de exaltar a simplicidade exposta nos objetos que sugerem possíveis interpretações a respeito deles mesmos e de seus usuários, características semelhantes à figura 24. Em algumas cenas o fotógrafo utiliza cortes inusitados que instigam o espectador a possibilidades de interpretação diferente para cada quadro. A cor observada no ensaio, adquire tons escuros, característico da subexposição, observada quando há pouca luz para inscrição da imagem, também nota-se a dominância de cores complementares e primárias.

Ao questionado sobre o uso da técnica em *Limites Imprecisos*, o fotógrafo comentou que: “Existe uma sacralidade da forma, as pessoas querem muito mais saber sobre como a fotografia foi feita e deixam de lado o conteúdo, a mensagem” (ESTEBARIA..., 2015). Assim percebe-se que no ensaio em questão, o fotógrafo alcançou um processo de desconstrução da linguagem tradicional da fotografia documental maior que em ensaios anteriores, a exemplo de *Quando as águas...*, portando apresentou outra forma de fazer fotográfico, diante da trajetória por ele percorrida.

Em *Dia de Luta*, Alves registrou através de suas lentes o cotidiano de jovens lutadores de boxe que integram o projeto “Ring Boxe” de 25 anos, pertencente à Federação Amazonense de Pugilismo (FAP) em parceria com a Secretaria de Estado da Juventude e Lazer e a Secretaria Municipal de Desporto e Lazer da Juventude, objetiva-se com esse projeto revelar jovens atletas em situação de risco de zonas periféricas em

Manaus. Dessa maneira, o projeto surgiu como uma possibilidade de acolhimento por parte do esporte a esses jovens. Segundo o presidente da FAP, Pedro Nunes, a proposta é fazer dos jovens atletas campeões. Tal estimativa concretizou-se para dois campeões brasileiros relevados pelo projeto: Maria Marreta na categoria meio-médio em 2002 e Cássio Humberto na categoria superpesado em 2007 (LEONEL, 2015).

Sobre o processo de construção do ensaio, Raphael Alves conversou com o professor dos jovens, para a realização das fotos, o qual autorizou, porém mostrou o desejo de que as fotos pudessem contribuir para com as melhorias da infraestrutura e equipamentos utilizados no projeto. Segundo o fotógrafo frequentou o lugar durante algumas vezes para a realização do ensaio, não estendeu por muitos encontros, devido os prazos de entrega do ensaio quanto trabalho do curso de pós-graduação (ALVES, 2016).

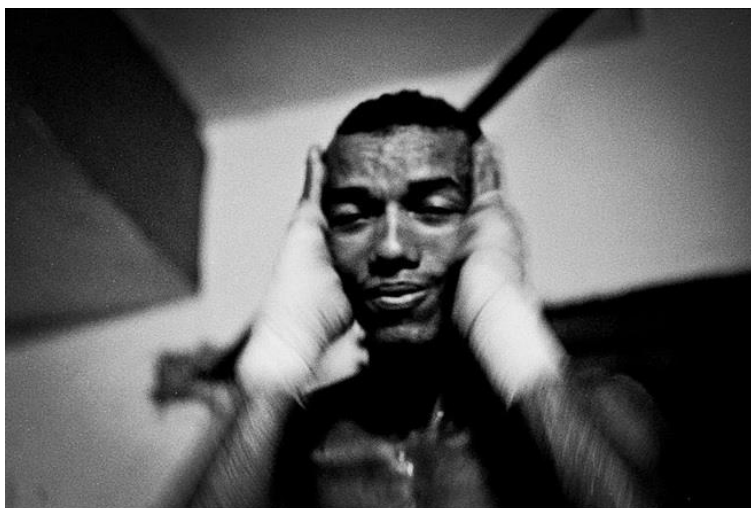


Figura 25. ALVES, Raphael. *Dia de Luta*. 2012. 1 fotografia, p&b. Formato: JPEG. Fonte: Acervo do artista.

A figura 25 integra o conjunto de imagens do ensaio *Dia de Luta*, realizado para um trabalho do Master of Arts em Fotojornalismo e Fotografia Documental que solicitava ao acadêmico o desenvolvimento de retratos, porém com abordagem diferenciada. Segundo Alves (2015):

Eu queria ir além de retratos comuns, eu queria fazer retratos não posados, eles treinando mesmo apesar de que tem um com o pneu que eu pedi para posar, então eu fiz uma mistura disso tudo. Eu queria fazer retrato daquela condição dos lutadores. Então, eu fui com uma pauta específica, então foi outra abordagem quase jornalística, porque eu me coloquei uma pauta e um objetivo, diferente do que eu mais gosto de fazer que é deixar o mundo nos surpreender.

Embora, o fotógrafo tenha elegido a abordagem como “quase jornalística” compreender-se esse ensaio de outra forma, no qual é possível deter-se a expressividades nos gestos dos retratados durante a captura da cena. Estes carregados de singularidades que atingem o espectador, por meio da proximidade em que os retratados são apresentados pelo fotógrafo, através da sobreposição e a baixa profundidade entre planos, vista na extensão dos personagens registrados em primeiro plano, estes ampliados para fora do quadro representativo.

Além disso, observa-se a predominância de contraste intenso entre luz e sombra, que confere dramaticidade, densidade às imagens. Dessa forma, sugere-se um convite ao espectador a se aproximar do outro, compartilhar os momentos, seja de dor, solidão, isolamento, perseverança ou força, logo estreita-se as fronteiras entre a imagem e o espectador.

2.4.2.2 A poética de Raphael Alves

Ao adentrar no estudo da produção de Raphael Alves, procurou-se observar características comuns ao processo criativo do fotógrafo, assim abrangeu-se o processo de edição, a estética recorrente nas imagens e a presença do imaginário na construção das cenas e na escolha dos temas. A fim de entender os possíveis percursos para a realização do ensaio em estudo.

No processo de edição, Raphael Alves transita entre racional e o intuitivo, visto que pensou cuidadosamente antes de ordenar as imagens que compõem o ensaio, porém sem desconsiderar as sensações despertadas com o conjunto produzido, em que cada imagem deve entrelaçar-se ao todo. Acerca desse processo Alves (2016) comentou que:

Eu sinto que uma foto deve vir depois da outra, eu fotografo aleatoriamente, [...] e depois que eu vejo as fotos e vou fazendo a justaposição de uma com a outra, colocando uma ao lado da outra [...] algumas imagens são autônomas, mas algumas não ficariam legais se não tivesse as outras, não fariam sentido, varia muito.

Dessa maneira, Alves ordena as imagens de forma cautelosa, como no caso, da série *Quando as águas...* em que pensou quais imagens iam compor o trabalho, a fim de que, através delas fosse possível contar a história do ensaio no tempo dele, para isso a imagem que inicia o livro consiste no close-up das águas e a que encerra é outro close da terra rachada, assim estabelece uma relação entre cheia e seca. Também, determina que a

sequência das imagens obedeça a um padrão visual, sendo ora apenas em escala de cinzas, ora apenas em cor e não reuni as duas em um mesmo ensaio (ALVES, 2015a).

A formação do conjunto de fotos que compõe o ensaio acontece na etapa da edição, pois de acordo com Alves (2016):

Nos meus projetos eu procuro pensar, me interessou eu fotografo, só que depois eu consigo enxergar algo que eu pensei, índice, ícone ou símbolo daquela imagem, me remete a alguma coisa que tem em alguma outra e ela foi feita num outro lugar, aí de repente, essas duas ficam legais ao lado da outra, ou duas fotos que eu fiz no mesmo lugar, uma série, uma no início e a outra fechando. Não tem uma ordem específica, [...] como em um filme, você vai observando, chega a hora do clímax da história e o fim.

Assim, imagens de sequências distintas podem estar lado a lado reunidas de acordo com o discurso que o fotógrafo pretende gerar. Em *Riversick*, Alves cogita agregar imagens de outros projetos realizados anteriormente ao ensaio atual, se observar conexões entre as fotos. O fotógrafo abre o processo para a contribuição de pessoas próximas, pois também considerar as formas que o público receberá o ensaio.

A edição no ensaio *Riversick* implica até no tempo de produção, pois se antes Alves considerava o fim dos ensaios, com o atual projeto a efemeridade do processo o leve a afirma que: “talvez o fim não seja a finalidade, mas a edição, fotografar sempre, editar sempre, seja a finalidade”. Portanto, constata-se que o percurso esteja apenas no início e que muitas das imagens que integram o projeto na etapa analisada, tornem-se apenas rastros do processo de criação do ensaio.

Quanto à estética das imagens, Alves está mais aberto à experimentação com a forma de construção da imagem, pois não se preocupa mais com questões tão técnicas referentes aos elementos formais que permeiam a fotografia vernacular, dessa forma, permite-se a produzir imagens com o uso da longa exposição do obturador, a fim de capturar a ideia de movimento através dos desfoques vistos nas imagens. Raphael Alves percebe que existe uma tendência no trabalho dele em registrar cenas subexpostas, que para alguns espectadores da produção de Alves, determinado efeito ressalta a densidade na captura de certos temas, além disso, aventura-se também em cortes inusitados (ALVES, 2015a).

Visualizam-se nas imagens de Raphael Alves elementos característicos da estética da fotografia tradicional, expressos no uso da escala de cinzas e da tecnologia analógica. Quanto à preferência pelo preto e branco, que pode ser interpretado de diferentes formas, como dualidades, polaridade de sensações e sentimentos. Para Flusser (2009, p.38-9):

Não pode haver um mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações “ideais”, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total [...] As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato.

Assim, compreende-se que o uso do preto e branco na fotografia associa-se ao caráter representativo, pois na realidade concreta e na visão humana, tudo é visto em cores. Quanto ao uso da escala de cinzas Alves (2015e) comentou que:

A fotografia em geral, ela já vai na contramão do mundo, o mundo está em movimento, nós estamos na terra, a terra está movimento de translação, rotação, a gente dormindo se mexe, o sangue circula, então tudo é movimento e a fotografia vai contra o movimento, porque ela congela. E o preto e branco ajuda a reforçar isso, porque a gente enxerga em cores, então, ele ajuda a realçar coisas que passam despercebidas.

Sendo assim, ao tentar realçar elementos despercebidos no cotidiano, leva a reflexão sobre quais são estes invisíveis ao olhar cotidiano. Além disso, o fotógrafo ressaltou a busca em encontrar na fotografia uma forma de autoconstrução e autorrevelação.

O imaginário constitui outro elemento atuante no processo criativo de Raphael Alves, por meio de abstração de imagens mentais, que são reconhecidas em determinados momentos da fotografia no ato da tomada. Imagens que estão latentes, que emergem a consciência durante o cotidiano, logo deslocadas para a materialidade do suporte representativo (ALVES, 2015c).

Entre os movimentos artísticos que se dispôs explorar o inconsciente no processo criativo, está o surrealismo no início de 1920, que visava romper com as tradições aceitas na expressão artística, para tanto desprende-se da razão. Objeto recorrente na psicanálise, Freud descobriu que os sonhos revertiam à matéria-prima da memória, enquanto para Jung o sonho regressava da infância, logo pensar em sonho era um modo de pensar primitivo, visto que a consciência está sempre a interferir, a corrigir o processo psíquico (READ, 1972).

Os surrealistas buscavam a espontaneidade na criação, em vez do automatismo em há presença do controle, ausente no primeiro. Para Read (1972, p.120) os surrealistas: “não praticavam o automatismo em arte, mas estavam principalmente interessados na projeção automática, ou no registro descontrolado, ou nos sonhos e fantasias inconscientes”. Assim, delineavam o sonhar com esmero, de forma detalhada, visto que não é possível fotografar os sonhos, estes em que: “não há nenhum critério estético para

o inconsciente; pode ser pessoal ou impessoal – não há nenhuma individualidade no inconsciente; nós não sonhamos – somos sonhados” (READ, 1972, p.129). Desse modo, o artista apresenta uma necessidade interna de expressão por meio de uma forma concreta.

Entre os artistas surrealistas encontra-se Salvador Dalí que objetivava fazer, de acordo com Gompertz (2013, p.265): “fotografias de sonhos pintadas a mão”. Da mesma forma Raphael Alves descobre na fotografia o meio para registrar seus sonhos, expresso através de manchas, fumaças, nuvens entre outros elementos que comportam diferentes percepções, devido às formas que podem assumir. O autor frisa que para Dalí “era nas quimeras da pessoa adormecida que a verdade da existência humana de fato residia” (GOMPERTZ, 2013, p.265). Sendo assim, pode-se pensar em quais verdades Alves expõe através das fotografias. Sobre atuação do sonho no processo criativo, Alves (2016) explicou que:

As coisas que eu fotografo me remetem as coisas que eu sonhei ou andei pensando. Eu estava no centro e estava com minha câmera e eu vi um caju bonito, inteiro, porém podre. Eu o fotografei só que não ficou muito bom [...] então, eu não sonhei com o caju, mas tem alguma coisa que eu estava sentido na época, ou pensado, ou sonhado na época. Não é o caju, mas o caju não é só o caju.

Assim, notou-se que uma das motivações que leva o fotógrafo selecionar determinado elemento reside nas sensações, subjetivas despertadas no autor durante o ato fotográfico. Dessa maneira, as leituras das imagens são impulsionadas para as relações entre os elementos presentes nas cenas, mas também nos níveis simbólicos desencadeados nas fotos. Outra questão é a sensação de potência que a fotografia proporciona ao fotógrafo, pois Alves (2016) relatou que: “talvez essas coisas que me assustam, quando eu fotógrafo elas não me assustam mais”. Sendo assim, entendem-se de que forma o imaginário do fotógrafo atua no processo de seleção e captura da imagem. O processo com os sonhos não é imediato de acordo com Alves (2016):

Os meus sentimentos em geral, a mesma coisa com o sonho, não precisa ser uma coisa daquela época pode ser uma lá de trás, eu sonho muito com silhuetas de pessoas escuras, assim um pouco disformes, já sonhei muito com isso. Li muito gibi, então tem muito dessas coisas de super-heróis, vilões. Então talvez isso esteja no meu imaginário. A minha família é muito mística [...].

Portanto, entende-se que o envolvimento com o místico permeia a trajetória familiar do fotógrafo, logo, observa-se a potência do imaginário na construção da imagem. Visto que é comum a presença de silhuetas, a subexposição no registro da cena, aspectos relacionados com as imagens mentais do fotógrafo expressas no sonho. Além

disso, verificou-se a complexidade que envolve o percurso do processo criativo, pois muitas etapas não são registradas, assim como parecem inconsciente ao autor, porém ajudam na compreensão de como a imagem fotográfica é gerada, mesmo diante do processo mecânico da tecnologia pelo qual o fotógrafo constrói suas realidades.

Quanto ao uso da tecnologia, existe a ideia que o equipamento está entre os principais motivos para ter êxito com a foto, porém a câmera é apenas o meio que o fotógrafo utiliza para criação. Alves (2016) relatou: “Todo fotógrafo adora câmeras. Claro que a tecnologia ajuda. Mas para mim, muito mais do que funções, pesa a experiência com a câmera”. Sendo assim, o fotógrafo optou por lentes que requer mais proximidade com o fotografado, para isso utiliza lente 35 mm, que permite maior visão do ambiente, também trabalha com 50 mm e 28 mm. No cotidiano o fotógrafo utiliza uma Leica M-E e uma objetiva Summicron 35 mm (f/2.0), além de três câmeras analógicas que o fotógrafo usava quando era maior o acesso à película.

2.4.2.3 O diálogo com o lugar em *Riversick*.

A cidade proporciona uma multiplicidade de encontros, por meio dos caminhos oferecidos por ela, logo configura-se em um local de aparições, revelações e de passagem. Tais lugares são vistos pelos artistas, segundo Canton (2009c, p.27) como encruzilhadas que: “[...] marca um encontro sagrado, em que ele abandona uma parte de si mesmo a fim de abrir-se para outra. É um novo encontro como o eu e com o outro, com a própria história e com a cidade. [...]”. Dessa forma, sugere-se outras maneiras de se relacionar com a cidade e com efemeridade do local. Outra característica da cidade está no que ela reflete do indivíduo e conseqüentemente da sociedade, logo há ideia de correlação entre sujeitos e arquitetura, na qual o indivíduo pode se contemplar e se reconhecer, ao ver suas formas nos espaços, por mais abstrata que pareça a condição. Sendo assim de acordo com Carvalho (2009, p. 40):

Essa relação permite entender as reações protecionistas de certas pessoas quando há a ameaça de perda e de transformação das estruturas físicas de uma cidade, ruas, praças e edifícios, por exemplo. Ou pela lembrança, marcada pela saudade de certos espaços construídos, já não mais existentes, ou de viver em terras distantes daquelas marcadas por uma experiência afetiva.

A efemeridade da cidade pode suscitar a saudade daquilo que se dissipou, aspecto sugerido no ensaio *Riversick*, no qual o Alves (2014a) esclarece que o nome surgiu de um trocadilho entre palavras em inglês: “seasick” enjoado do mar e “homesick” com saudades de casa e river surgiu da localização geográfica da cidade de Manaus, na orla do rio. Portanto o conceito seria a sensação de estar entre o enjoo e a saudade.

Entre os ensaios dos fotógrafos em estudo nesta pesquisa, *Riversick* foi o ensaio acompanhado desde os processos iniciais de desenvolvimento, por meio da visualização das imagens e as entrevistas com Raphael Alves. Assim, durante o percurso criativo notou-se que muitas imagens de etapas anteriores foram tornando-se processo, em meio à construção do ensaio. Portanto, as imagens apresentadas neste estudo podem ao fim do ensaio, tornarem-se apenas fragmentos do processo criativo do fotógrafo em *Riversick*.

Também, presenciou-se a articulação do discurso dentro do ensaio, em que cada imagem se interliga a outra de maneira singular, para formar a rede discursiva do fotógrafo. Igualmente a desconstrução dos padrões da fotografia vernacular, através dos enquadramentos, desfoques, perspectivas, cortes que transitam entre o figurativo e abstrato. Características que ajudam a compreender o percurso de construção poética de Raphael Alves em *Riversick*.

Observar as experiências de um fotógrafo com o meio em que vive, configura-se como uma faceta entre as múltiplas formas de relações entre o ser humano e o espaço. Para Silva (2011) compreende-se o sujeito urbano em construção como um ser de uma cidade, logo, desprende-se do pensamento acerca da cidade que envolve apenas o real, econômico e social, para intensificar as questões abstratas inseridas na cidade, sendo assim, encontram-se as imagens imaginadas estas: “construídas a partir de tais fenômenos e também as imaginações construídas por fora deles, como exercício fabulatório, em qualidade de representação de seus espaços e de suas escrituras” (SILVA, 2011, p.79). Dessa maneira, acredita-se que o ensaio *Riversick* integra essas relações com a cidade vistas nas imagens. O ensaio *Riversick* é o mais atual projeto de Alves iniciado em 2014 ainda em desenvolvimento. Alves (2015b) explicou que:

A consolidação dessa fotografia autoral [...]acredito estar ocorrendo mais recentemente com “Riversick”. No começo deste trabalho, achei que estava fotografando Manaus. Aos poucos descobri que havia embarcado em uma viagem interna, não somente no lugar em que vivo, mas nos inúmeros lugares que vivem dentro de mim.

Assim, Alves realiza o registro de sua memória afetiva através das relações com a cidade de Manaus, em fotos que representam situações do cotidiano urbano e de interação com o espaço, transitando entre o deleite e a degradação. Alves (2014a) expôs como surgiu o nome:

[...] as palavras "seasick" (enjoo do mar, em tradução livre, do inglês para o português) e "homesick" (com saudades de casa) começaram a latejar na minha cabeça... Cada cena que eu via - e por vezes, fotografava - me colocava entre o "enjoo" e a "saudade". A posição geográfica de Manaus, na orla de um rio gerou o trocadilho com "river" [...]

No ensaio é possível visualizar a relação do homem com o meio ambiente, principalmente, com o elemento água, que aparece de diferentes maneiras no ensaio, seja ocupando grande parte do espaço representativo, ou apenas em detalhes. Tal matéria fundamental para a existência da vida no planeta, quanto ao humano permeia em vários momentos, pois o homem constitui-se de água, ao associar a presença do mineral na composição do corpo humano ou a relação com o líquido amniótico que envolve o feto no útero até o nascimento.

Além disso, o fotógrafo enfatiza o ato de navegar por lugares internos, que o levam ao limiar entre o enjoo e a saudade, sendo assim ao embargar na viagem pelas imagens, em alguns momentos observa-se que o elemento humano está prestes a sucumbir com a degradação do espaço, verificada por meio da água. Vale ressaltar, a presença da água no cotidiano do manauara, através de questões relacionadas diretamente a poluição urbana, ou com a cheia do rio e igarapés; atitude que denuncia a falta de compartilhamento do homem com os outros seres vivos. Portanto, no ensaio observam-se os desafios no processo da existência do ser humano no aspecto físico por meio do urbano, como também ao aspecto existencial do ser e estar no mundo. O ensaio na visão de Alves (2014b) configura-se como:

Riversickness é um sentimento. Riversickness é uma doença.
É um amor louco ou uma paixão súbita que termina numa saudade profunda de algo... Mas algo que talvez nem tenha existido.
Riversickness é uma náusea à beira dos cursos d'água. É também ter os pulmões preenchidos por água suja.
É perder o caminho... Também, perder a si mesmo.
Riversickness é minha Manaus "pessoal". E eu estou riversick.

De acordo com o fotógrafo *Riversick* é um estado no qual se encontra, tal condição que transita pelo amor louco, a saudade profunda, a náusea, perder-se, dessa maneira evidencia as facetas que o fotógrafo explora nas imagens. Diante disso, sugere-se que, o estado de "náusea" aconteça por se sentir pressionado, pela expansão do lugar, pelo

desaparecimento dos cenários antes habitados, assim proporciona a saudade de algo que se esvaiu, junto com o seu sentimento de pertencimento e identificação com aquele lugar. Segundo Virilio apud Canton (2009c, p.63): “[...] temos a sensação de estar sempre navegando, com esse enjoo de estar no mar, mesmo em terra firme [...]”, para este autor o enjoo faz-se constante na vida contemporânea, devido o encolhimento das relações com o tempo e espaço através dos meios de comunicação.

Dessa forma, os questionamentos são feitos em torno do “lugar”, este caracterizado pela relação familiar que desenvolvemos com um determinado espaço e que atualmente se tornou cada vez mais complexo estabelecer esse laço, por conta do estilo de vida atual que desqualifica o espaço físico, conseqüentemente degrada a relação de afeto do homem com o meio em que vive. Para Canton (2009c, p.25): “Só o afeto é capaz de criar um canal de comunicação verdadeiro com as pessoas que habitam esse panorama”.

Associado a esse aspecto, está à velocidade com que Manaus tem sido modificada nos últimos dez anos, estimulada pelas construtoras imobiliárias e os programas habitacionais do Governo que ampliam as fronteiras da cidade, logo transformam a memória coletiva e individual dos moradores. De acordo com Canton (2009c) a velocidade do crescimento urbano, pode eliminar o passado e perdendo a referência de tempo e espaço, o que suscita o não lugar, em que não se estabelece mais o vínculo afetivo com a cidade, assim surgem projetos de artistas que vão de encontro com essa degradação das relações que se estabeleceu.

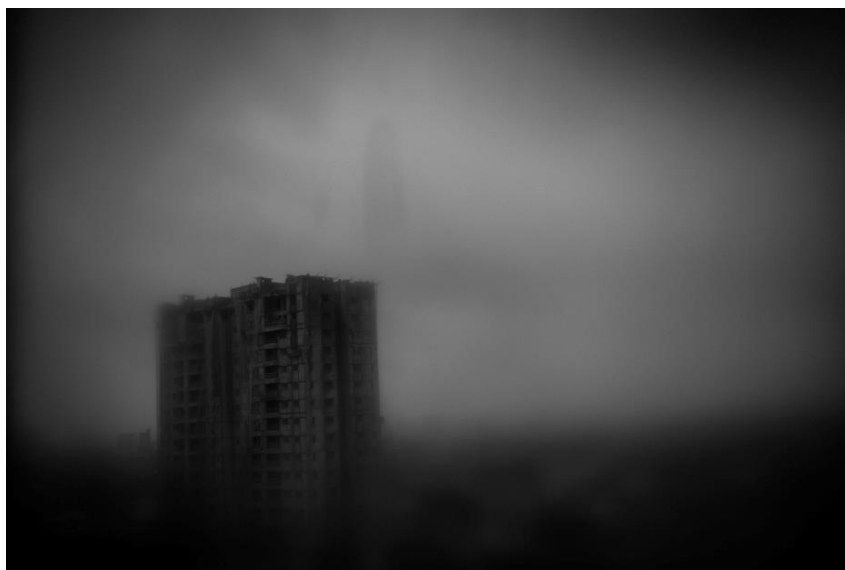


Figura 26. ALVES, Raphael. *Riversick*. 2015. 1 fotografia p&b. Fonte: Disponível em: < <https://m.flickr.com/#/photos/alvesraphael1982/20362811188/> >. Acesso em: 28 ago. 2015.

A imagem (fig.26) integra o ensaio *Riversick*, a qual apresenta uma simplicidade no registro do assunto, representada por um único elemento, o prédio em construção, possivelmente um futuro condomínio residencial. O desfocado caracterizado pela pouca nitidez do objeto junto à tonalidade de preto que invade a representação causa um limite de reconhecimento do assunto, assim entrega ao observador a tarefa de determinar a situação e suscita a sensação de algo que se dissipa como uma lembrança, o que pode refletir o saudosismo de alguns habitantes diante do efêmero.

Em ressonância com a cena, reflete-se sobre o efeito da expansão imobiliária em Manaus, que conseqüentemente implica em vários segmentos, entre eles os voltados à sustentabilidade e a modificação da paisagem urbanística da cidade. Tal fenômeno de acordo com o Índice de velocidade de venda, realizado no segundo trimestre de 2012 registrou um crescimento histórico de aproximadamente 5,96 %, quando comparado com o primeiro trimestre do mesmo ano. O comportamento seria resultado do financiamento a juros baixos, associado à disposição de crédito por meio de vários bancos. (SEVERIANO, 2012). Eventos que atualmente estão dispostos em configurações diferentes, diante do cenário atual de instabilidade econômica, entretanto, a cidade ainda mantém muitas dessas obras em desenvolvimento, como se verifica na imagem registrada em 2015.

De acordo com Canton (2009c) a velocidade do crescimento urbano, pode eliminar o passado e perdendo a referência de tempo e espaço, o que suscita o não lugar, em que não se estabelece mais o vínculo afetivo com a cidade, assim surgem projetos de artistas que vão de encontro com essa degradação das relações que se estabeleceu. Dessa forma, os questionamentos são feitos em torno do “lugar”, este caracterizado pela relação familiar que se desenvolve com determinado espaço, e atualmente se tornou mais complexo estabelecer o laço afetivo, por conta do estilo de vida atual que desqualifica o espaço físico. Para Canton (2009c, p.25): “Só o afeto é capaz de criar um canal de comunicação verdadeiro com as pessoas que habitam esse panorama”.

Dessa maneira, interpreta-se *Riversick* como um depoimento de como habitante se relaciona com a mutabilidade do ambiente urbano, pois o autor ao fotografar imprime suas próprias experiências, não se isenta das escolhas que são apresentadas na imagem, logo atua como um colecionador de memória do lugar em que vive. O processo de transformação da cidade registrado no ensaio, o saudosismo da imagem reflete não apenas na seleção do assunto fotografado, mas também em sua construção, pois o fotógrafo

apresenta uma preferência pelo sistema analógico, porém vem passando por transição em que por questões de custos e acessibilidade, o filme¹¹ não tem sido uma alternativa viável para produção, portanto o ensaio conta com imagens feitas em tecnologia analógica e digital, o que remete ao processo de transformação do autor.

Raphael Alves apesar de nascido na capital amazonense morou desde a infância até adolescência na cidade do Rio de Janeiro, porém visitava Manaus nas férias, assim perguntou-se ao fotógrafo que cidade encontrou quando se fixou em Manaus em 1998. Alves (2016) relatou que: “foi uma cidade difícil, [...] mais por mim porque eu tinha deixado meu pai, minha irmã mais velha, minha irmãzinha de 2 anos [...] Eu vim na adolescência, tinha meus amigos de infância lá”. Assim, visualiza-se que a memória afetiva do fotógrafo se sobressai nesse olhar sob Manaus, elemento ajuda a compreender a cidade afetiva composta de diferentes camadas apresentadas por Alves.

O retorno marcado por transições, os laços afetivos que permaneceram no Rio de Janeiro, a saudade dos que ficaram, além disso, a cidade que encontra transparece a ausência do avô materno que faleceu em 1995, após esse período não voltou mais a cidade para férias, apenas quando se mudou com a mãe para morar na cidade. Entretanto aos poucos as relações foram consolidadas em Manaus. Portanto, necessitou-se compreender o lugar da cidade na poética do fotógrafo, para tal fim, Alves (2016) expôs que:

Apesar de ter fotografado no Rio de Janeiro ano passado e na Bahia em determinado momento, pelo interior, mas eu já pensei sobre isso, se eu morasse em um lugar muito perfeito, maravilhoso, modelo, fora do Brasil, de repente na Europa, Estados Unidos, casarões, todo mundo bem de vida, eu não sei se eu teria assunto para fotografar. Então eu acho que até essa dificuldade deve ter influenciado, tenha me ajudado a ser fotógrafo, eu tinha na cabeça essa ideia de fotografia, mas não sabia que seria fotógrafo.

Nota-se que o caos urbano observado na cidade estimula o processo criativo do fotógrafo, de que maneira torna-se potencializador para os discursos gerados nas imagens. Com as andanças do fotógrafo a cidade expandiu-se, o percurso na adolescência em torno do bairro da Praça 14 ao Centro, somou-se ao Parque 10 de Novembro com o jogo de futebol, depois com o estágio em jornais acessou as áreas periféricas da cidade e assim descobriu as facetas da capital amazonense. Segundo Alves (2016): “Isso foi moldando quem eu sou, e a fotografia é parte de quem eu sou”. A partir disso, contribui-se para o

¹¹ Superfície fotossensível de base plástica utilizada nas câmeras analógicas para inscrição da imagem capturada.

entendimento de que lugares são apresentados em *Riversick* e de que maneira foram construídos.

Contudo, o fotógrafo evidencia o caráter global do ensaio, de modo que apesar de ser feito em Manaus, Alves (2015d) relata que: “Tenho fotografado quando reconheço uma memória, um sentimento. Essas fotos poderiam ter sido feitas em qualquer lugar, mas o lugar que está retratado nelas está apenas dentro de mim [...]”. O posicionamento do fotógrafo reflete o conceito de não lugar de Marc Augé, relacionado com a individualidade solitária, o provisório e o efêmero, características do mundo contemporâneo. Para Augé (2012, p.74) o não lugar: “[...] ele nunca existe sob uma forma pura, lugares se recompõem nele, relações se reconstituem nele. O lugar e o não lugar são antes polaridades fugidas; o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. [...]”. Logo, o *Riversick* também se configura dessa maneira, em que há a saudade do espaço que “talvez nem tenha existido”, como se permeasse uma coexistência entre espaço e indivíduo, que de fato não se estabelece na sua totalidade. O lugar não representa um espaço físico, mas sim interior, nele reside a sedimentação de várias experiências vividas em diferentes espaços fundidos em um só.

Junto a isso estão os preceitos de identidade do homem contemporâneo, que segundo Hall (2005) se configura como algo fragmentado, que comporta múltiplas identidades, assim a identidade torna-se provisória e variável, pois o sujeito assume identidades diferentes a cada momento, de maneira que estas se deslocam a todo tempo. Portanto, ressignifica a relação com o espaço como forma de encontrar a si próprio.

O fotógrafo também compara o estado de *Riversick* ao de “ter os pulmões preenchidos por água suja”. Desse modo, interpreta-se como forma de simbolizar a degradação em Manaus que afeta a pulsão da vida na cidade, não apenas no sentido ambiental, mas das relações entre o ser humano e o lugar em que vive. Mesmo diante dos programas governamentais que visam à revitalização desses espaços, ainda assim é comum ver o descaso dos habitantes com os recursos naturais, principalmente com o elemento água, presente constantemente no cotidiano do manauara, através de questões relacionadas diretamente a poluição urbana. Elementos interpretados na figura 27.

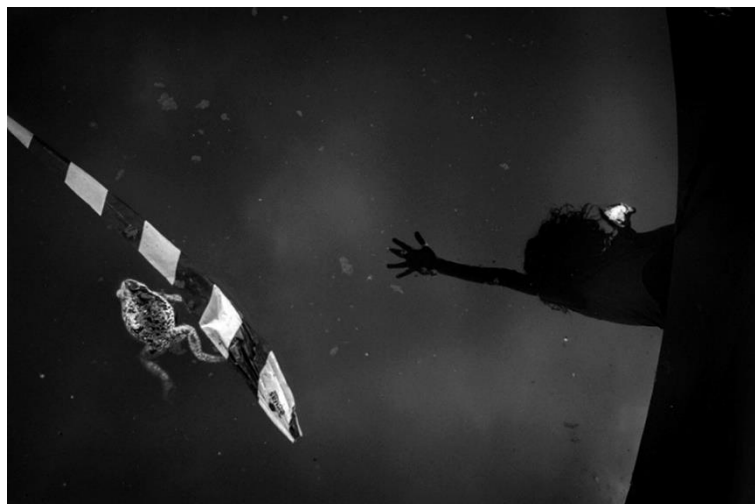


Figura 27. ALVES, Raphael. *Riversick*. 2015. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG. Fonte: Disponível em: <<https://m.flickr.com/#/photos/alvesraphael1982/19930677273/>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

A figura 27 também compõe o ensaio *Riversick*, a qual registra a cena de uma aparente silhueta de criança sugerida pela proporção anatômica do corpo, possivelmente uma menina de acordo com os estereótipos comuns ao gênero feminino, representado pelo cabelo longo, esta que ergue um dos braços com a mão estendida rumo ao elemento menor na figura do sapo, que aparece circundado com uma faixa que remete as utilizadas para restringir o acesso a áreas de perigo ou de acidente.

Os elementos suscitam várias interpretações, entre elas está à relação entre a figura da criança e do anfíbio, em que a primeira sugere renovação, a esperança, o processo, a possibilidade de transformação, enquanto o anfíbio, este que é caracterizado pela metamorfose que percorre durante seu ciclo de vida, logo a associação entre eles sugere a possibilidade de mudança por meio das futuras gerações, a chance de uma verdadeira inter-relação com o meio ambiente, por meio da conscientização ao respeito à vida. Outro fator que não se identifica na imagem está na morte do sapo, que se revela apenas com o depoimento do fotógrafo, assim propõe-se uma dicotomia entre morte e vida ao intuir a analogia entre a figura feminina da criança representando a Terra na sua totalidade, em um ato de acolhimento com o animal morto por meio do movimento do braço e mão estendidos, ideia reforçada pela a fita que denuncia o acontecimento fatídico com o animal.

Quanto o fotógrafo, ele elege o homem como o centro de suas obras, portanto evita ampliar o discurso para outros campos. Ao ser indagado sobre os motivos que o levaram a fazer determinado registro, Alves (2015f) comentou: “É muito difícil explicar a sensação que temos diante de algo que nos proporciona uma experiência estética. Mas

tem algo na pose da menina com o animal morto que **para mim** se complementam”. Uma das possíveis empreitadas para a tão almejada completude entre os seres vivos aconteceria por meio da educação, em que se estimula o exercício ativo da cidadania, e as mudanças de valores individuais e coletivos.

A situação exposta evidencia o impacto das ações humanas no cenário socioambiental contemporâneo que atinge proporções preocupantes em escala macro e micro. Para Jacobi (1999, p.178): “a noção de desenvolvimento sustentável leva à necessária redefinição das relações sociedade humana/natureza e portanto, a uma mudança substancial do próprio processo civilizatório”. Dessa forma, se faz indispensável o resgate do respeito ao meio ambiente em ações que consigam alcançar a sociedade, de maneira que se tornem mais ativos no processo de redefinição da existência humana junto ao meio ambiente.

Em Riversick encontra-se a presença de vários aspectos relacionados à contemporaneidade como a identificação, degradação e afetividade com o espaço. Elementos que permeiam as relações na contemporaneidade, independente do lugar físico em que o indivíduo encontra-se, dessa maneira, a arte apresenta-se como agente de contestação dessas relações, a fim de aprofundar os discursos e fortalecer projetos de reaproximação entre homem o meio ambiente e a cidade.

Contudo a degradação ao meio ambiente seria uma extensão da degradação do espaço-tempo. Segundo Virilio (1993, p.106): “o meio geofísico sofre uma inquietante desqualificação de sua “profundidade de campo” que degrada as relações entre homem e seu ambiente”. Logo, para mudança de tal cenário se faz imprescindível à reconfiguração das relações humanas com o outro, para que assim possa se estabelecer a integração entre os ecossistemas.

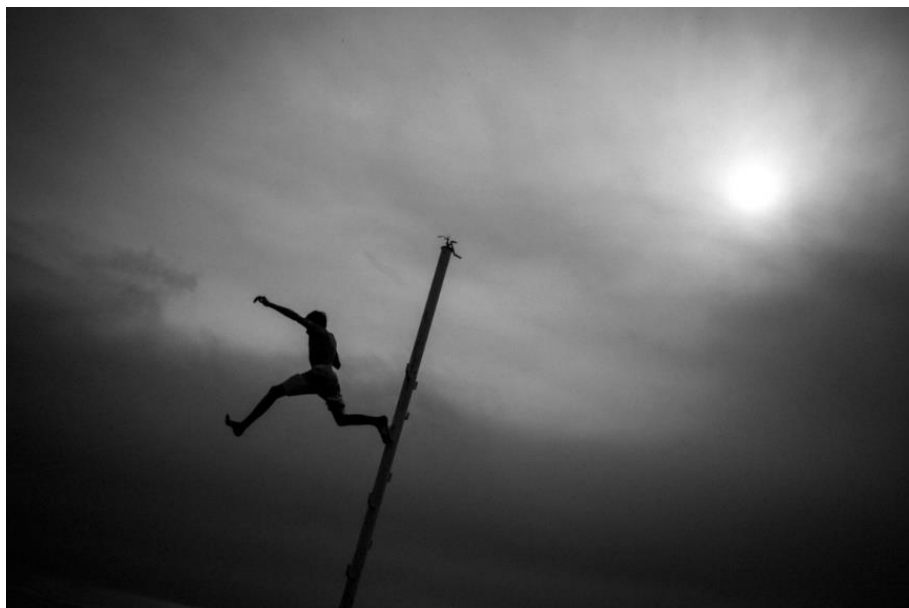


Figura 28. ALVES, Raphael. *Riversick*. 2015. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG. Fonte: Acervo do artista.

A figura 28 contém o menino descalço em posição acrobática retratado em silhuetas, impulsionado por um mastro em primeiro plano, flagrado ainda suspenso no ar, parece movimentar-se em direção a algo não revelado na cena. Ao fundo observa-se o céu com nuvens em degradê de cinzas e um círculo branco que ilumina a cena.

O pulo do garoto enfatiza a sensação de arriscar, jogar-se ao desconhecido, ato associado ao texto escrito por Alves (2014b), no qual relata que Riversick: “É perder o caminho... Também, perder a si mesmo”. Logo, pular em direção ao desconhecido compreende-se como “perder a si mesmo”. Além disso, o fotógrafo vem se permitindo a desconstruir a fotografia que produz segundo Alves (2015b): “procuro não gerar, mas causar sentido a partir das experiências sensoriais que vivo ao fotografar. Esse sentido não é mais lógico ou cronológico, nem informativo. É estético, inerente, subjetivo”. Assim, relaciona-se à experimentação característica do ensaio *Riversick*, com a quebra de diferentes regras de composição da fotografia, o desprendimento do compromisso em informar, com intuito provocar sensações ao espectador.



Figura 29. CARTIER-BRESSON, Henri. *Place de l'Europe*. 1932. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG
 Fonte:<https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN> Acesso em: 21 jul. 2016.

A composição da figura 28 assemelha-se visualmente a figura 29 bastante recorrente em vários trabalhos visuais, a foto de autoria de Henri Cartier-Bresson, integrante do grupo de fotos impregnada na história da fotografia, realizada de acordo com conceito de instante decisivo, difundido por este fotógrafo. Nas duas imagens o personagem central está no momento do pulo, o garoto da imagem de Alves mostra maior flexibilidade, diferente do homem retratado por Bresson, em desfoque parece em um movimento mais sutil.

Vale ressaltar que o fotógrafo francês está presente na trajetória de Alves desde a adolescência por meio do livro *Tête à Tête* (ALVES, 2015b). Bem como, tal imagem pode permear o imaginário do fotógrafo pela recorrência de seu uso, assim como a visualidade de Cartier-Bresson, sobretudo para o fotojornalismo, base da carreira de Raphael Alves.

Explorar o efêmero, o espontâneo do espaço urbano, trabalhar as potencialidades presentes no cotidiano, foram incorporados nos processos artísticos, a exemplo da pintura desde o impressionismo. Entre as características do movimento, está à locomoção dos artistas dos ateliês para pintar ao ar livre, logo, desprenderam-se da precisão das

composições dos estúdios, para aventurar-se no instantâneo, observado nas pinceladas soltas que minimizavam os contornos nítidos dos objetos representados (ARGAN, 1992).

Com fotografia o interesse pelo espontâneo nas ruas intensificou-se com a portabilidade do dispositivo fotográfico que permitiu maior locomoção, junto ao aprimoramento da película fotossensível. Segundo Hacking (2012) a fotografia de rua surgiu no início de 1920 com o fotógrafo francês Eugène Atget, que registrava cenas de rua e arquitetura em Paris, tais imagens eram vendidas para instituições históricas, bibliotecas e artistas como fonte para pesquisa. Contudo, este gênero caracterizou-se pela expressão da vida moderna, frente aos aspectos da velocidade na mudança desses espaços.

A figura 28 compõe parte das fotos do ensaio feitas em umas das caminhadas do fotógrafo pela orla da cidade, registrada no blog que mantém ativo. No texto, Alves (2015g) relata sobre a integralidade, pensamento que ecoou para o fotógrafo depois de uma palestra no trabalho sobre saúde, ministrada por Paulo José Fonseca. Alves (2015g) expõe integralidade como: “a importância de estarmos por completo no que estamos fazendo [...]o alinhamento do corpo, da mente e do espírito”. Sob tais pensamentos, Raphael Alves saiu a caminhar e parou no porto de São Raimundo próximo ao centro histórico de Manaus, onde encontrou um grupo de adolescentes brincando em uma balsa interdita pela Agência Nacional de Transportes Aquaviários (ANTAQ). Sobre o acontecimento Alves (2015g) relatou: “Uma tarde perfeita. [...] E eu estava lá. Mas não estava simplesmente. Estávamos câmera, corpo, mente e espírito. Estava **integralmente**”. Diante disso, observa-se que a fotografia está na trama desse processo gerado pelas reflexões a partir da palestra, desse modo, atua como exteriorização daquilo que instigado antes da criação da imagem.

Ao fim, ressalta-se que mediante a etapa estudada do ensaio é possível visualizar três eixos centrais, o primeiro contemplado na relação do ser humano com o meio em que vive, por meio de elementos da natureza, quanto ao segundo nota-se o discurso em torno da efemeridade do urbano, expressa através das construções, fluxos viários, dos transeuntes e por fim no terceiro nota-se o ato de desbravar o desconhecido, de libertar-se, de entregar-se, este analisado em imagens com teor subjetivo em que os elementos representativos induzem para o campo metafórico. Tais eixos foram visualizados com a escolha das três imagens estudadas, em uma tentativa de mostrar a abrangência do ensaio, diante das facetas assumidas.

Ao observar o ensaio *Riversick* e as referências de Raphael Alves, notou-se que entre os livros que fotógrafo mencionou está *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, em que apresenta o diálogo entre os personagens Marco Polo, viajante que relata a Kublai Khan suas experiências pelas várias cidades por qual percorreu, estas identificadas por nomes de mulheres, reunidas em grupos e categorias como memória, desejo, símbolos, ocultas entre outras. Assim, ao intensificar o contato com as imagens do ensaio *Riversick*, observou-se algumas relações entre fragmentos dos textos com as imagens e as reflexões expressas de Alves a respeito do ensaio.

Quanto a viagem interna que o fotógrafo expôs realizar no processo de criativo do ensaio analisado, assim como, a presença de vários lugares que habitam nele, argumentos semelhantes ao do personagem Marco Polo: “Quanto mais se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes, melhor compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar até lá” (CALVINO; 2003, p.30). Dessa maneira, sugere-se que *Riversick* apresenta não apenas a viagem pelas memórias do fotógrafo, mas o seu próprio percurso criativo, como um momento introspectivo na carreira que possibilita a construção, desconstrução e reconstrução da produção do fotógrafo.

Outra relação do ensaio com livro, reside na recorrência de imagens que beiram à abstração, visto que Marco Polo expõe que: “cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (CALVINO, 2003, p.36). Logo, remete-se as manchas, texturas, rabiscos, linhas, nuances, presente em algumas imagens de Alves, estas que incitam o espectador a projetar os próprios lugares contido em si, a fim de desafiá-lo a embarcar nos meandros interiores.

Em outro momento a associação está em torno do sonho e do medo, elementos que permeiam o processo de Raphael Alves na fotografia, relacionado a isso Marco Polo refere-se:

uma cidade é igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 2003, p.46).

A partir disso, observa-se além da relação entre sonho e medo, insere-se o desejo, item ressaltado por Alves diante do estado *Riversick*, através do “amor louco” ou da “paixão súbita” sugeridos nas imagens do ensaio, seja através de dorsos nus, ou na

sutileza do afeto entre um casal. Somando a isso, encontram-se “as perspectivas enganosas” apontadas por Marco Polo, que escondem outras coisas, assim como as cenas que Alves apresenta nas obras, em que ao percorrer por elas, encontram-se elementos que podem passar despercebido ao espectador desatento.

2.4.3 Raphael Alves e os entrelaçamentos processuais

Ao aproximar-se do percurso criativo de Raphael Alves, foi possível observar as produções eleitas de acordo com o fotógrafo como referência em seu trabalho. Entres os citados, escolheu-se Tiago Santana, devido à proximidade com a produção deste fotógrafo desde pesquisas anteriores, relacionada a seleção e composição na imagem fotográfica. Desse modo, a partir dos contatos iniciais com a produção de Alves, visualizou-se semelhanças entre os dois fotógrafos, aspecto confirmado com o depoimento do fotógrafo. Tais semelhanças observadas segundo fatores de ordem estética e de trajetória pessoal, pois Santana também, envolveu-se com a formação de grupos de fotografia no Ceará.

Além disso, notou-se correspondências na forma de composição entre os fotógrafos, para tal fim, elegeu-se uma imagem de cada autor para o estudo comparado, em Tiago Santana¹² com uma foto do ensaio *O chão de Graciliano* e Raphael Alves com outra integrante de sua carreira, porém sem ensaio específico. Inicialmente, detentaram-se as semelhanças entres às imagens através da estrutura da composição, que garante à equivalência visual as mesmas, esta que desencadeou o interesse pelo diálogo estético em questão.

O foco do trabalho do Tiago Santana está em registrar pessoas menos afortunadas residentes em áreas periféricas do Brasil, sobretudo no sertão nordestino, em

¹² Tiago Sobreira de Santana nasceu no dia 7 de setembro de 1966 em Crato (Ceará) estudou engenharia mecânica na Universidade Federal do Ceará – UFCE, em Fortaleza, mas não concluiu o curso. Em 1986, participou de uma oficina na 5ª Semana Nacional de Fotografia de Curitiba, no ano seguinte participou novamente do evento, porém sediado em Minas Gerais. Em 1989 começou profissionalmente a carreira de fotógrafo atuante nas áreas de fotojornalismo e documentação, em 1993 participou da criação do grupo Dependentes da luz, adiante fundou com Celso Oliveira a editora e fotoarquivo Tempo d’Imagem. Um ano depois, foi contemplado com a bolsa *Vitae de Artes*, para a conclusão do ensaio *Benditos*, que dá origem ao livro homônimo, lançado em 2001, sua primeira mostra individual, realizada no SESC Pompéia, em São Paulo. Em 1995, recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Fundação Nacional de Arte – Funarte. Também, possui vários livros publicados: *Benditos* (2001), *Brasil sem Fronteiras* (2003), *O chão de Graciliano* (2006) e *O Sertão Dentro de Mim* (2010) (ITAÚCULTURAL, 2012).

manifestações da cultura popular, nas quais constrói enquadramentos que proporcionam o espectador a sensação de adentrar o espaço representativo. Quanto a estética, assim como Raphael Alves, nas obras de Tiago Santana predomina a dualidade do preto e branco.

Segundo Fernandes Junior (2003) Santana enaltece e respeita o cidadão brasileiro em seu momento de exercício de fé, evidencia um humanismo novo entre as produções nacionais. Para o autor, Tiago Santana faz parte da nova fotografia documental caracterizada por: “apesar de registrar “a realidade” sob o ponto de vista, inteligente e sensível, politizada na forma e no conteúdo, faz emergir nossa identidade com um novo vigor” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p.174). Tais características foram absorvidas por trabalhos vinculados ao fotojornalismo nacional contemporâneo, que prioriza esses aspectos ao voltar-se para as temáticas regionais por todo país, dessa maneira, os fotógrafos reforçariam os lugares de origem, ao entrelaçar o regional e o universal. Determinado fator, visualizado nas produções em estudo nesta pesquisa, que percorreram pelo fotojornalismo e articularam questões através do local e o global.

Outra característica de Tiago Santana, comentada por críticos, consiste no enigma que o fotógrafo constrói em torno da identidade dos personagens que compõem as cenas capturadas, entretanto, ele deixa pistas sobre a personalidade do retratado, assim como, mantêm algumas áreas vazias no espaço representativo da imagem.

Tal visualidade do fotógrafo é recorrente nas imagens de Raphael Alves, a exemplo da figura 25 e 26, em que a identidade do personagem foi suprimida pelo autor. Determinada maneira de construir a composição observada em Santana é ressonante em Alves, a princípio causa espanto para o leitor, pois em muitas imagens, principalmente em Santana ocorre a hibridização dos elementos, através dos planos, dos elementos em associações inusitadas, de acordo com Fernandes Junior (2003, p.175):

São imagens criadas por um confuso espaço de luz e sombra, de limites incertos e volumes ambíguos ou de desencontro de planos heterogêneos que obrigam o observador ao desconforto da visão fragmentada. Essa inquietação e esse procedimento combinatório estão relacionados com suas características visuais: preferência pelo uso do equipamento 35 mm e lente de foco longo para poder elaborar os vários planos de uma ação simultânea.

Determinados aspectos que atribuem às fotografias de Tiago Santana uma estética singular. Semelhante a Raphael Alves, Santana iniciou com o sistema analógico, além disso utilizava recorrentemente objetivas grandes angulares, caracterizadas por ampliar os objetos em primeiro plano, conseqüentemente, aumentava-se a sensação de distância

entre os planos, logo as formas parecem surgir a cada momento de enormes vazios. Tal aspecto observado também em Alves, que trabalha também com a lente 35mm.

Também, Tiago Santana apresenta uma imagem mais gráfica, sem tantas variações de cinza, devido o jogo intenso entre claros e escuros que acentuam a dualidade das imagens, através da dramaticidade e mistérios que envolvem as cenas registradas (FERNANDES JUNIOR In SANTANA, 2000). De acordo com Marques (2007), Santana desde pequeno convivia com a revelação em laboratório fotográfico, pois o pai era fotógrafo e possuía um laboratório improvisado em casa para filmes em preto e branco.



Figura 30. SANTANA, Tiago. *Chão de Graciliano*. 2006. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG. Fonte: In: **O chão de Graciliano**. DANTAS, Audálio (textos); SANTANA, Tiago (fotografias). Fortaleza: Tempo d’Imagem, 2006.

Visualiza-se na figura 30 a cena de um ambiente doméstico rústico, o olhar do espectador direciona-se a parte superior da imagem, onde nota-se a silhueta de um homem que surge do retângulo branco na parede, o desfoque do elemento remete a presença de um fantasma. No lado oposto, encontra-se a personagem, a qual identidade foi encoberta, através dela o olhar direciona-se para fora do quadro representativo, assim a cena aparece construída em planos geometrizados, pois observa-se a repetição de vários retângulos sobrepostos que ressaltam a profundidade entre os planos e atribui ritmo a cena.

A distância entre a garota encostada a parede e o reflexo da figura do homem induz o espectador a imaginar o exterior da cena, aquilo que chama atenção da personagem. Sobre as figuras humanas desse ensaio de Oliveira (2015, p. 300) apontou que: “são registradas em momentos que destacam sua proximidade e afastamento. Em todas essas cenas, o espaço entre os seres é preenchido por uma sensação de silêncio. Um

silêncio de pessoas captadas em instantes de aparente alheamento ou separação”. Tais aspectos observados na dialética dos personagens da figura 30.

A imagem selecionada integra o ensaio *O Chão de Graciliano*, realizada na cidade de Águas Belas em Pernambuco. O ensaio foi realizado para exposição em 2003 no SESC Pompéia, em São Paulo com o objetivo de comemorar os 110 anos de nascimento do escritor e dos 70 anos de seu primeiro romance, intitulado *Caetés*. O primeiro ensaio fotográfico realizado por Tiago Santana aconteceu em 2002 concluído apenas depois de quatro anos, nesse processo o fotógrafo percorreu da cidade de Quebrangulo, lugar em que Graciliano Ramos¹³ nasceu até Buíque, no sertão de Pernambuco, onde aconteceu sua dolorosa descoberta do mundo (SILVEIRA IN DANTAS E SANTANA, 2006).

Quanto ao lugar do registro, a cidade de Águas Belas cujo o acesso necessita passar por serras para depois chegar as planícies da caatinga, por onde os carros de bois compensam a escassez de automóveis. Por determinado caminho, provavelmente o escritor percorreu quando criança em 1895, em direção a Buíque, trajeto pelo qual muitas famílias realizam na promessa de melhores condições de vida. Além disso, Graciliano Ramos viveu uma infância dolorosa, por meio dos castigos que lhe foram impostos pelos pais. O próprio contato com a leitura iniciou de modo repressor, apenas na escola com os ensinamentos da professora paciente, o levou a desenvoltura na escrita, aos 12 anos Ramos exercitava a leitura em tudo, de jornais a folhetos de almanaque, adiante imergiu em leituras mais densas, aos 18 anos seguiu para Palmeira dos Índios em meio ao sertão alagoano, onde Ramos escreveu seu primeiro romance *Caeté*. (DANTAS E SANTANA, 2006).

Assim, articulou-se tais questões, referentes ao lugar da foto em estudo com o período da infância do escritor e os elementos presentes em cena. Notou-se que Tiago Santana, retratou tal aspecto na imagem, observado na figura do homem associada ao pai, na forma de fantasma ressoante, em alusão as marcas das atitudes severas que ecoaram no escritor, visto que ao escrever sobre as memórias declarou certa vez que: “situações

¹³ Graciliano Ramos escritor brasileiro nasceu em 27 outubro de 1892 na vila de Quebrangulo em Alagoas no sertão nordestino. A cidade escondida entre serras, cortada pelo rio Paraíba, tal vila encontra-se a quarenta quilômetros de Viçosa, lugar que Ramos iniciou o interesse pela leitura, mas apesar da notoriedade que alcançou com a obra, não preservou sinais da passagem do escritor pelo lugar. Em junho de 1895, com quase três anos de idade, Ramos mudou-se de Quebrangulo para Buíque em Pernambuco, lugar em que o avô Pedro Ferreira Ferro, se firmou como criador de gado, onde o escritor viveu a infância. (DANTAS E SANTANA, 2006).

desse gênero constituíram as maiores torturas de minha infância, e as consequências delas me acompanharam” (RAMOS apud DANTAS E SANTANA, 2006, p.26). Portanto, associa-se que relação entre os personagens na cena não seja de admiração ou de legado, mas de assombração, infortúnio diante dos castigos, das dores contidas na infância, representados na figura do pai.

Destaca-se que o chão percorrido por Santana foi o mesmo em que o escritor construiu sua literatura, porém a passagem em alguns momentos diversifica do aspecto árido, seco que permeia o imaginário ao pensar no tema. Segundo Silveira (2006, p.15): “Tiago recolhe em sua câmera; o que ele registra é o homem que nela vive, sobrevive, ou dela se retira quando todo perde a esperança”. Assim, observa-se a leitura do fotógrafo sobre o tema, a maneira como observar a relação da figura humana com o meio em que vive.

Vale Ressaltar que Santana e Ramos são de tempos, linguagens, estéticas diferentes, porém observa-se proximidade entre as temáticas, de modo que ambos retratam a mesma região. Diante disso, De Oliveira (2015, p.310) destacou que: “Ambos os artistas, portanto, igualam-se nas obras apresentadas pelo tema e pelos detalhes, pelo dito e pelo não-dito, pelo evidente e pelo implícito”. Visto que, as imagens de *O chão de Graciliano* têm como referência a obra *Vida Secas* do escritor, este que apresenta a realidade social do vaqueiro Fabiano, da esposa, dos dois filhos do casal, e da cadelinha da família, desenvolvida ao longo dos treze capítulos do romance (DE OLIVEIRA, 2015).



Figura 31. ALVES, Raphael. *Sem Título*. 2012. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG. Fonte: Acervo do artista.

Quanto a imagem de Raphael Alves, visualiza-se a dinâmica entre dois personagens de diferentes idades de acordo com os traços fisionômicos destes, o mais jovem parece olhar o ancião com cuidado, com certa vigilância. O idoso aparece em meio a linhas verticais e horizontais expressas na junção das tábuas de madeira e na rede esticada, assim como, deduz-se que ele sentado encontra-se em repouso, ato que se associa ao período da vida em que se encontra, além disso, o mais jovem em pé e o mais velho sentado, leva a relação de aprendizagem que envolve os personagens.

Também, observa-se por meio da iluminação o contraste entre os elementos, o mais jovem em fundo branco, enquanto o mais velho aparece mais iluminado rodeado pelo cinza da rede projetado na superfície refletora que ocupa o espaço esquerdo da imagem. Quanto a estrutura da composição observa-se a distribuição dos elementos em retângulos de diferentes tamanhos, que reforçam a dinâmica da cena.

A imagem foi realizada em 2012, na vila de Paricatuba localizada no município de Iranduba cerca de 27 quilômetros de Manaus, local bastante frequentado devido às ruínas de construções do século XIX que resistem em meio à tomada da natureza. A etimologia do nome deriva da palavra “paricás” erva alucinógena usada em rituais indígenas e “tubá” que significa grande quantidade (EM TEMPO, 2013).

Segundo Alves (2016b) conheceu os personagens por meio uma conversa, em que o senhor idoso expusera como surgiu a vila, através desse contado o fotógrafo realizou a foto em questão. Sobre a imagem Alves (2016b) expôs que:

É um pouco estranho olhar para ela, porque estive lá recentemente e o senhor no lado direito da imagem (o mais novo), já faleceu, conforme informações do pai dele - o mais velho da imagem e que estava bem de saúde, segundo me disse, na última vez em que estive lá. [...] é uma foto que me agrada, pois, "o pai" está no espelho e algo me faz pensar que o filho poderia se ver no espelho e se projetar daquela forma no futuro.

Um elemento comum as duas imagens é o espelho que permite a inscrição do segundo personagem, quanto a composição nas duas imagens eles aparecem do lado esquerdo da imagem. Porém, na imagem de Tiago Santana, o desfoque é maior, logo sugere a presença mais não revela, diferente da foto produzida por Alves.

Quanto o contato com as pessoas fotografadas, Alves (2016) ressaltou o diálogo que estabelece ao fotografa-las, em breve encontros, mas que há sempre a preocupação em não incomodar o fotografado. Da mesma forma, Tiago Santana atenta-se a isso, pois segundo Fernandes Junior In Santana (2000): “nesses breves contatos os instantes são fotografados a fim de eternizar a passagem do homem comovido pelos rituais e pelos

sentimentos que permeiam diferentes lugares”. Portanto, observa-se a proximidade entre os fotógrafos, nestas abordagens com os retratados, firma-se pela proximidade com o outro, independente da duração dessas relações.

Entretanto, o diálogo com outro apresenta objetivos específicos para cada fotógrafo, pois segundo Alves (2016): “eu não estou fotografando as pessoas, eu acho que eu estou fotografando a mim mesmo”, logo, nota-se a busca interna através de elementos externos, que são suscitados por meio das pessoas. Em Santana observa-se o desejo em mostrar o outro na sua humanidade, por meio de metáforas, hipérboles, de modo que “ não estetiza a miséria ou dor. Sua fotografia é solidária” (CARVALHO In SANTANA, 2000). Assim, os fotógrafos apresentam-se ao outro como forma de estabelecer as relações entre este e o público.

Outra característica comum a Alves e Santana é a interferência da memória no ato de fotografar, pois Raphael Alves apresenta a relação estreita com o imaginário ao retratar as vivências que percebe por onde percorre, vistas nas imagens realizadas por eles. Assim como, Tiago Santana que traz a imagem fixada na memória, diante disso, apresenta o flagra, o fugaz instante do gesto (FERNANDES JURNIOR In SANTANA, 2000).

Desse modo, verificou-se as relações estéticas semelhantes e singulares entre a composição de Raphael Alves e Tiago Santana, vistas no vazio entre os planos, o uso da dualidade do preto e branco para ressaltar determinado aspecto distinto do tema retratado, o contato com os fotografados, além da articulação entre o global e o local presente nas obras desses fotógrafos. Diante disso, observa-se o diálogo da obra de Alves com outras poéticas consolidadas no cenário nacional, de modo que ressalta a contemporaneidade do trabalho dele.

2.5 RICARDO OLIVEIRA E ENCENAÇÃO

Ricardo de Oliveira nasceu no Amazonas em 1968, a relação com a fotografia esteve presente desde a infância, pois ele cresceu em uma família de fotógrafos, representada pelo pai e tios, bastante ativa na venda de equipamentos fotográficos nos anos 1970, impulsionada pela implantação da Zona Franca em Manaus. Iniciou a carreira profissional em 1990 por meio da fotojornalismo, contudo apresenta trabalhos que estão além do factual, em cenas que registram, sobretudo o olhar sobre a relação do homem na Amazônia em suas extensões de fé, trabalho e natureza.

Ao visualizar na produção de Ricardo Oliveira observou-se a possível presença de elementos da fotografia de encenação na construção da cena representada, assim buscou-se explorar a presença da ficção e encenação no processo criativo, a fim de compreender de que forma esses elementos estavam associados à poética do fotógrafo. Para tanto, elegeu-se o estudo de teóricos da fotografia que articulam determinados elementos, são eles: Boris Kossoy, Joan Fontcuberta e François Soulages.

Além disso, devido o ineditismo de Ricardo Oliveira no âmbito acadêmico, baseou-se no estudo de Daniela Ribeiro, esta que observou o uso de flagrantes e pseudosflagrantes na obra de German Lorca, iniciado no período que esteve como membro do Foto Cine Clube Bandeirante, pois, observaram-se semelhanças entre as produções, devido à disposição por partes dos dois fotógrafos em intervir, dirigir, encenar, para que o resultado final da imagem seja aquele desejado pelo autor, e sobretudo, que a imagem apresente composição fotográfica impecável, dentro dos padrões estabelecidos por cada um.

Com intuito de compreender a poética de Ricardo Oliveira, procurou-se apresentar a biografia, os principais ensaios, características estéticas e processuais, também, elegeu-se o ensaio *Borracheiros: Estrada da vida*, em que, analisaram-se três imagens, nas quais concentrou-se no caráter descritivo e nas reflexões dos itens contidos nela.

Diante da trajetória de Ricardo Oliveira destaca-se a relação do fotógrafo com Walter Firmo, sendo assim, desenvolveu-se um estudo comparado entre as produções, com o propósito de observar a composição fotográfica por meio da direção em cada cena registrada por ambos. Além disso, investigou-se sobre o uso da cor na fotografia de Oliveira que se aproxima da produção de Luiz Braga, o qual se destacou pelo estudo da cor em diferentes ambientes, para isso, realizou-se outro estudo comparativo, com base em uma imagem de cada fotógrafo.

2.5.1 Ficção e encenação na construção fotográfica

A relação entre ficção fotografia desenvolveu-se muito antes da era digital, em que a manipulação se tornou quase intrínseca a produção de imagens. Desde os primórdios da história da fotografia, os fotógrafos desenvolveram procedimentos que ora retiravam, ora agregavam determinados elementos no quadro fotográfico, um exemplo,

são as fotomontagens do movimento pictorialista no fim do século XIX. A fotografia nos primórdios. Para Fontcuberta (2010, p.19) caracteriza-se pelo:

Fascínio que sua descoberta produziu apontava para essa ilusão de automatismo natural. Um slogan publicitário de material daguerreotípico rezava: “Deixe que a Natureza plasme o que a Natureza fez”. Essa declaração ontológica sobre a essência da imagem fotográfica pressupõe a ausência de intervenção e, portanto, a ausência de interpretação. Trata-se de copiar a natureza com a máxima precisão e fidelidade sem depender das habilidades de quem realiza.

Contudo segundo Fontcuberta (2010) em 1861, Conelius Jabez Hughes indagava sobre a restrição em usar a fotografia para representar a verdade, assim almejava que os horizontes fossem ampliados, logo suscitou a preocupação com subjetividade do autor no ato fotográfico. Tais fotógrafos observavam a fotografia para além da mimese da realidade, pois compreendiam que a partir dela era possível criar realidades e não apenas registrar o factual, assim discutia-se sobre o caráter testemunhal que era atribuído a fotografia. Para Fontcuberta (2010, p.13): “Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira”, portanto, a imagem gerada não está passiva de manipulação, pois apesar da verossimilhança com a realidade figurativa ainda se constitui em representação.

Também se inclui a ficção a própria atuação dos fotografados diante da objetiva, presentes mesmo em fotos de família registradas em momentos de espontaneidade e extrema afetividade com os modelos. De acordo Salkeld (2014, p.33): “essa pequena “ficção” é bem compreendida e forma parte do ritual de fotos caseiras – a obrigação de “sorrir” para a câmera pode disfarçar brevemente algumas tensões e emoções que não parecem adequadas para um registro [...]”. Dessa forma, observa-se que gerar ficções seja por parte dos fotógrafos ou dos fotografados faz presente em diferentes gêneros de fotografia.

Entres os teóricos que lançaram questionamentos sobre as ficções criadas por meio da fotografia, está Joan Fontcuberta que contesta a ideia de testemunho, documento por parte da imagem fotográfica. Para o autor: “A fotografia atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas. Um gesto hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia de quem justamente diz personificar a Verdade e a Vida” (FONTCUBERTA, 2010, p.13). Sendo assim, compreende-se que a imagem se torna produto de mecanismos culturais e ideológicos que influenciam o olhar do outro sobre o real.

Outro teórico que abrange o tema é Boris Kossoy que apesar de tratar a fotografia com documento, artefato visual, aponta que a ficção permeia a imagem fotográfica. Para Kossoy (2014, p.155): “A relação verdade/mentira na imagem fotográfica é sempre ambígua e complexa. A fotografia é uma forma de registro, não um aparelho detector de verdades ou mentiras”. Dessa forma, o autor compreendeu que a imagem fotográfica era composta por duas realidades, a primeira referente ao mundo externo das aparências e a segunda a realidade fotográfica quando a imagem passa do tempo presente para a bidimensão do espaço representativo.

Diante disso, quando o fotógrafo compreendeu a autonomia que poderia ter sob o equipamento, começou a valorizar sua intenção, expressa no uso da composição, do ponto de vista, do processo técnico, dessa forma a imagem saí do campo documental e adentra na subjetividade artística. O pensamento de olhar a fotografia como testemunho, ou seja, “isso aconteceu”, segundo Flores (2011, p.146) desconstruiu-se: “A criação ou invenção fotográfica, o “isso aconteceu porque eu inventei” funcionou como detonador oculto no programa da fotografia. O criador substitui o observador, e a encenação substitui a realidade observada”. Portanto, acredita-se que a desconstrução do código fotográfico como apreensão da realidade, levou aos fotógrafos a olhar a fotografia como realidade do autor.



Figura 32. BAYARD, Hippolyte. *O afogado*. 1840. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG. Fonte: In FLORES, Laura. Trad. D. V. Bandeira. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martin Fontes, 2011. p.146.

Ao longo da história da fotografia existiram fotógrafos que utilizaram deste caráter para apresentar diferentes possibilidades com a fotografia. Entres estes, Hippolyte

Bayard que em 1841, distribuiu uma foto (fig.32) que registrava o próprio afogamento, com seguinte texto atrás:

Este cadáver que os senhores veem é o do senhor Bayard inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados logo presenciarão. Segundo eu soube, este engenhoso e incansável pesquisador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar seu invento. [...] Isso lhe trouxe grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo, que deu demais ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard e o infeliz resolveu se afogar [...] será melhor se os senhores passarem longe para não ofender seu olfato, pois, como podem observar, o rosto e as mãos do cavalheiro começam a se decompor. (BAYARD apud FLORES, 2011, p.145).

A partir do texto, observa-se a subversão do documento fotográfico, pois se a imagem não era apenas representação, pois assumia o lugar do fotografado como objeto, então não era possível dissociar a imagem da realidade, por isso a ironia do fotógrafo em dizer “será melhor se os senhores passarem longe para não ofender seu olfato”. Além disso, o fotógrafo encenar o próprio suicídio era algo inusitado naquele período, bem como, assumir a posição de diretor e ator do próprio espetáculo.

Charles Baudelaire, conhecido pelos ataques ferrenhos à inclusão da fotografia no campo das artes, declarou que os fotógrafos: “abrem uma janela e todo o espaço contido no retângulo da janela, as árvores, o céu e uma casa assumem o valor de poema automático” (BAUDELAIRE apud FLORES, 2011, p.149). Dessa forma, o fotógrafo não era artista, pois apenas fazia a cópia da realidade, esta que seria o oposto da imaginação que está intrínseca as artes. Entretanto, para Flores (2011, p.150): “O fotógrafo substitui a realidade autêntica por uma que parece real, em alguns casos, deixar algum indício de sua condição fabricada”. Assim, compreender as possibilidades de ficções geradas a partir da imagem, implicou em reconhecer a autonomia do autor no processo fotográfico.

No presente, há uma gama de trabalhos que subvertem o caráter documental da imagem em que os próprios autores interpretam os personagens e criam narrativas a fim de gerar realidades existem apenas no espaço representativo do quadro fotográfico. Entre estes, está à produção de Cindy Sherman que constrói diferentes personagens para representar situações que simulam flagrantes do cotidiano, porém são resultados do planejamento da artista, além disso, a partir dessas imagens ela propõe questões referentes à identidade da mulher, diante dos estereótipos criados pelo cinema, publicidade, história arte.

A produção de Cindy Sherman explora a fotografia nas artes visuais nos anos 1980 e 1990, em que uso da imagem prioriza-se a expressão de ideias, logo as fotos não são

apenas imagens bem construídas esteticamente com inspiração em cenas do cinema, mas a denúncia de estereótipos sobre o universo feminino proveniente de convenções culturais, sociais, psicológicas, estéticas que permeiam e delimitam a construção da imagem feminina na sociedade (ROUILLÉ, 2009).

De acordo com Fontcuberta (2010) Cindy Sherman utiliza a fotografia como ilustração de um discurso artístico. Portanto, a fotografia encontra-se na fronteira entre objeto e sujeito, logo, a realidade é um efeito de formação cultural e ideológica. Assim, fotografar constitui “uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo” (FONTCUBERTA, 2010, p.31).

Na série *69 clichês* de Sherman desenvolvida de 1977 a 1980, a produção constitui-se por 69 fotografias em que a artista interpreta mulheres que remetem a personagens de filmes do fim da década de 1950 e 1960. Entre as imagens percebe-se a presença de personagens que remete a atrizes daquela época, como Marilyn Moore e Brigitte Bardot. Para Fontcuberta (2010), Sherman questiona se a identidade feminina configura-se como amontoado de clichês gerado pelo cinema e pela publicidade. As fantasias nas cenas evocam a despersonalização e a identidade como encenação. “Sua obra constitui uma celebração do grande teatro de marionetes da cultura regida pelo mass media” (FONTCUBERTA, 2010, p. 28). Quanto a estética as imagens em escala de cinza, apresentam o enquadramento que atraí o espectador para dentro do quadro, pois o olhar da personagem está sempre direcionado para fora do quadro, assim coloca o espectador na posição de um possível invasor.

Ao fim, notou-se que durante o percurso da fotografia na história, a imagem inicialmente era vista com espelho do real, testemunho de que algo aconteceu, devido a objetividade da tecnologia de copiar a realidade figurativa. Porém, com a compreensão da autonomia do fotógrafo diante da construção da imagem fotográfica, em que poderia não apenas registrar, mas recriar diferentes realidades, a produção fotográfica adquire outras facetas. Estas que no momento atual são vetores para a produção de vários artistas, de forma que a imagem tornou-se ilustração do discurso artístico, descomprometida com factual ou documental, visto a transitoriedade que a mesma imagem pode apresentar em um determinado contexto.

A encenação é outro elemento explorado pelos fotógrafos na construção da imagem fotográfica desde os primórdios da história da fotografia. Utilizada do retrato ao fotojornalismo, a encenação permeia em vários trabalhos como eixo principal. Para

Soulages (2010, p.76): “Todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante. Toda fotografia é teatralizante”. Tal processo ocorre por meio da interação entre fotógrafo e retratado, o primeiro como diretor e o segundo caracterizado por ser personagem.

Para alguns teóricos, a imagem fotográfica traz evidência de algo que esteve ali, como um rastro da presença, utilizada como documento visual. Porém, entende-se que é possível construir diferentes ficções por meio das fotos, assim para Soulages (2010) a fotografia não residiria no “isto foi” de Rolan Barthes, mas no “isto foi encenado” responsável por ludibriar o espectador. Soulages (2010, p.75) afirma que:

“Isto foi encenado”: todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia – o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas o índice de um jogo. Diante de qualquer foto, somos enganados. Isto foi encenado, porque isto ocorreu e porque isto ocorre num lugar diferente daquele que se acredite. Como no teatro, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia.

Determinados aspectos conferem autonomia a linguagem fotográfica, ao estabelecer um jogo entre a imagem e o espectador. Ao pensar em “isto foi encenado”, entende-se que a foto abriga elementos de encenação, visto que o fotógrafo estaria dominado, consciente ou não por pulsões e desejos associados a modelos reproduzidos ou evitados. Assim o objeto fotografado não seria reproduzido em sua integralidade, pois estaria sujeito a “dependência do ponto de vista de um sujeito: dessa forma, o “eu” do fotógrafo é posto em primeiro plano” (SOULAGES, 2010, p.77). Dessa forma, o fotógrafo é o construtor do processo, responsável pela direção do espetáculo em cada imagem.

Tal pensamento é compartilhado por Walter Firmo, pois acredita que o fotógrafo pode ser um: “o engenheiro que monta a cena” (FIRMO, 2009). Para Fernandes Junior (2003, p.156) Firmo: “Ele mais parece um diretor de cena, que orienta seus personagens para contar uma história, que provavelmente não se repetirá”. Dessa maneira, observa-se mais uma das possibilidades de atuação do fotógrafo na construção da imagem fotográfica, no qual é responsável por dirigir os personagens, construir, posicionar cada elemento dentro do espaço representativo.

Aspectos também encontrados na obra de German Lorca, o qual acreditava que “a fotografia acontece para o fotógrafo e ele a faz acontecer.” (LORCA apud RIBEIRO, 2008, p. 966). Portanto, o fotógrafo permitia-se a construir as cenas da maneira que

desejasse, a fim de alcançar resultados satisfatórios. Segundo Ribeiro (2006), Lorca foi influenciado pela estética do instante decisivo difundido na fotografia moderna, por Cartier Bresson que privilegiava o espontâneo, o flagrante do cotidiano. Aspectos que na fotografia digital foram desconstruídos, vistos que de acordo com Fontcuberta (2012, p.15):

Os seguidores de Cartier-Bresson podem lamentar o fim do “instante decisivo” como valor definitivo porque hoje a fotografia se reduz a um corte, a um frame de uma sequência de vídeo. A fotografia digital, não obstante, nos transporta para um contexto temporal que privilegia a continuidade e, em consequência, a dimensão narrativa – não necessariamente empobrecendo a expressão fotográfica. As fotografias analógicas tendem a significar fenômenos, as digitais, conceitos.

Dessa maneira, na fotografia digital todos os instantes são decisivos, visto que o suporte tecnológico permite exercer o ato diariamente, o que levou a banalização e compulsão por imagens.

A presença do flagrante na fotografia moderna no Brasil pode ser observada nas obras dos clubistas. Assim no estudo realizado sobre German Lorca, Daniela Ribeiro observou o uso do flagrante e pseudoflagrante durante período em que Lorca foi membro do Foto Cine Clube Bandeirante, onde aprofundou os estudos sobre composição fotográfica. Notou-se que o fotógrafo impulsionado pelos padrões fotográficos difundidos no ambiente clubista, buscava o registro do flagrante nas fotografias de forma espontânea ou encenada, cujo objetivo maior era o resultado final da imagem. Diante da atitude do fotógrafo, Ribeiro (2006, p.30) expôs que: “Forjar um flagrante nasce simultaneamente com a vontade de realizar um flagrante autêntico, nos primeiros tempos da fotografia”. Que segundo a autora advém da busca por retratar o espontâneo, possibilitado por meio do aprimoramento da tecnologia para a inscrição da imagem em menor tempo o que permitiu o registro do instantâneo.

Quanto aos pseudoflagrantes de acordo com Ribeiro (2006), estendem-se para além da captura da imagem, por meio do corte como forma de tornar a composição mais instigadora a partir do estudo de algumas das fotos mais visualizadas do fotógrafo. Ribeiro (2006, p.163) observou:

Tanto quanto o flagrante autêntico, o falseamento do flagrante será um recurso que Lorca lançará mão em suas fotografias de rua, começando a praticá-lo no âmbito do Foto-Cine Clube Bandeirante. Em ambos os casos, a questão principal para o fotógrafo será o resultado final da imagem que deve apresentar boa composição. Para atingi-la, Lorca se valerá do corte na imagem sempre que considerar necessário.

A busca pela boa composição que Ribeiro se refere é constante no Fotoclubismo, visto que a tradição do movimento privilegia a perfeição técnica, compositiva nas imagens produzidas pelos cubistas, premiada em concursos envolvendo a produção do movimento. Porém, quando Lorca ilude o mecanismo de captura do flagrante construindo os próprios flagrantes por meio da direção dos fotografados, Ribeiro (2006) avalia como fator experimental na fotografia clubistas, devido à subversão do factual, além da autonomia que o fotógrafo diante do fazer fotográfico. Ao fim Ribeiro (2006, p.183) aponta que:

Por trás da aparente ingenuidade e gratuidade do ato de encenar um flagrante, em busca de um efeito de espontaneidade, se esconde o olhar do fotógrafo totalmente estruturado por cânones e critérios de gosto que foram sendo estabelecidos ao longo da história da fotografia que remonta à segunda metade do século XIX.

Dessa forma, entendeu-se que os mecanismos utilizados por Lorca estavam intimamente relacionados com a busca pela perfeição técnica da imagem, em consonância com os cânones do período moderno. Recorreu-se ao estudo de Ribeiro (2006) sobre German Lorca, pois ao aproximar-se da produção de Ricardo Oliveira identificaram-se alguns posicionamentos semelhantes, quanto ao ato de intervir, montar, dirigir cada cena, a fim de obter o efeito desejado com a fotografia.

Em conversas com Oliveira, observou-se o empenho do fotógrafo em construir uma imagem com à exímia perfeição técnica, esta resulta em uma estética primorosa a seu ver. Também apresenta o envolvimento com tradições da fotografia, referente ao uso do equipamento, a técnica e a estrutura da composição que geometriza as cenas, além disso, nota-se a encenação por parte dos fotografados por meio dos gestos, dos olhares, que compõem o espetáculo dirigido por Oliveira em cada imagem.

Outro fator relevante é para a observação da encenação na obra de Ricardo Oliveira, influenciada pelo convívio do fotógrafo com Walter Firmo, este que acredita ser uma das facetas do fotógrafo, a função de engenheiro, responsável por construir a cena, ao posicionar cada elemento no quadro. Segundo Oliveira (2016):

O Firmo quando fotografou o Pixinguinha na cadeira de balanço quis fazer um retrato para posteridade do grande "santo" Pixinguinha. No fotojornalismo não factual é assim. São retratos e momentos que se pode pedir para o fotografado "fazer assim" ou "sentar aqui" não há problema algum. Na minha fotografia vencedora do Prêmio Nacional Sebrae de Fotojornalismo eu pedi para o pescador ir para a outra margem do rio, pois estava contraluz e não queria usar um flash e a luz estava muito "dura".

Sendo assim, observa-se que o fotógrafo não se intimida a interferir seja qual for o modo, dentro do gênero que Oliveira denomina de fotojornalismo não factual, tal visão singular dentro do fotojornalismo, visto que, há vários profissionais que ainda buscam o purismo a imparcialidade da imagem ao informar. Contudo, ressalta-se que o pensamento de German Lorca “a fotografia acontece para o fotógrafo e ele a faz acontecer” (LORCA apud RIBEIRO, 2008, p. 966), ecoa em Walter Firmo e faz-se eixo central do processo criativo de Oliveira. Dessa maneira, buscou-se aproximar-se desses conceitos para melhor compreensão da poética de Ricardo Oliveira, pois tal postura o singulariza entre os outros fotógrafos em estudo.

Ao questionar o limiar na fotografia entre documento e ficção, acredita-se que a imagem fotográfica ao ser construída, recebe as impressões de seu autor, este composto por filtros culturais, sociais, políticos e psicológicos. Logo, ainda que a foto possa corresponder de modo verossímilante com a realidade, não se pode desprezar a possibilidade de interferência e de construção de uma nova realidade. Dessa forma, mesmo quando a fotografia é utilizada como referência documental, suporte para coleta de dados, a ficção estará contida na imagem, visto que a imagem carrega uma visão específica do autor sobre determinada realidade.

Tais aspectos destacados até por aqueles teóricos que utilizam a imagem fotográfica como fonte documental. A exemplo de Kossoy (2014, p.137) que ressaltou: “A evidência fotográfica, de uma forma geral, pode ser forjada de acordo com determinados interesses: da polícia, da mídia, do Estado e especialmente, na chamada “fotografia documental”, que, na sua generalidade e ambiguidade, se presta a múltiplos usos”. Diante disso, acredita-se que criar ficções na fotografia está intrínseco ao processo de construção da imagem, visto que, esta pode assumir diferentes usos, formas, de acordo com a visão de cada autor.

Portanto acredita-se no caráter de representação da fotografia, para não confundir-la com a coisa em si, desse modo, para Vasquez (2012, p.123): “é preciso admitir que nunca existiu uma verdade intrínseca à fotografia. Esta jamais foi espelho fiel e sim uma representação do real”. Sendo assim, buscar a imagem pura sem retoques, ficções ou encenações, limita as possibilidades criativas e reflexivas da criação. Assim, tal pensamento contrapõe-se a prática artística vigente cada vez mais expandida para outros gêneros.

2.5.2 Ricardo Oliveira



Figura 33. Ricardo Oliveira. Autor desconhecido. *Sem Título*. SN. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Acervo do artista.

Sergio Ricardo de Oliveira (fig.33) nasceu no Amazonas em 1968, a fotografia esteve presente desde criança, pois cresceu em uma família de fotógrafos, representada pelo pai e tios, estes que dirigiram por 30 anos a loja Icofilm especializada em equipamentos fotográficos, localizada no centro de Manaus. Graduou-se em Comunicação Social pelo Centro Universitário Nilton Lins, possui mais de 20 anos de produção fotográfica, tem como principal base o fotojornalismo, possui livros publicados, exposições, nome recorrente em palestras e evento de fotografia em Manaus.

Quando criança ao desenvolver os trabalhos escolares admirava as imagens impressas em enciclopédias, Oliveira (2015a) relatou que: “ficava muito empolgado com as imagens pesquisadas nas enciclopédias Barsa e Mirador e me deparava com toda a brasilidade nas fotos do Walter Firmo. Nunca pensei que alguns anos depois tivesse um laço de amizade com ele e juntos viajamos pela Amazônia”. Desse modo, nota-se que a motivação do fotógrafo pelo fazer artístico se deu a partir da fruição de imagens, associado ao interesse pelas manifestações da cultura brasileira.

Ricardo Oliveira singulariza-se dos outros fotógrafos participantes pela relação com a fotografia fazer parte da tradição familiar, sobre processo Oliveira (2015b) contou que:

Eu vim de uma família de fotógrafos, eu estou insistido em ser fotógrafo, eu e meu pai, porque os outros meus tios estão milionários. Eles tinham lojas na

Zona Franca de Manaus, naquele auge da Zona Franca, lojas de departamento de fotografia que era: Importadora Oliveira e a Icofilm, isso naquele *boom* da Zona Franca de Manaus. Então eu convivi vendo meus tios vendendo esses equipamentos, meu pai na loja, eles fotografando, porque eles eram fotógrafos também daí talvez o começo da minha vida com a fotografia.

O depoimento ajuda a compreender que o fotógrafo integra parte da história da fotografia em Manaus, não apenas como profissional atuante, mas também por testemunha o processo de produção fotográfica na cidade. Quanto à loja Icofilm, segundo Oliveira (2015a): “Era a maior loja de importados fotográficos de Manaus. Ela ficava na Avenida 7 de setembro e fotógrafos da grande imprensa vinham sempre na loja”. Na figura 34, cartão postal da empresa Edicard dos anos 1970 é possível observar na extremidade esquerda da imagem a loja Icofilm e no outro extremo a loja Sonora em que Carlos Navarro trabalhou.

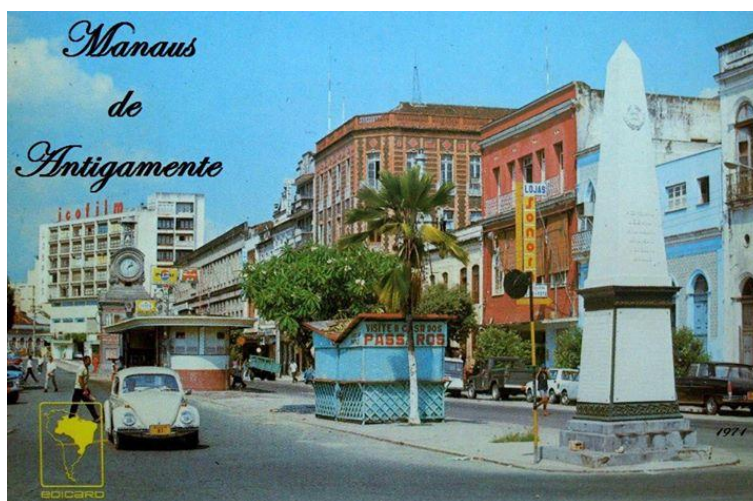


Figura 34. Lojas Icofilm e Sonora no centro de Manaus. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: EDICARD. 1971. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Manausdeantigamente/photos/a.423578497705614.103836.423499737713490/679066768823451/?type=3&theater>>. Acesso em: 25 set. 2015.

Aos oito anos Ricardo Oliveira mudou-se com a mãe para o Rio de Janeiro, onde estava um dos tios fotógrafos, Olavo Rufino que saiu da Icofilm e foi trabalhar como fotojornalista no Jornal do Brasil no qual permaneceu por 20 anos. Sobre a vivência durante esse período Oliveira (2015b) comentou que:

Convivi na redação do Jornal do Brasil com ele e com outros fotógrafos: Evandro Teixeira, Rogério Reis. Então eu me lembro de ir cedo ao Maracanã na Kombi dos fotógrafos sem pagar nenhum ingresso, lógico ia junto com os fotógrafos e ficava lá na tribuna, então todo esse universo fotográfico fazia parte da minha vida.

A presença de Oliveira na redação do Jornal Brasil era constante, que o levou ao interesse pelo jornalismo, pois o fotógrafo expôs que: “Na redação do JB lá estavam o Evandro, Olavo, é lá via aquela movimentação e de alguma forma me inspirou a me tornar jornalista e fotógrafo” (OLIVEIRA, 2015b). Além disso, Ricardo Oliveira elegeu o tio Olavo Rufino como uma das fontes de inspiração e referência para seu trabalho.

Os laços desenvolvidos nesse período ressoam na carreira de Oliveira, pois Rogério Reis atualmente sócio da Agência Tyba, na qual Oliveira está como colaborador. Quanto a Evandro Teixeira declarou sobre a produção de Oliveira ao retratar a Amazônia: “Nas mãos e nos olhares de Ricardo Oliveira, as águas negras, esverdeadas e barrentas, quando secam, dão lugar aos terrenos das brincadeiras de bola de gude e ao chão partido. Um sentido apurado para revelar os mistérios da Amazônia” (TEXEIRA apud OLIVEIRA, 2011, p.sn).

Aos 16 anos procurou fazer cursos direcionados à técnica fotográfica, entre estes se destacou o curso “Eu ABAF – muito tradicional no Rio – Senac – Liceu de Artes e Ofício e no final a FotoRiografia” (OLIVEIRA, 2015a). Entre os ministrantes estavam Walter Firmo e Ivan Lima. O fotógrafo conviveu com Firmo novamente quando realizou o trabalho final da especialização em fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais concluída em 2002 na Universidade Cândido Mendes, na qual elegeu o Samba-choro como tema, que resultou no ensaio intitulado: *O samba-choro do Meu Kantinho*, tal escolha pode ter relação com os ensaios musicais em bares registrados por Oliveira no início da carreira, além do contato com Firmo.

Walter Firmo tem por característica registrar a cultura brasileira, sobretudo na figura do homem negro no cotidiano no país, olhando-o de forma afetiva e heroica, entre os trabalhos, destacam-se os retratos de músicos populares brasileiros, entre eles uma imagem bastante singular de Pixinguinha, responsável por aumentar a visibilidade da produção do fotógrafo.

Ricardo Oliveira iniciou a carreira profissional nos anos 1990, período que segundo Fernandes Junior (2003, p.173):

Os museus, curadores e pesquisadores voltaram seus últimos esforços para a produção da América Latina, e o Brasil tem se destacado por sua diversidade técnica e temática, mas principalmente por sua qualidade. Diversas iniciativas foram tomadas para dar continuidade ao movimento da fotografia no Brasil, travando um diálogo com fotógrafos e instituições do exterior.

Em meio aquele cenário, desenvolveu-se a poética de Oliveira, que em 1998, participou da exposição coletiva: *É tempo de Brasil - Zona Franca de Manaus* no Museu

do Louvre em Paris. Assim sugere-se que a participação aconteceu como reflexo desse período de maior aceitação e interesse pela produção latino-americana.

Os primeiros trabalhos de Oliveira foram para o Jornal Brasil no Caderno de Domingo no Rio de Janeiro, também trabalhou para Editora Abril na Revista Caras entre outras empresas. Em 1995, o fotógrafo retorna para Manaus com intuito de desenvolver um livro de fotografia, adiante na capital amazonense atuou em A Crítica (1995-1996), Jornal do Norte (1996), Jornal Correio do Amazonas (2005-2006), Jornal Diário do Amazonas (2004-2006), Jornal Amazonas em Tempo desde 2007 no qual permanece como editor de fotografia.

Quanto às publicações impressas, iniciou-se com *Amazônia: O Olhar sem fronteiras*, publicado pela Funarte em 1998, que reúne ensaios do fotógrafo e de outros profissionais; o segundo foi o livro *Festival Folclórico do Amazonas – 50 anos*, no qual reunia imagens da celebração, organizado pelo fotógrafo Lula Sampaio com apoio do Governo do Estado do Amazonas e Secretaria de Cultura; adiante em 2011, *O Melhor do Fotojornalismo Brasileiro - Edição 2010*, publicado pela Editora Europa publicou as fotos de Oliveira, naquele mesmo ano o fotógrafo realizou sua primeira publicação individual com *Amazônia – Olhares*, que reúne várias cenas do cotidiano da vida amazônica, observadas por Ricardo Oliveira, por fim, recentemente foi lançado o livro *O Melhor do Fotojornalismo Brasileiro 2015*, no qual contém imagens de Oliveira, Raphael Alves, entre outros fotojornalistas que trabalham no Amazonas.

A produção de Ricardo Oliveira recebe referências do fotojornalismo, para ele: “O fotojornalismo dá o ponta pé inicial” (OLIVEIRA, 2015a), porém os registros estão além do factual, logo estendido às artes visuais. Assim, embora tenha iniciado a carreira de fotógrafo no Rio de Janeiro, Oliveira (2015a) afirmou que: “aqui em Manaus eu desenvolvi um trabalho mais autoral, pessoal. ” Portanto, evidencia a importância da cidade no desenvolvimento da poética do fotógrafo em manifestar outros olhares sobre a fotografia que produz.

Para Freire apud Oliveira (2011, p, s.n.) o fotógrafo: “demonstra que é possível informar com poesia, sugerir expressões ou movimentos, sem qualquer prejuízo ao aspecto noticioso da imagem”. Dessa maneira, mesmo nos trabalhos jornalísticos Oliveira consegue associar a objetividade com a construção estética e sensibilidade, expressadas na singularidade do olhar do fotógrafo.



Figura 35. OLIVEIRA, Ricardo. *Sem Título*. 2008. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Acervo do Artista.

Oliveira apresenta imagens que registram o diálogo entre a terra e o ser humano em suas extensões de fé, cultura e trabalho, assim retrata uma Amazônia pluralizada de forma, ora figurativa, ora abstrata através da poética de seu olhar. Em muitas das imagens o homem encontra-se representado em cenas de trabalho braçal, assim o fotógrafo exalta seja a equivalência de forças entre homem e natureza, seja a fragilidade de um perante o outro, observada na figura 35. Dessa forma, em cada imagem ele constrói um argumento, em que homem e natureza parecem cúmplices, muitas vezes, aponta uma possível unidade, por meio de enquadramentos que sugerem o hibridismo, mesmo diante da constante degradação desse laço protagonizada pelo ser humano atualmente.

Também o fotógrafo articula um jogo de mistério e sedução com o espectador, através dos cortes inusitados, nos quais fornece sutilmente características sobre o retratado, sendo assim o observador é convidado a decifrar as cenas. Oliveira assume um posicionamento inusitado diante da forma como o registro acontece, pois muitas vezes dirige a cena a ser fotografada, atitude que pode ser associada à fotografia encenação.

Diante disso, o fotógrafo discute a noção de flagrante, testemunho e verdade na fotografia que estão contidos na base do gênero documental. Assim, o autor constrói suas próprias realidades por meio da imagem fotográfica, atitude singular entre os fotógrafos pesquisados. Oliveira assim como os outros participantes também transitou do analógico para o digital, sobre esse processo Oliveira (2015a) ressaltou:

Eu acho que hoje ficou financeiramente mais em conta, didaticamente muito melhor para você apreender fotografia. Você corrige na hora o teu erro, errei o diafragma conserta na hora, errei na velocidade conserta na hora, porque na época do filme você tinha que revelar e ver se ficou bom ou não. O processo é o mesmo o suporte que mudou.

Embora tenha priorizado as facilidades do processo digital, que reduziu os custos financeiros, também frisou a importância do olhar do fotógrafo e das vivências transparente nas imagens, Oliveira (2015a) expôs que: “fotografamos com a nossa história de vida, [...] temos o lado da “visão de mundo” de sua história percorrida”. Desse modo, são as subjetividades do fotógrafo ao construir a cena que confere um caráter singular a cada poética e não apenas a tecnologia empregada no processo.

2.5.2.1 Ensaios

Entre os ensaios mais recentes de Oliveira, disponíveis em seu site pessoal, estão: *Juteiros e Borracheiros: Estradas da vida* e as fotos que compuseram a exposição coletiva *Amazônia Mundi*, que o fotógrafo integrou com imagens nas quais o elemento humano se faz constante nas fotos, seja presença explícita, seja por meio de utensílios que sugerem o rastro do ser humano.

Na *Amazônia* de Oliveira encontram-se diversas facetas: o brincar das crianças nas margens do rio, a evocação de elementos do imaginário amazônico por meio do seringueiro, pescador, ribeirinho, também as multiplicidades de maneiras de contato com a natureza, retratadas em atitude ora de integração, ora de destruição. O fotógrafo inicia apresentação das imagens com a citação do livro *Relatos de um Certo Oriente* do escritor amazonense Milton Hatoum por Oliveira (2014a): “Vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa, na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser, aquela, a árvore do sétimo céu”. Tal enaltecimento da árvore sugere a analogia do elemento com o sentimento de expansividade do homem nos lugares pelos quais percorre.

No ensaio *Juteiros* o fotógrafo apresentou a árdua jornada dos trabalhadores que se sustentam por meio da extração de fibras como a juta e a malvas típicas do clima da região amazônica, através do processo manufaturado. Oliveira (2014a) comenta que: “Muitos deles estão no ramo há mais de 30 anos e até já formaram uma nova geração que vai garantir, no futuro, a continuidade da cultura.”. Esses trabalhadores vivem o perigo iminente da profissão, pois passam horas dentro do rio para a extração da fibra, tal

atividade gera produtos como sacos biodegradáveis para o armazenamento de grãos na indústria de alimentos e também matéria-prima para a têxtil.



Figura 36. OLIVEIRA, Ricardo. *Juteiros*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. Fonte: Acervo do Artista.

Por meio de enquadramentos inusitados, em alguns momentos verifica-se a supressão da fisionomia dos trabalhadores, possível apagamento da identidade, da juteiro em meio à dimensão do trabalho braçal por eles realizado, características visualizadas na figura 36. Há cenas em que a matéria-prima ocupa todo o espaço representativo, a ponto de sucumbir o elemento humano. Encontra-se o uso de elementos geométricos nas composições referentes à estruturação e seleção dos elementos da cena.

2.5.2.2 *Borracheiros: Estradas da vida*

Em meio à trajetória de Ricardo Oliveira a produção do fotógrafo é bastante ampla, diante disso, elegeu-se para análise o ensaio *Borracheiros: Estradas da vida*, contudo o mesmo possui acervo de mais de 10 anos de produção, sendo assim optou-se por pesquisar um recorte do projeto realizado pelo fotógrafo disponível em seu site pessoal. Também, o ensaio liga-se aos demais estudados pela temática urbana, o que possibilitou as associações entre os fotógrafos na observação da cidade de Manaus.

Em *Borracheiros: Estradas da vida* o fotógrafo relata a efemeridade desses trabalhadores. Segundo Oliveira (2015b), o projeto começou em 1995, com o bairro São José Operário localizado na zona leste de Manaus, durante as pautas que realizava para o jornal local *A Crítica*, em que observava a forte presença desses trabalhadores nas

principais vias do bairro, depois estendeu para a região metropolitana e interior do estado. O ensaio reúne imagens feitas em tecnologia digital e analógica. Além disso, o fotógrafo continua a produzir imagem para o projeto, pois assim como os outros fotógrafos em estudo, ele não fecha os ensaios, estes estão sujeitos à retomada, para Oliveira (2015b): “Ensaios duram e estão sempre abertos. Uma imagem feita há dez anos pode-se ser “irmã” de uma mais recente”. Faz-se necessário observar de que forma pode-se identificar a unidade visual que liga as imagens entre si, independentemente do tempo entre elas.

Diante do percurso de produção do ensaio, os cenários foram ampliados entre estes a Rodovia Manuel Urbano que interliga os municípios de Iranduba, Manacapuru e Noivo Airão, onde o fotógrafo acompanhou o processo de duplicação da mesma. Durante as obras, registrou a transitoriedade de borracharias ao longo da estrada, expressa na construção dos estabelecimentos. Oliveira (2014b) expôs que:

Ao longo dela, há inúmeras borracharias que prestam serviços e socorro aos usuários. Um balde pendurado numa trave de pau e a luz incandescente vermelha é o sinal de que ali pode-se realizar a troca de um pneu furado em uma madrugada. Uma característica dessas borracharias é que são casebres de alvenaria ou madeiras de azimbre, iluminadas com luzes incandescentes e coloridas, e sempre é possível ver aparelhos de TV ou rádio. O ensaio reúne histórias como a de uma família inteira que trabalha em uma borracharia na própria casa, dividindo espaço com móveis e objetos pessoais. O conjunto de fotos remete às expressões daqueles que optaram por um serviço imprescindível em um país movido a quatro rodas. Seja na casa que vira extensão do negócio ou na solidão de uma borracharia isolada do mundo por centenas de quilômetros de distância.

O fotógrafo retrata a vida desses homens que vivem prontos a atender a quem precisar em momentos de emergência com o transporte, estes trabalhadores que muitas vezes são invisíveis aos próprios clientes. Entretanto, permitiram a entrada do fotógrafo no privado, sem velar o lugar de trabalho e vivência, logo se expuseram diante das lentes de Oliveira.

Para tanto, o fotógrafo buscou conhecer as histórias dos fotografados para estabelecer uma relação de confiança com essas pessoas para depois fotografá-las, segundo Oliveira (2015b): “Não dá para “roubar” imagens. A aproximação tem que ser permitida”. Assim, o fotógrafo conviveu com os retratados, Oliveira (2015b) expôs como se deu a relação:

Não é chegar e ir apertando o botão da máquina tive que voltar várias vezes porque a luz não era apropriada para aquele momento, ou a borracharia não estava presente o dono, só estava o filho dele, algumas entrevistas eu até gravei também, escrevi a história de vida deles, pessoas que não eram do Amazonas, mas eram daqui do Pará, Maranhão que ganham a vida nessas estradas.

Durante as conversas com essas pessoas, o fotógrafo descobriu como se dava vários processos sobre a vida delas. Logo, percebeu a tradição familiar presente nos negócios, pois as borracharias são passadas de pai para filho. Oliveira (2015b) relatou que: “O que foi constatado também é que nessas borracharias é passado de pai para filho, o pai trabalha em determinado horário e o filho pega em outro. São borracharias que não fecham são 24h”. No período de construção da rodovia, muitas delas foram retiradas do lugar, porém ao fim do processo algumas conseguiram retornar aos locais com a mesma estrutura transitória, em que comporta o domiciliar e o comercial. Portanto, observa-se a política de assepsia da cidade, em que o Governo se dispõe a retirar essas famílias, devido à precariedade da estrutura de moradia que mancham o ideal de imagem que o poder público deseja evidenciar para outros.

O fotógrafo ressalta a importância desses trabalhadores diante da infraestrutura no Brasil, que elegeu as rodovias como principal meio de locomoção. Oliveira (2015b) argumentou que: “O Brasil é um país que grande parte é percorrida em estradas e rodovias. Brasil deixou de investir em ferrovias”. Dessa maneira, observa-se o contraste entre a relevância do serviço e o tratamento atribuído aos estabelecimentos e a esses trabalhadores.

As primeiras fotos foram feitas depois das pautas do jornal, segundo Oliveira (2015b) saía nos fins de semana para fotografar as borracharias, assim convivia com os trabalhadores, atitude que necessitava da frequência para que se estreitassem os laços entre os envolvidos. A captura das imagens era feita no fim da tarde, em consonância com a proposta estética do fotógrafo, privilegiava o estudo da cor por meio da luz em diferentes ambientes e horários. Oliveira (2015b) ressaltou que:

Uma das características nesse ensaio é a cor, então predomina as cores primárias, muito vermelho do balde da borracharia, a luz incandescente da borracharia internamente, sempre com o tripé, eu trabalho com a máquina no tripé, dificilmente eu trabalho com a máquina na mão, sempre no tripé. E pegando aquela luz no final de tarde.

O uso de tripé favorece a captura da cena em ambiente com pouca iluminação, porém requer maior tempo para a inscrição da imagem, com isso o fotógrafo desenvolve o estudo da cor nesses espaços, visualizada nas imagens através das cores que invadem todo o campo representativo.

O fato de usar a câmera fora do corpo, o torna singular entre os fotógrafos em estudo que costumam trabalhar com a câmera mais próxima ao corpo. Entre os motivos para determinada escolha está na movimentação dos fotografados no ambiente, assim tal

procedimento permite maior liberdade do outro durante a captura da cena, além disso, o fotógrafo interfere menos na dinâmica do ambiente durante o processo de captura da imagem. Ao longo do processo, o fotógrafo selecionou cerca de 30 fotografias do ensaio, dentre essas se escolheram três para análise.



Figura 37. OLIVEIRA, Ricardo. *Borracheiros: Estradas da vida*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: acervo do Artista.

Na figura 37 a fluorescência do tom vermelho invade a cena, com alguns pontos em azuis que emergem das sombras que dominam todo o espaço representativo, composta por linhas e retângulos. Em segundo plano o olhar direciona-se para o personagem central, um homem em posição austera, encoberto pela luz vermelha.

A cor vermelha alcançada por meio do mecanismo de longa exposição do obturador que permite a inscrição da imagem, para tanto, o fotógrafo realiza o uso do tripé, o qual possibilita registrar com nitidez os objetos em cena. Contudo, exige que o retratado fique imóvel, para que não ocorra o efeito de borrões no registro da cena. As letras em branco indicam que a construção em madeira se trata de uma borracharia que funciona em 24 horas, além disso, disponibiliza o número de celular para prestação do serviço.

A imagem apresenta pouca variação de tons, devido ao forte contraste entre o preto e vermelho, logo adquire um aspecto gráfico. Além disso a cor adiciona certa tensão no espaço, devido a preponderância do vermelho, a respeito disso, o poeta alemão Johann Wolfgang Von Goethe compreendeu que para refinar esse equilíbrio entre cores complementares, em que estas quando percebidas juntas uma estrutura a outra, exigia-se que a cor escura ocupasse uma área menor, tal efeito aplicado principalmente em cores

puras (FREMAN, 2012). Sendo assim, observou-se na figura 37 que os tons escuros ressaltam o vermelho intenso na cena.

O gesto do personagem central na cena indica um empoderamento desse homem que surge em meio espaço vermelho, comparado a uma aparição no cenário fantasmagórico. Sua identidade não é revelada aparece despersonalizado, o ato de imobilidade diante da objetiva contrapõe-se a efemeridade da profissão e do local de trabalho, assim o fotógrafo entrelaça diferentes temporalidades na imagem ao articular a permanência através do registro fotográfico e a fugacidade com que esses estabelecimentos se dissipam no espaço urbano.



Figura 38. OLIVEIRA, Ricardo. *Borracheiros: Estradas da vida*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. Fonte: acervo do Artista.

A imagem apresenta o ambiente interno em madeira, deduz-se ser uma casa pelos objetos em cena, como aparelho DVD, televisor, mesa, rede, ventilador, cadeira. Sob a iluminação da lâmpada incandescente irradia-se o tom vermelho em todo quadro, entre os objetos nota-se ao fundo um compressor de ar utilizado em borracharias, que demonstra a versatilidade do lugar em agregar o doméstico e o comercial. Os objetos em cena tornaram-se porta-vozes de um discurso, que parece ausente aos personagens, ou seja, os objetos dizem algo que a figura humana guarda em silêncio.

Também integra a cena, o personagem ao fundo, próximo à janela que o enquadra é sobreposto sobre o espaço em que a casa está disposta, em uma fusão de tons azuis e pretos, que atribuem dramaticidade a cena ao atrair o olhar do espectador para ponto mais escuro da cena. O jogo de linhas paralelas e os retângulos geometrizam o espaço na cena, estes em contraste com a curva da rede que divide o quadro, evidencia o protagonista da

foto. A rede caracteriza o espaço onde se desenvolveu o registro, pois é bastante utilizada para descanso pela população local, visto que substitui o uso convencional da cama para tal fim.

Apesar do uso da pose ser recorrente no trabalho de Oliveira, o gesto do personagem leva a reflexão sobre a espera característica desses lugares, em que está sempre a espera de alguém, assim como, as borracharias tornam-se lugar de passagem, aspecto que se contrapõem ao tempo contemporâneo extremamente acelerado. Dessa maneira, tais cenas tornam-se cápsulas cristalizadas de um tempo longínquo, aspecto observado nas palavras de Oliveira (2014b): “na solidão de uma borracharia isolada do mundo por centenas de quilômetros de distância”. Assim, o fotógrafo com a perspectiva da cena parece convidar o espectador a adentrar nesses lugares, a presenciar a solidão dos personagens, a fim de estabelecer o diálogo com o outro.



Figura 39. OLIVEIRA, Ricardo. *Borracheiros: Estradas da Vida*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Acervo do Artista.

Na figura 39 observa-se em primeiro plano elementos que caracterizam o lugar, pneus de diferentes tamanhos que equilibram o peso visual da cena, em segundo plano nota-se um desfoque que sugere um elemento borrado, suprimido ao olhar do espectador. Adiante, visualiza-se um homem com roupa em tons escuros que contrasta com o personagem a direita em tons claros.

Ao avançar para o interior da cena, encontra-se a borracharia em madeira, na fachada desta, visualizam-se letras que correspondem a estética da pichação, comum no espaço urbano público ou privado, tal aspecto que sugere a possível localização do estabelecimento, visto que o ensaio foi feito em Manaus e na região metropolitana da

cidade. O emaranhado de letras aponta a poluição visual, expressa no descascado da madeira, os restos de garrafas na fachada, a placa em amarelo solta da parede com os números de identificação do lugar, elementos que reforçam o aspecto marginal da borracharia.

Em meio a um lugar aparentemente pacato encontra-se elementos que demonstram os efeitos da globalização, entres estes o boneco característico de uma empresa fabricante de pneus, no alto da borracharia. No entorno da borracharia visualiza-se o chão de terra batida e a vegetação densa e fechada característica deste Estado. A luz suave natural associada com a luz interna da borracharia atribui à coloração amarelada sob a construção, em contraste com o céu azul e os tons mais frios do espaço em que está inserida.

O enquadramento da cena em plano geral remete a visão de observador, ao olhar a cena mais distante do assunto registrado. O desfoque total ou parcial na imagem sugere a transitoriedade do lugar, da atividade e dos borracheiros, comum ao período de funcionamento desses estabelecimentos. Também, associa-se a invisibilidade dos fotografados a margem, devido à informalidade da atividade que exercem, mesmo diante da essencialidade do serviço que prestam aos usuários.

Além disso, são três personagens em cenas que sugerem uma dinâmica cooperativa nesse sistema, assim como a questão de continuidade por meio das gerações que incorporam a atividade durante o desenvolvimento e antes da fase adulta já se afirmam no negócio, visto como uma herança. Ao evocar a permanência por meio do tema, associa-se com o próprio processo fotográfico de Oliveira, que cresceu em meios aos fotógrafos na família, logo, envolveu-se com a prática fotográfica desde infância assim como os garotos que trabalham nas borracharias registrados em algumas imagens do ensaio.

Vale ressaltar que de acordo com Oliveira (2015b) muitos desses borracheiros são migrantes que buscam melhores condições de existência com a mudança para outros lugares. Sendo assim, ao deter-se ao tema em Manaus, a migração nesse sentido, firma-se como estratégia de sobrevivência, por consistir na busca por melhores condições de vida, advindas da pressão e exclusão que conduz o indivíduo ao processo migratório (MELO E PINTO; 2003).

Tal deslocamento representa uma forma de progresso para esses sujeitos, pois “gera no imaginário dos migrantes sonhos e crenças de ascensão social, eles superestimam o lugar de destino, reproduzindo e produzindo representações sobre a

“nova” realidade (MELO E PINTO In OLIVEIRA, 2003, p.17) ”. Assim, ao instalarem-se no lugar, muitas das expectativas iniciais são frustradas o que leva estes indivíduos ao subemprego, e os colocam a margem do sistema, o que em alguns casos resulta na miséria.

Dessa maneira, o subemprego, as dificuldades de garantir a alimentação e outras necessidades da vida os restringem a continuar nos níveis mínimos de subsistência, equiparada a vida deixada para trás. De acordo com Melo e Pinto (2003, p. 41):

Para eles, cada dia é um recomeçar, é um novo dia de luta e assim, vão *passando*. Isso contrasta com a imagem da cidade que tem tudo, principalmente em relação aquilo de que eles vieram em busca.

Portanto, observa-se a efemeridade da figura da cidade no imaginário desses indivíduos, visto que, a visão idealizada dissipa-se com o enfrentamento das situações do cotidiano. Desse modo, o ensaio em estudo apresenta parte da visualidade desse processo de atração do migrante para cidade, visto que muitos dos indivíduos em cena estão inseridos nesse sistema.

2.5.3 Ricardo Oliveira: composição e cor

Propõe-se observar a forma de composição e o uso da cor na poética de Ricardo Oliveira, para tanto, elegeu-se uma imagem de Walter Firmo com intuito de observar as aproximações entre os fotógrafos através da composição na imagem, visto que o Oliveira tem laços de aprendizagem e convívio com Firmo. E quanto ao uso da cor, aproximou-se do trabalho de Luiz Braga, fotógrafo que desenvolveu o estudo da cor em diferentes ambiente, por meio das cenas registradas na Amazônia. Apesar de Braga não constar na lista de fotógrafos em que Oliveira declarou-se receber influência no percurso criativo, escolheu-se determinado fotógrafo pela semelhança entre as imagens, além das proximidades temporais e territoriais entre eles. Para tal fim, expõe-se a biografia, as características estéticas e processuais de Walter Firmo e Luiz Braga, por meio da análise das imagens eleitas, para identificar as semelhanças e diferenças nas três produções.

2.5.3.1 Semelhanças e singularidades na composição fotográfica

A presença de Walter Firmo¹⁴ no percurso criativo de Ricardo Oliveira vem desde a infância, quando realizava os trabalhos escolares, adiante com a vivência no Rio de Janeiro, o fotógrafo continuou presente na produção de Oliveira, por meio das aulas de fotografia, assim intensificou-se de modo que na especialização, Firmo novamente orientou Oliveira na produção da pesquisa sociológica por meio da fotografia. Sendo assim, ao observar os ensaios de Ricardo Oliveira, nota-se aproximações com a produção de Walter Firmo, seja pelo uso da cor, as temáticas, a composição, a recorrência da encenação por meio dos fotografados. Diante disso, articulou-se por meio das imagens determinadas aproximações, para tanto, elegeu-se imagens de cada fotógrafo, que apresentam semelhanças estéticas, temáticas.

Segundo Firmo (2009a), “A fotografia tem a função de poetizar as informações, arma política, ideologia”. Para ele: “retratar o Brasil em cores é a melhor forma de retratar a alma do povo brasileiro, a fotografia retrata o fotógrafo”. Teve como base a fotojornalismo, mas com o passar dos anos dedicou-se a explorar a espontaneidade, expressividade das pessoas no cotidiano urbano. O fotógrafo elegeu facetas que o sujeito pode assumir ao fotografar, são elas: ladrão, invisível e engenheiro, segundo Firmo (2005, p.47):

Diria que o “ladrão” é um fotógrafo intrépido, arreatador, até mesmo brutal, que aborda seu assunto como pirata aborda a murada de sua vítima. Robert Capa, Marc Rebou, Evandro Teixeira, Pedro Martinelli e o Walter Carvalho de Matadouro são bons exemplos dessa categoria.

O “invisível” atira com silenciador e visa o instante significativo à socapa (à La sauvette) como mestre Cartier-Bresson, Koudelka e os brasileiros Antônio Augusto Fontes, Celso Oliveira, Elza Lima, Ed Viggiani e Tiago Santana. Engenheiro típico é como se disse, August Sander. Revistas gostam de engenheiros (os retratos na Veja, em que o escritor posava com o livro aberto, eram chamados de “bonecos assumidos”) Helmut Newton é um brilhante engenheiro.

¹⁴ Walter Firmo integra a história da fotografia no Brasil, nasceu no Rio de Janeiro em 1º de junho de 1937, começou a fotografar desde criança quando o pai trouxe uma câmera para casa, destinada ao registro dos momentos em família. Naquele período, o próprio pai já ensinava ao fotógrafo sobre a composição fotográfica, quando alertava o filho que ao enquadrar a cena não cortasse os pés nem a cabeça dos fotografados, também não ignorasse os elementos que estivessem ao fundo. Em 1957, Walter Firmo iniciou o trabalho no Jornal Última Hora, depois no Jornal do Brasil, Manchete, Veja e Tênis Esporte, também atuou na publicidade, porém em 1971 começou a atuação como fotógrafo independente. Walter Firmo teve as fotos publicadas em várias revistas de amplitude nacional e internacional, também nesse período, adquiriu reconhecimento público por registrar cantores da música popular brasileira em fotos extremamente coloridas, aspectos que influenciaram o fotógrafo a pesquisar sobre festas populares e folclore nacional (ITAÚ CULTURAL, 2012b).

Dessa forma, o fotógrafo pode assumir esses três estilos para construir a fotografia, assim seleciona e compõe de acordo com cada item em tempos diferentes, de modo que se adaptam a cada tipo de visão sobre um determinado acontecimento do cotidiano. Em meio, aos nomes citados por Walter Firmo, observa-se profissionais com interesses diferentes, mas que utilizam do mesmo modo para a construção da imagem.

Quanto o equipamento, Walter Firmo começou profissionalmente com uma câmera Rolleflex ainda no sistema da fotografia analógica, a seguir com o avanço da tecnologia e as facilidades da câmera digital, Firmo fez a transição para o sistema vigente. Sobre isso, relatou que tal equipamento proporciona ao fotógrafo enxergar coisas que o filme não permitia, todavia, Walter Firmo chama atenção para a conservação e armazenamento da imagem digital, que difere do armazenamento do sistema analógico com a materialidade do filme (FIRMO, 2009b)

Apesar do foco neste estudo está nas aproximações entre os dois fotógrafos por meio da composição, vale salientar, a expressividade alcançada por Walter Firmo através do uso da cor na poética. Este que privilegia a jogo entre as cores complementares, com bases nas referências ao longo da carreira, destacou o interesse pelos trabalhos impressionistas, Édouard Manet, Claude Monet e entre os fauves Henri Matisse (FIRMO, 2005).

O jogo de complementares reside na forma como Walter Firmo consegue harmonizar os tons da pigmentação da pele negra com tons de primárias, secundárias, presentes na variedade cromática do país, através de elementos da fauna, flora, assim como nas vestimentas, acessórios presentes no cotidiano urbano. De acordo com Firmo apud Fernandes Junior (2003, p.155) visa: “construir uma atmosfera envolvendo a participação do negro no cotidiano do país, conferindo-lhe cidadania, intenso afeto, luminescência atemporal e sentimento de herói nacional” Assim, propõe a exaltação do negro diante da trajetória de sustentação durante a história do país.

O olhar que Firmo apresenta a respeito deste país, mostra as facetas desse homem no território nacional, sem recorrer a estereótipos. Sob tal aspecto, Paiva apud Frota (2005, p.29) ressaltou que:

A fotografia de Firmo constitui uma das mais extraordinárias revelações da riqueza cultural do povo brasileiro, no seu cotidiano, nas suas memórias históricas, no seu universo ritual de festas e comemorações, na sua religiosidade, na sua alegria e imaginação. Tudo isso sem qualquer apelação para o pitoresco, sentimental, para o viés paternalista. Ele enfrenta o desafio dado na vivência popular pelo mistério do cotidiano, que assume muitas vezes um caráter simbólico.

Para Fernandes Junior (2003, p.139) Walter Firmo buscou: “definir uma representação da identidade nacional, a partir das diferentes manifestações populares, utilizando a fotografia como informação independente”. Por meio das manifestações populares apresenta as multiplicidades das identidades deste país, principalmente as expressas pela população negra, sem retrata-la de forma exótica tão propagada no exterior, em vez disso, o fotógrafo optou por mostrar os conflitos, as dissonâncias, mas também as harmonias. Vale ressaltar, que muitas das temáticas investigadas por Walter Firmo, aproximam-se das mesmas que Ricardo Oliveira apresenta em suas fotografias, porém com olhar mais específico voltado a Amazônia, em busca de uma visualidade identitária característica da região.

Quanto às características da composição de Walter Firmo, destaca-se a instantaneidade das cenas, nas quais atua ora como ladrão, ora como engenheiro, ora como invisível. Assim, transita da composição clássica a encenação instigante, para Fernandes Junior (2003, p.155): “o que ele procura é a especificidade fotográfica, seja nos gestos flagrados na fração do segundo ou construção imaginada nos mistérios dos sonhos”. Desse modo, o fotógrafo mostra-se versátil por meio das diferentes formas de captura da imagem fotográfica.

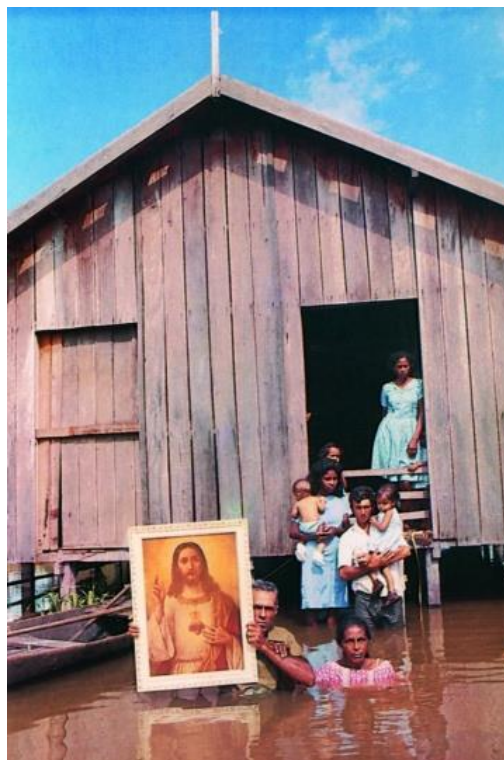


Figura 40. FIRMO, Walter. Monte Alegre, PA. 1972. 1 fotografia, color. Fonte: In: FIRMO, Walter. **Firmo fotografia.** Rio de Janeiro: Bem- te-vi, 2005.

Na figura 40 visualiza-se a saída de um grupo de uma casa, possivelmente integrantes da mesma família, em primeiro plano encontra-se o casal de meia idade, o senhor a esquerda mostra ao espectador o quadro com a imagem de Jesus Cristo, ato que demonstra a fé e religiosidade do casal, tal vínculo afetivo sugerido pelo gesto da senhora ao lado dele, que segura firmemente no braço do esposo, que explicita o apoio ao companheiro.

Adiante nota-se a presença sutil da canoa que preenche o canto esquerdo da imagem, a frente outro possível casal, cada um leva uma criança nos braços, o homem a frente direciona o olhar ao espectador, enquanto a mulher ao lado dele, devia o olhar para fora do quadro representativo. No interior da casa observa-se outra mulher de vestido azul a porta, ainda é possível notar um braço menor, que remete a presença de mais uma criança, tal elemento que se funde com as linhas das madeiras colocadas a porta, como forma de proteção as crianças para não caírem no rio.

Também, nota-se na imagem a recorrência do uso do retângulo presente na forma do quadro, na estrutura da porta e janela, nas tábuas que compõem a casa, assim como o uso das linhas verticais e horizontais. Quanto aos tons que dominam a cena, observa-se o jogo entre tons de azuis observados no céu, nos vestidos das mulheres, nas roupas das crianças e tons que variam do laranja ao rosa, através da pigmentação do quadro, da água barrenta do rio e o vestido da senhora em primeiro plano. As vestimentas mais formais, sugerem que o grupo está em retirada para algum evento, pois não usam roupas casuais.

Walter Firmo através da simplicidade e sensibilidades desperta o leitor segundo Fernandes Junior (2003, p.155): “ a contemplar sua fotografia num tempo de que nem sempre dispomos. Ele investiga, nesse tempo passado, a celebração da vida e a construção da memória”. A memória é sugerida na imagem, por meio do deslocamento do lugar familiar para a vivência em outro espaço e o possível retorno ou não aquele lugar. Assim, o material dissipa-se e que permanece são as lembranças que vivificam o passado.



Figura 41. OLIVEIRA, Ricardo. *Amazônia*. 2011. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Acervo do Artista.

Na figura 41, nota-se a locomoção de um grupo composto pelo senhor que conduz a canoa, adiante os cachorros, a cesta de fruta a frente do quadro com a imagem de Jesus Cristo e atrás uma menina que direciona o olhar ao espectador, também, observa-se a terceira personagem uma senhora, a qual a identidade não foi revelada, leva consigo um amontoado de tecido na cabeça, por fim ao fundo da canoa visualiza mais um cão. A canoa aparece em meio a outras casas inundadas, o que sugere a presença de uma comunidade, diferente da família isolada vista na imagem de Walter Firmo.

Segundo Oliveira a imagem foi realizada próximo a Janauari, entre o ano de 2011, a qual integra o livro *O Melhor do Fotojornalismo*. Assim, as imagens de temporalidades diferentes, demonstram os contrastes por meio das vestimentas, pois se na primeira imagem nota-se certo formalismo, na segunda observa-se a casualidade, o que indica maior caráter de flagrante que o visualizado na figura 40. Visto que na cena do grupo em retirada na figura 40, Walter Firmo sugere o momento seguinte com a presença da canoa, enquanto na figura 41, os personagens a bordo da canoa evidenciam a retirada do local.

Ao analisar as duas imagens, notou-se a recorrência de elementos como: a casa de madeira, em meio ao rio, a canoa, o quadro com uma imagem sacra, a posição do personagem que segura o quadro, este que na foto de Walter Firmo representado por um homem mais velho, diferente da imagem de Ricardo Oliveira na figura de uma menina, assim como, a presença de mulheres e crianças, estas que na cena de Oliveira são substituídas pelos cachorros.

Nas duas imagens nota-se a presença da encenação manifesta da seguinte forma: na primeira o olhar fixo dos personagens em direção à objetiva de Firmo, sugere o diálogo

dos personagens com o espectador; quanto à cena de Oliveira a encenação acontece de modo mais sutil por meio da ordenação das frutas no recipiente e a posição do remo que o senhor segura para condução da canoa.

Na estrutura da composição, nota-se o uso da diagonal nas duas cenas, aspecto que enfatiza o movimento de deslocamento dos personagens, tal efeito que amplia a sensação de ritmo na imagem de modo que conduz o olhar do espectador para cada elemento que compõem o quadro, dessa maneira, atenta-se para as características de cada personagem em cena.

A presença do rio observada nas duas imagens, faz-se recorrente no espaço amazônico, pois é responsável por controlar o ritmo de vida do homem ribeirinho, por meio de aspectos sociais, políticos, econômicos. Segundo Loureiro (1995, p.121): “Dele depende a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos”. Diante disso, observa-se nas imagens em estudo, o processo de retirada dos moradores durante o período da cheia que impossibilita a vivência em meio a inundação, assim ocorre o abandono das casas, até que a vazante aconteça.

Entre os rios que comandam a vida na Amazônia está o rio Amazonas, presente na região em que foram realizadas as imagens em estudo, determinado rio encontra-se no centro da teia, segundo Loureiro (1995, p.122): “ele transfigura, hipnotiza, solapa, restaura, faz parecer e reaparecer ilhas, esconde embarcações encantadas na manga de sua casaca de ondas, devora cidades, alimenta populações”. Diante disso, observa-se a interferência deste rio que perpassa esta região e sua interferência no cotidiano ribeirinho.

Ao participar o fotógrafo sobre a semelhança entre as imagens e a propositalidade na aproximação entre o tema e a composição, Ricardo Oliveira relatou conhecer a imagem feita por Firmo no período da cheia, assim como declarou que “Eu inclusive mandei para ele a imagem. A imagem é muito forte, mas são diferentes no sentido que uma está estática e outra está em movimento” (OLIVEIRA, 2016). Desse modo, observam-se as semelhanças entre as estéticas dos fotógrafos, assim como a citação direta que Oliveira faz a Firmo nas imagens.

2.5.3.2 Investigações em torno da cor

No estudo da cor em Ricardo Oliveira observou-se semelhanças entre a poética deste fotógrafo com Luiz Braga umas das referências nacionais sobre as investigações em torno da cor na fotografia, o qual destacou-se pelo estudo da cor em diferentes ambientes. A impressão de tais inquietações, aconteceu por meio da experimentação do material fotossensível, assim como na captura da imagem, somada a hibridização da fotografia com a gravura.

De acordo com Chiodetto (2014), Luiz Braga teve contato com a fotografia ainda criança devido os aspectos químicos que permitiam a revelação de filmes em preto e branco, contudo o interesse se aprofundou com o anúncio de um curso de fotografia por correspondência do Instituto Universal Brasileiro, o qual intensificou-se depois ganhou uma câmera aos 11 anos. Os primeiros trabalhos de Braga, foram encomendas do pai, Dorvalino Braga que atuava como psiquiatra no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira localizado em Belém, junto a isso, dedicava-se a prática de socialização dos internos com atividades artísticas, esportivas, e passeios pela cidade. Assim, Luiz Braga fotografava essas atividades como ilustração dos relatórios que o pai apresentava, desse modo obtinha sua remuneração que garantia a manutenção do seu fazer fotográfico e para a revelação montou um laboratório no porão da casa da família.

Em 1974, participou do grupo Foto Cine Clube do Pará, no ano seguinte ingressou no curso de arquitetura da Universidade Federal do Pará, nesse período realizava trabalhos comerciais como fotógrafo, por meio de retratos e imagens de turismo. Com o passar do tempo, a fotografia atingiu proporções maiores, logo Braga começou a fotografar as cenas na rua. Nesse período, fez um estúdio improvisado e trabalhou para agência de publicidade, em 1978, estabeleceu-se em um estúdio mais profissional onde se manteve por décadas (CHIODETTO, 2014).

Em tal estúdio continuou com os trabalhos de retratos e publicidade, que contribuíram para o sucesso comercial das fotos de Braga, quanto aos projetos estéticos pessoais, publicava no tabloide Zeppelin, produzido em conjunto com outros fotógrafos. Em 1979, o artista realizou a primeira exposição, na galeria Theodoro Braga, no Theatro da Paz, em Belém. As imagens expunham o percurso do fotógrafo desde o início da carreira até aquele momento, expressos em nus femininos, arquitetura, fotos de danças e retratos (CHIODETTO, 2014).

Luiz Braga também expunha em lugares inusitados a exemplo das imagens de nus femininos frontais expostas ao redor da pista de dança de uma discoteca, tais fotos que foram consideradas ousadas diante do período de censura vivido no país no início dos anos 1980. Porém, segundo Braga: “não tinha encontrado meu estilo, algo que me cobrava desde a exposição, [...] precisava evoluir na busca de uma linguagem própria” (BRAGA apud CHIODETTO, 2014, p.192). Diante disso, o fotógrafo trocou o filme em preto e branco pelo colorido, dessa forma, de acordo Braga apud Chiodetto (2014, p.192): “Percebi ali a vibração cromática que poderia traduzir muito da cultura da Amazônia” e a partir disso percebeu a cor no cotidiano que gerava uma visualidade característica da Amazônia.

Por meio disso, desenvolveu uma ecologia que segundo o fotógrafo: “é feita a partir de todas essas coisas que me fizeram, que me trouxeram até aqui, que não deixa de ser uma ecologia, que são os meus lugares, são os lugares do meu afeto” (BRAGA, 2008). Desse modo, o afeto tornou-se o pilar central da poética de Luiz Braga, observado no contato com os fotografados, na exaltação da simplicidade do cotidiano, no modo de olhar o mundo através das lentes da câmera.

Em 1984, o fotógrafo foi selecionado para expor no projeto “Parede da Fotografia”, no Centro Cultural São Paulo. No evento, Luiz Braga mostrou sua identidade ao desenvolver o trabalho em cor em um período que o vigente na fotografia de arte era a estética do preto e branco. Braga participou de grupos de fotografia, entre eles o FotoPará, junto com Miguel Chikaoka, em que desenvolveu atividades no espaço urbano, como projeções em praças, jornadas. Tais eventos que contribuíram para que em 1985, a capital paraense recebesse a IV Semana Nacional de Fotografia, da qual Luiz Braga integrou a comissão organizadora (CHIODETTO, 2014).

Segundo Chiodetto (2014), Luiz Braga era um pesquisador inquieto, que não se limitava a conceitos de certo ou errado presentes em manuais de fotografia. A exemplo, de umas de suas experiências que ao usar um filme não apropriado para captar luz artificial, a foto resultou em diferenças cromáticas devido a temperatura da cor.



Figura 42. BRAGA, Luiz. *Babá Patchouli*, 1986. 1 fotografia, color. Fonte: In: CHIODETTO, Eder. **Luiz Braga**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

Tal experiência observada na figura 42 que inaugurou determinada fase do trabalho de Braga. Na imagem visualiza-se o céu e o rio em tons de roxos, a areia adquiriu tons esverdeados, aspectos que proporcionam uma visão singular da babá com a criança no ambiente amazônico (CHIODETTO, 2014). O desfoque sutil na cena, sugere o uso da longa exposição do obturador, assim como, associa-se tal efeito com a rapidez com que a infância passa, bem com o efêmero da relação entre os retratados, que pode findar-se com o crescimento da criança que levará a sua autonomia.

A foto integra um período de intensa pesquisa de Luiz Braga sobre a cultura paraense, além disso, por meio dela o fotógrafo retornou a fotografia a cores, depois de passar um tempo a trabalhar com o preto e branco. Sobre esse processo Braga apud Chiodetto (2014, p.204) declarou que:

A imagem não tinha um grande desvio de cor, era ligeiramente tremida e fora do foco. Estava tecnicamente tudo errado, mas algo nela me inquietava. Levei seis meses para digeri-la. A subversão da cor foi um achado. Eu estava fotografando na praia do Chapéu Virado (Ilha do Mosqueiro, PA) e percebi o patchouli sob o efeito era um cromo, RDP Fuji, ASA100. Trabalhei com tripé, pois queria abaixar a velocidade para que o movimento do capim ficasse como uma pincelada. Quando revelei o filme percebi que a luz do vapor de mercúrio deixara tudo esverdeado [...]

A princípio o fotógrafo estranhou o efeito, depois meses voltou a imagem e gostou do esverdeado que invadiu a cena, diante disso, intensificou a pesquisa em torno das distorções de cores, assim fundia nas imagens luz artificial e natural, estas feitas no final do dia e início da noite. Horário similar ao que Ricardo Oliveira produziu as imagens do ensaio *Borracheiros: Estradas da Vida*.

Com a popularização da câmera digital, Braga pesquisou sobre a transição do analógico ao digital, assim interessou-se pela captura em infravermelho. Assim, realizava fotos em cenas noturnas e posteriormente em diurnas, o que resultou em jogos cromáticos estridentes. Estas imagens integram a série *Nighthvision*, cuja estética aproximava-se da gravura em água-forte e incluía a impressão em papel de algodão.

Os tons presentes na cena para Chiodetto (2014) aproxima a estética de Braga a estética naïfs, do sonho, da fábula, desse modo, o fotógrafo criou um símbolo potente para retratar a magnitude da cultura paraense. A partir de 1986, o fotógrafo potencializou o uso de procedimentos que a princípio eram considerados “erros”, para representar um modo de vida simples que privilegiava as relações sociais permeadas pelo sentimento de ingenuidade, gentileza e cordialidade. Além dos aspectos estéticos, residem os ideológicos, que estimulavam a reflexão em torno do estilo de vida humanista, designada por Braga como metafísica dos afetos, para tanto, era imprescindível a percepção da diferença como fonte de beleza e saberes, a fim de desviar-se da classificação, dos padrões impostos sobre o outro.

Ao longo da carreira Braga percebeu que as motivações para o registro dessa visualidade amazônica adivinhas também das suas vivências, como forma de se encontrar através do outro. Sendo assim de acordo com o fotógrafo:

Demorei muito tempo para entender que no final, eu estava fotografando tudo aquilo que de alguma certa maneira eu tinha vivido em algum momento ou que tinha me tocado. Mesmo que eu esteja em um país estrangeiro, eu estou procurando alguma coisa que tenha um fio que me liga aos umbigos [...]. Eu tenho prazer de falar das coisas que me trouxeram até aqui (BRAGA, 2008).

Assim, presencia-se aquilo que impulsionou Luiz Braga a representar o cotidiano de sua cidade e o quanto as fotos representam uma espécie de diário do fotógrafo em que utilizou o outro para contar a história de sua vida. Outra característica da fotografia de Braga consiste na autonomia que cada imagem possui, pois, cada foto é o começo e o fim em si mesma. Assim, não necessita de um conjunto de fotografias para narrar uma história, aspecto que singularizou sua produção comparada a outros fotógrafos que transitam pelas mesmas temáticas, atitude que o aproximou do minimalismo mediante o poder síntese (CHIODETTO, 2014).

Ao observar o interesse de Oliveira nas investigações por meio da cor nos ambientes, notou-se a correspondência com Luiz Braga, tais aspectos ressaltado pelo registro da iluminação em diferentes espaços que interligam os dois fotógrafos através dos resultados estéticos aproximados vistos nas figuras 42 e 43.



Figura 43. OLIVEIRA, Ricardo. *Borracheiros: Estradas da vida*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. Fonte: Acervo do Artista.

Na figura 43 visualiza-se o senhor sentado na cadeira em meio aos aros e pneus, a estrutura de madeira ao fundo demonstra a precariedade do local. Também nota-se o contraste de cores entre os ambientes, por meio do vermelho que domina o espaço interno a esquerda do quadro ao lado do esverdeado que ilumina o outro espaço da cena. Segundo Oliveira (2016) a imagem foi realizada na Zona Norte da cidade de Manaus, cena que despertou a curiosidade do fotógrafo devido: “o interesse parte pela composição do ensaio. Você passa de carro e vê aquele casebre e aquelas pessoas, luzes, os amontoados e etc.” (OLIVEIRA, 2016). Elementos que se fazem constantes ao longo das imagens do ensaio, pelas quais o fotógrafo expõe a plasticidade desses lugares marginais.

O verde que invade as cenas vistas nas figuras 42 e 43, aproximam-se através do efeito visual, porém alcançado de modo diferente, pois Braga conseguiu tal visualidade com a subversão do filme no processo de revelação em laboratório, enquanto Oliveira atingiu através da emissão da luz capturada por meio da câmera digital, assim as colorações de vermelho por meio da lâmpada incandescente e o verde através da lâmpada fluorescente.

Destaca-se que as lâmpadas incandescentes a partir do ano de 2015 deixaram de ser produzidas e comercializadas, devido o alto consumo de energia comparada a fluorescentes ou de LED o que implica na escassez de água enfrentada em outros estados. Visto que a incandescente está presente em 70% dos lares brasileiros (G1, 2015b). Diante disso, tais cenas registradas por Oliveira mostram aspectos de lugares que parecem deslocados em um tempo que contrapõem-se ao contemporâneo, assim aproxima-se as

duas cenas que independente da temporalidade, da territorialidade entre elas, ressaltam o efêmero e a fabulação desses ambientes.

Nos dois casos para a obtenção da imagem foi utilizado o tripé que permite a longa exposição, desse modo, essa fotografia caracteriza-se pela espera, pois há o prolongamento do tempo em que o obturador da câmera passará aberto para a inscrição da imagem. Sendo assim, observa-se a relação entre a espera do fotógrafo e a do personagem, representado na imagem de Braga pela babá que tutela a criança nesse período de infância a fase adulta, bem como, no ensaio *Borracheiros* de Oliveira em que os personagens estão a espera do cliente.

Também, verificou-se que Luiz Braga e Ricardo Oliveira iniciaram o contato com a fotografia ainda na infância, além disso, ambos advêm de agências seja de publicidade no caso de Braga, seja nas redações de jornais com Oliveira, aspecto contribui com o interesse pela pose do fotografado. Sobre a poética de Braga, Oliveira (2016) declarou que:

Quando estudante assisti a uma palestra em sala de aula sobre o trabalho do Braga, são magníficas as cores dele. Na Amazônia predominam as cores. Eu trabalhava muito com o cromo ou slide e há uma certa cobrança na exposição, uma vez que o cromo é positivo.

Desse modo, nota-se que diante da trajetória do fotógrafo com mais de 20 anos de produção, houve o uso de outros suportes em que explorou outras vertentes, assim como Luiz Braga que utilizou o cromo na pesquisa plásticas. Acredita-se que desse período veio o interesse pelo uso da cor conforme Oliveira (2016) expôs:

O cromo ou slide é um positivo, ou seja, não permite corte ou exposição errada. Ele não é negativo. Quando comecei na fotografia e nas aulas externa com o mestre Walter Firmo usávamos o filme cromo da Fuji e com baixo ISO que dava uma nitidez e cores impressionantes. Agora com a chegada do digital só mudou o suporte. O digital superou o cromo recentemente

Diante disso, observa-se que o efeito visual nas imagens de Oliveira estava presente desde o sistema analógico o qual propiciou a base para o estudo da cor, determinado aspecto que adquiriu consistência na obra deste fotógrafo de modo que no digital o interesse pela cor foi mantido.

Ao expor os elementos semelhantes em Firmo e Braga que são ressoantes em Oliveira, observa-se que ao compreender a influência do impressionismo em Walter Firmo, movimento que investigava o efeito da luz nos objetos, assim como Luiz Braga e por fim que se estende a Ricardo Oliveira, visto que o fotógrafo realiza o estudo da cor em diferentes ambientes por meio da luz, seja a artificial como as lâmpadas

incandescentes, seja pela luz natural do entardecer, aspectos presentes no ensaio *Borracheiros: Estradas da Vida*.

Ricardo Oliveira assim como Luiz Braga, iniciou as investigações em torno da cor desde o sistema analógico, logo ambos através da cor buscavam criar uma visualidade da Amazônia, baseada na cultura popular em Braga com as ações do cotidiano e em Oliveira com o registro, sobretudo grupos de trabalhadores que estão à margem da visibilidade, mas que sustentam a base econômica deste país.

Observou-se que assim como Walter Firmo que representa o Brasil por meio da figura do negro, Ricardo Oliveira e Luiz Braga em suas produções fotográficas buscaram a representação identitária do homem na Amazônia, por meio de aspectos culturais, porém sem estereótipos, ao invés disso, mostram diferentes facetas advindas de um olhar interno sob a cultura amazônica. Desse modo, retrataram os fazeres de uma parcela da população que permeiam a simplicidade do cotidiano local em Braga por meio de carrinhos de pipoca, balões, bares, estes que se caracterizam pela explosão de cores e em Oliveira através daqueles que estão excluídos do reconhecimento social a exemplo do ensaio *Borracheiro: Estradas da vida*.

2.6 ENTRE INDIVIDUALIDADES E SIMETRIAS.

Com intuito de estabelecer uma relação entre as poéticas de Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira propõe-se identificar as singularidades e semelhanças processuais, tais elementos que auxiliaram posteriormente a construção do produto artístico proposto. Sendo assim, iniciou-se as investigações em torno da proximidade existente entre os três fotógrafos abordados, para tanto explorou-se os primeiros contatos entre eles e a visão sobre como observam a produção do outro.

A relação de Ricardo Oliveira com Carlos Navarro vem do contato que este desenvolveu com o pai de Oliveira, desde a época que a família trabalhava com a venda de equipamento fotográfico, além disso, Oliveira (2016) expôs que: “Nós ampliávamos as imagens com ele [...] Na época da película fotográfica o Navarro foi um dos melhores laboratoristas daqui de Manaus”. Quanto ao trabalho de Carlos Navarro, Oliveira ressaltou o uso da cor e do corte nas imagens do fotógrafo.

Sobre Raphael Alves, o fotógrafo conheceu a partir do fotojornalismo por meio do trabalho que realizou no jornal Diário do Amazonas, Oliveira (2016) relatou:

“O trabalho do Raphael é recente. O Raphael era repórter de texto e se apaixonou pela imagem. Ele já trabalhou em jornais... mas acho que ele prefere ser mais independente em seu trabalho. Ele trabalha com temas e na documentação”. Segundo Alves (2016), conheceu os trabalhos de Ricardo Oliveira na redação do jornal, sobre o processo o fotógrafo expôs que:

Eu já conhecia de nome, de olhar as fotos no jornal quando eu era estudante, que ele trabalhava na A Crítica e depois na época que eu era estagiário do Diário do Amazonas [...] E eu conheci o Ricardo assim, ele me mostrava os trabalhos dele fora do jornal e eu achava legal e tinha vontade de ser fotógrafo (ALVES, 2016).

No depoimento de Alves, nota-se que a produção de Oliveira se destacava entre as pautas dos fotojornalistas da redação, tal como a influência sobre a escolha de Alves pelo fotojornalismo, visto que inicialmente o fotógrafo trabalhava apenas com o texto escrito sobre as matérias em pauta.

Carlos Navarro, também expôs que conheceu Ricardo Oliveira por meio da amizade que tem com a família do fotógrafo que vem desde a Icofilm, porém ainda não fotografaram juntos. Navarro (2015) relatou:

Eu trabalhava com o pai dele, eu conheci a família Oliveira há muitos anos atrás e o Ricardo às vezes a gente participava de Projeto da Manaustur, ele também ganhou concurso na Manaustur. Então, nós nos conhecemos, porém, nunca saímos para fotografar, mas sabíamos o que um produzia e o que não produzia pela convivência e o relacionamento familiar, porém espontaneidade para sair junto e fotografar, acho que nunca tive oportunidade não.

Quanto a Raphael Alves, Navarro o conheceu no fotoclube AEL e puderam fotografar juntos durante as saídas em grupo. Navarro (2015) contou: “A gente compartilhou alguns projetos de festivais e o Raphael participou muito ativo com isso, através de palestras e reuniões”. Sobre Carlos Navarro, Alves (2016) relatou como o conheceu:

Ele deu aula no Senac, se eu não me engano de fotografia, eu não consegui fazer esse curso que era um curso técnico de fotografia mais aprimorado. Mas quando, eu estava começando na fotografia, eu fui para alguns eventos que tinha um varal fotográfico que faziam na Praça da Polícia e eu cheguei a ver fotos dele, eu já conhecia assim e eu até hoje o chamo de professor, pois a palestra dele é aquela coisa de professor.

A partir do convívio por meio do fotoclube, Alves e Navarro firmaram a amizade de modo a potencializar a admiração pela poética um do outro, independentemente do tempo de produção fotográfica entre eles. Raphael Alves (2016) expôs que fotografou com Ricardo Oliveira e Carlos Navarro em outros momentos:

O Ricardo, já encontrei em diversas pautas, o Navarro no próprio A Escrita da Luz já tivemos a oportunidade de juntos fotografar [...]. Eu acabava encontrando eles no A Escrita da Luz e outras vezes eu estou lá pela Manaus Moderna, fotografando a Cheia, Puraquequara e esbarro com outro fotógrafo, Manaus é grande, mas as vezes é pequena.

Independente da rotina dos fotógrafos que seguem percursos diferentes, o contato entre eles e a visualização dos projetos desenvolvidos por cada um se dá por meio das redes sociais, além do encontro em palestras e exposições que são comuns aos participantes em estudo.

A respeito das singularidades e semelhanças entres os fotógrafos participantes, destacam-se as seguintes: em Ricardo Oliveira, notou-se a preferência pelo uso do tripé no fazer fotográfico, devido ao processo de captura da imagem, em que necessita maior tempo de exposição, a fim de evitar o desfoque dos elementos representados, tal procedimento permite que a ênfase na apreensão da cor em diferentes horários e ambientes. Determinado uso da câmera por Oliveira, difere de Navarro e Alves que trabalham com a câmera mais próxima ao corpo, além disso, observou-se o uso da fotografia como pesquisa antropológica, pois Oliveira pareceu destinado a registrar o efêmero na vida humana, sobretudo, presente nos fazeres de grupos que estão à margem do processo de visualidades, mas que são pilares de sustentação para um sistema excludente, aspecto que o singulariza diante dos outros fotógrafos em estudo.

Raphael Alves destacou-se pela preferência de escala de cinzas o uso de cortes e desfoques, além da recorrência do uso de forma que permitem maior sugestão interpretativa, como manchas, fumaças, silhuetas, somando-se a isso está a presença do imaginário como fio condutor do processo criativo e a busca pela expressão através da fotografia.

Por fim, Carlos Navarro apresenta o uso de softwares de edição de imagem que auxiliam na construção de uma estética muito particular entre as produções abordadas em determinados casos despreendeu-se do figurativo para adentrar na abstração, tal experimentação que está em consonância com as articulações em torno da memória, assim como o uso simbólico das cores na construção do discurso artístico do fotógrafo. Também, notou-se a representação da figura feminina em maior proporção que os outros participantes o que amplia a produção para possíveis estudos de gênero em torno dessa singularidade de Navarro.

Quanto às semelhanças os três fotógrafos demonstram o diálogo com os fotografados visto no comprometimento em conhecer a realidade do outro, o interesse em

ouvir o depoimento do outro, as trocas de experiências no convívio com os retratados, antes de realizar a fotografia. Além disso, outro elemento comum é o tempo de produção, pois os ensaios que nunca estão fechados, existem a constante manutenção dos fotógrafos com a produção de imagens para os ensaios, tal como a continuidade entre imagens que atravessam períodos extensos mais se que interligam por elementos comuns, estes que evidenciam o conceito de cada ensaio.

Observou-se a recorrência da representação da cultura local nas imagens dos três ensaios, porém, vale salientar que os fotógrafos estudados iniciaram o contato com a fotografia em outros espaços, Ricardo Oliveira e Raphael Alves na cidade do Rio de Janeiro e Carlos Navarro em Barcelona. Assim o olhar que desenvolveram sobre a cidade de Manaus reúne as vivências de outros lugares, que refletem na forma como representam a capital amazonense nas imagens. Logo, acredita-se que esse olhar permeia entre o estrangeiro e o nativo, dialética representada nos ensaios fotográficos em que articulam os elementos entre global e local.

O desequilíbrio nesse processo entre local e global desencadeia a inserção e absorção de determinados temas nesse contexto que favorece o desaparecimento de alguns fazeres restritos a uma parcela específica da sociedade. Para Magalhães e Peregrino apud Fernandes Junior (2003, p.175):

Em trabalhos de diversos artistas – de norte a sul do país – funda-se um ciclo entre raízes populares e a busca de identidade do canto de nascença. Assim, como sua produção, estes artistas reafirmam seus lugares de origem, fazendo uma ponte entre o regional e o universal, do documental à formulação consciente das questões estéticas.

Desse modo os aspectos observados nos ensaios como a relação a degradação que Navarro apresenta em *Decadência Urbana*, a resistência do homem frente ao espaço em que vive em *Riversick* de Raphael Alves e a efemeridade da atividade dos *Borracheiros: Estradas da Vida* na perspectiva de Ricardo Oliveira, por meio destes, os fotógrafos demonstram o descaso da sociedade presente com a história, cultura e meio ambiente.

Determinadas questões estão relacionadas com as transformações que a cultura amazônica enfrentou ao longo do desenvolvimento econômico da região, este caráter imediatista o qual visava obtenção de lucros, por meio predatório para com a natureza e violentador do homem e de sua cultura, assim o sistema de vida é radicalmente conflitado diante do modelo imposto (LOUREIRO, 1995). Tais preceitos que envolvem a região desde o período colonial em que se objetivava a implantação do moderno como forma de desenvolver a região, assim o sentimento de inferioridade enraizou-se, visto que, não

havia espaço para a cultura local nesse modelo, aspecto que pode ter contribuído para a falta do sentimento de pertença da população nesses espaços.

Esta prática privilegiou a cultura de fora e reduziu a local, sobretudo a partir dos anos 1960 a relação estabeleceu-se com base na oposição entre novo e antigo. Assim, “o objetivo é de explorar produtivamente, integrá-la ao contexto regional e eliminar o seu caráter “primitivo”. Então o novo procura esmagar e substituir o anterior, as relações entre ambos são agora antagônicas” (LOUREIRO, 1995, p. 417). Desse modo, desencadeou o conflito entre estas culturas o que reflete em muitas das ações observadas nos ensaios em estudo.

Diante disso, faz-se imprescindível buscar a democratização entre as culturas, de modo que não haja o detrimento de uma em prol da outra, mas a conciliação. Pois em vista do efeito da globalização no mundo contemporâneo, não há espaços para o purismo nas culturas, assim de acordo com Canclini (2015) para que a história não se reduza as guerras entre as culturas, propõe o estado de hibridização em que os processos socioculturais que existem de forma separada, se combinem a fim de gerar novas estruturas, objetos e práticas. Sendo assim, estima-se que diminua o descompasso entre local e global, para que haja maior horizontalidade nessa relação no meio desta sociedade.

Na arte contemporânea a fotografia está no olhar daquele vê, contextualiza e difunde, por meio do processo intersubjetivo entre autor e espectador. Para Flores (2011) entre os conceitos incorporados a produção artística na pós-modernidade estão a morte do autor, apropriação, hibridização dos gêneros, o pós-estruturalismo, a crítica institucional, politização da arte entre outros. Porém, ressalta que as ressonâncias da modernidade se entrelaçam com esses conceitos de maneira que não se despreza o passado, mas integra-o ao presente. Sendo assim, na produção dos fotógrafos abordados, sugere-se a presença da hibridização dos gêneros, visto que as produções partem do viés documental, mas que é reinterpretada na visão de cada um. Observa-se na produção de Navarro a desconstrução por meio da inserção de uma estética que se aproxima do pictórico, por meio de efeitos que beiram a abstração da coisa representada, agregada ao uso simbólico das cores criado pelo autor nas imagens.

Quanto a Raphael Alves percebe-se a indicação de elementos que são sugeridos ao espectador para que ele possa criar seus posicionamentos perante a imagem. Alves (2015) diz que: “procuro não gerar, mas causar sentido a partir das experiências sensoriais que vivo ao fotografar. Esse sentido não é mais lógico ou cronológico, nem informativo.

É estético, inerente e subjetivo”. Logo, o fotógrafo constrói imagens em que prioriza o caráter subjetivo do fazer fotográfico, por meio do uso técnicas e estilos que questionam características intrínsecas ao gênero documental no qual iniciou a produção.

Por fim, Ricardo Oliveira com o uso de elementos de encenação, o fotógrafo dirige os fotografados que ajudam na criação de cenas representadas na imagem, logo discute a noção de flagrante, testemunho e verdade na fotografia que estão contidos na base do gênero documental. Assim, o autor constrói suas próprias realidades por meio da imagem fotográfica.

Através dos projetos pessoais desses fotógrafos em consonância com as trajetórias de cada um, observam-se existências alternativas que driblam os processos dominantes de validação de produção artística que dilatam os limites impostos, proporcionando a cada indivíduo afirmação de sua autenticidade. Portanto, perceber-se a pluralidade de interpretações que podem ser feitas em torno da fotografia contemporânea produzida em Manaus, através das diferentes formas de expressividade do autor, apresentada nas produções dos três fotógrafos pesquisados.

3 ENSAIO SOBRE ENSAIOS: OBRAS E FOTÓGRAFOS EM MOVIMENTO

3.1 A VIDEOARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

A captura e o registro do movimento estavam entre os desafios que a fotografia procurava solucionar desde o início, porém em 1851 com a câmera estereoscópica, Hyppolite Macaire apresenta daguerriótipos de um cavalo ao trote, de um homem andando e uma carruagem em movimento, tais cenas capturadas em fração de segundos. Entre 1870 a 1880 ocorreu o crescimento da busca pelo instantâneo, alcançado com a rapidez da fixação da imagem que desafiava a convenções das possibilidades da visão humana. Assim a fotografia instantânea interessava principalmente às ciências fisiológicas por permitir o estudo do ato de caminhar (FABRIS, 2011).

Sobre tal processo as experiências mais radicais foram realizadas por Eadweard Muybridge que apresentou um cavalo em movimento, com o objetivo de mostrar que em determinado momento o animal encontrava-se com as quatro patas levantadas do solo o que contrariava a percepção e representação pictórica vigente daquele período. Para tanto, o fotógrafo utilizava doze câmeras simultâneas dotadas de um obturador, este acionado com a largada do animal, assim o equipamento possibilitava a captura da imagem em menos de dois centésimos de segundos, expressos em uma série de negativos. O resultado da referente técnica observado na figura 44. (FABRIS, 2011).

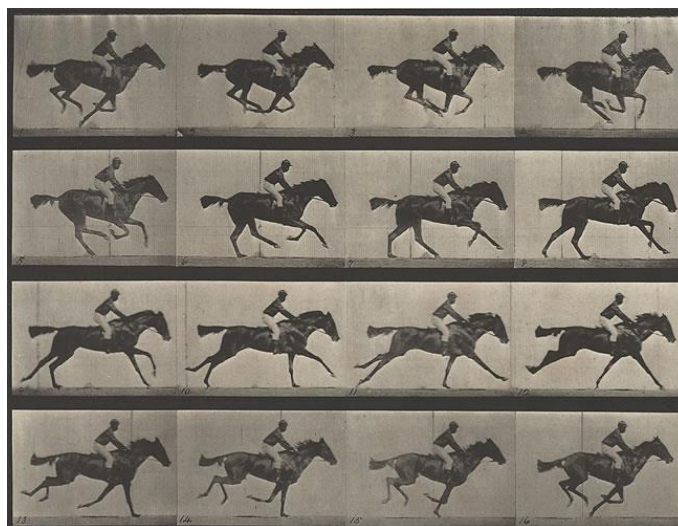


Figura 44. MUYBRIDGE, Eadweard. *Estudo do galope de um cavalo*. 1886. 1 fotografia, p&b. Formato JPG. Fonte: Disponível em: < <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2016/04/09/eadweard-muybridge-selo-de-correio-dos-eua/>> Acesso em 21 ago. 2016.

Assim conclui-se segundo Fabris (2011, p.80): “ Todo movimento é produto de dois fatores, o tempo e o espaço. Conhecer o movimento de um corpo é conhecer a série de posições que este ocupou no espaço numa série de instantes sucessivos”. Assim ocorreu a substituição da cronografia¹⁵ pela cronofotografia¹⁶ que implicava em deixar as trajetórias gráficas que representavam pouco as dimensões do movimento para a tomada de instantâneos de um corpo em locomoção realizado em intervalos regulares.

Posteriormente com os experimentos de Étienne- Jules Marey entre 1882 a 1894, criou-se um sistema diferente para a cronofotografia em que consistia em um fuzil capaz captar doze imagens por segundo, a exemplo da figura 45. Desse modo, obtinha-se fases consecutivas de um movimento, em uma chapa de vidro, substituída depois pelo filme sensível no papel. A diferença entre os dois modos consiste que o movimento representado por Muybridge está dividido, logo proporciona uma ilusão cinemática, enquanto com Marey se obtém na mesma fotografia uma série de imagens sucessivas que representam as diferentes posições do corpo em locomoção, o qual evidenciava o percurso efetuado (FABRIS, 2011).



Figura 45. MAREY, Étienne-Jules. *Homem caminhando*. 1887. 1 fotografia, p&b. Formato JPG. Fonte: Disponível em: <<http://escolafluxo.com.br/blog/2014/01/28/cinema-de-um-homem-so-uma-viagem-por-tres-seculos/>> Acesso em 21 ago. 2016.

Dessa maneira, o registro do movimento no material fotossensível foi possível com o avanço da tecnologia, logo os personagens em movimento representavam um instante fotográfico, que comporta múltiplas temporalidades, ou seja, passado, presente e futuro. Associado a tal processo, a cronofotografia de Marey, Muybridge e Londe demonstram a análise processual do instante, por meio de altas velocidades de obturação,

¹⁵ A cronografia consiste em reunir na mesma fotografia uma série de imagens sucessivas que representam as diferentes posições que um corpo ocupa no tempo e no espaço durante um trajeto (FABRIS, 2011).

¹⁶ Cronofotografia caracteriza-se pela tomada de instantâneos de um ser em fases consecutivas de um movimento durante intervalos regulares (FABRIS, 2011).

tais sequências fotográficas expunham dezenas de acontecimentos em um curto intervalo de tempo, que revelavam a existência de outros instantes encobertos (FATORELLI, 2013).

Com o fotodinamismo, não se buscava a fixação do movimento, mas a representação do ritmo, do fluxo contínuo e homogêneo no tempo. Entre os principais representantes encontra-se Anton Giulio Bragaglia, para ele tanto a cinematografia quanto a cronofotografia reproduziam a realidade de forma mecânica e precisa, além disso não constituíam a essência do movimento e da trajetória, logo reduzia a sensação dinâmica. Sendo assim, Bragaglia apud Fabris (2011, p. 94) comparava a:

cronofotografia a um relógio cujos ponteiros marcam apenas os quartos de hora: a cinematografia a um que marca também os minutos e a fotodinâmica a um terceiro que indica não só os segundos, mas também os minutos intermomentais existentes entre os segundos de passagens.

Assim o fotodinamismo, buscavam captar o interior da emoção sensorial, cerebral e psíquica que se tem com o rastro do gesto. Logo, acreditavam que o movimento decompõe a forma na trajetória e desse modo a imagem multiplica-se e deforma-se, como uma vibração no espaço que percorre. Sendo assim, o cavalo de quatro patas parece ter mais que o dobro de patas quando em movimento.

Para Michaud (2013) a fotografia oferece um recorte congelado do gesto e do deslocamento, porque por essência estes escapam a imutabilidade, logo o objeto aparece em repouso. Mesmo com a redução do tempo de exposição que registra esse corpo em deslocamento, ainda assim, estaria longe de captar o movimento. Porém, segundo Fatorelli (2013) o processo acontece como uma operação de mão dupla, em que a fotografia se aproxima da imagem em movimento, através dos borrados, tremidos, congelado e no cinema com o uso de câmera lenta e o close. Assim, tais aproximações e sobreposições entre as duas linguagens estendeu-se ao vídeo e as tecnologias digitais.

Incorpora-se à arte contemporânea: fotografia, filme, vídeo, realidade virtual, assim os artistas se associaram a áreas que antes eram dominadas por engenheiros e técnicos. O privilégio da pintura, antes o centro das artes plásticas, passou a ser transposto para outros meios tecnológicos, devido a agregação de elementos do cotidiano que interferiram na ideia de tempo e espaço. Pois, se na fotografia analógica buscava a cristalização do tempo, com a imagem em movimento dilui-se as fronteiras de tempo e espaço, logo, visto de outra forma pelo espectador (RUSH, 2013).

O uso do vídeo pelos artistas estava em consonância com o crescimento das imagens em movimento por meio da televisão, que adentrava nos lares americanos com toda potência, em 1960 alçavam-se cerca de 90%. Além disso, notou-se que o público chegava a passar cerca de 7 horas em frente ao televisor, logo os artistas voltaram-se para a televisão de modo crítico e reflexivo (RUSH, 2013).

Também nesse período debateu-se a questão da inserção de novos meios tecnológicos na produção artística. Associado a isso estava a abertura de museus e galeria a exposição do vídeo tanto por ser menos oneroso e também como estratégia para atrair o público, este que considerava: “os vídeos artísticos mais acessíveis que a maioria de outras formas de expressão de vanguarda porque pode relacioná-los à própria experiência anterior com o cinema e a televisão” (LUCIE-SMITH, 2006, p.234-5). Desse modo, o tempo que o espectador passava em frente ao vídeo, era maior do que com uma imagem fixa, pois o vídeo aproximava-se da experiência cotidiana do público.

A data fundamental para inserção do vídeo nas artes aconteceu a partir de 14 de outubro de 1966, quando Robert Rauschenberg, ao lado do engenheiro eletrônico Billy Klüver, desenvolveram a série *Noves Noites: Teatro e tecnologia*, em Nova York. No ano seguinte a dupla envolveu-se na criação da organização intitulada, Experimentos em Arte e Tecnologia (EAT). A parceria foi singular entre os envolvidos, visto que, na maioria das vezes os artistas têm acesso a uma tecnologia apenas depois de popularizada para o público doméstico, pois aquilo que para os artistas é tecnologia de ponta, a comunidade científica classifica como média ou inferior (LUCIE-SMITH, 2006).

A videoarte intensificou os múltiplos estados imagéticos, de modo que, as imagens da arte, da fotografia, além das imagens em movimento como cinema e televisão passaram por ressignificação. Assim desenvolveu-se em meio aos movimentos de contestação dos cânones das artes referentes a autenticidade e autoria, visto que, valorizavam um conjunto de práticas até então não consideradas artísticas. A exemplo de Andy Warhol, que fez a pintura por meio da fotografia tornar-se serial, bem como, levou o cinema e o vídeo a trabalhar o movimento muito próximo ao estático, o que convertia a imagem em movimento na singularidade do fotograma, pois a repetição apresentava as imagens de modo não convencional (FATORELLI, 2013).

O contexto que o vídeo se desenvolveu encaixava com a liberação sexual e os protestos políticos do fim dos anos 1960 a início da década de 1970. O vídeo foi utilizado para registro das experiências artísticas efêmeras como happenings, portanto, para Lucie-

Smith (2006, p.231): “o que era efêmero tornou-se permanente e passível de repetição [...] entre as desvantagens estava o fato do vídeo exigir muito maior aptidão na edição que nas filmagens”. Além disso, a edição era realizada através de cópias, o que reduzia a qualidade da imagem.

Sendo assim, como diferenciar a videoarte de outros meios de imagem em movimento, de acordo com Rush (2013, p.76 - 7):

O que está em questão é a intenção do artista, ao contrário da intenção do executivo de televisão, do cineasta comercial ou mesmo do *videomaker*: a obra não é produto para a venda ou consumo de massa. A estética de videoarte, por mais intencionalmente informal que possa ser exige um ponto de partida artístico, por parte dos videoartistas, semelhante ao do empreendimento estético em geral.

Dessa maneira, além da falta de comercialização do produto, na videoarte descontrói-se alguns preceitos do cinema e televisão, entre eles estão a passividade do espectador, o qual torna-se mais ativo na videoarte, também ocorre a desconstrução da narrativa, assim aumenta a flexibilidade na experimentação da linguagem. Também, existe a diferença entre vídeo artístico e videoarte, visto que, o artístico utiliza elementos das artes para tornar o produto mais atraente para consumo, ou seja, visa reforçar a narrativa estética para atingir determinados fins. Diferente da videoarte em que a estética está relacionada com conceito, as reflexões ativadas no espectador por meio dela, ao introduzi-lo no processo de forma mais ativa.

A primeira geração de videoartistas se desenvolveu em meados da década de 1960, estes apresentavam interesse por formas de artes conceitual, minimalista, associadas a arte performáticas, logo estenderam a pesquisa para o vídeo. Tal geração envolvida em um mundo imerso nos meios de comunicação de massa, criticava a sociedade televisiva, ao questionar a grande quantidade de horas que os telespectadores depositavam ao aparelho. Assim, voltaram-se a instantaneidade da imagem, desse modo os temas recorrentes eram: memória, tempo, espontaneidade, através de imagens dispostas de forma caótica e aleatória, que competiam pela atenção do espectador (RUSH, 2013). Portanto, o uso do vídeo pelos artistas é feito de modo subversivo, em um sistema que utilizava o vídeo de diferentes maneiras, inclusive em forma de vigilância, em meio a isso, o público é levado a envolver-se como espectador e artista.

De acordo com Rush (2013), nos anos de 1970, as artistas voltaram-se para a representação do feminino, tema recorrente na televisão, filmes, pornografia, porém constantemente retrata de forma estereotipada, diante disso, buscavam a ampliação das

reflexões sobre o tema por meio do olhar feminino como enunciador. Desse modo, questionavam os estereótipos por meio da desconstrução do corpo, a fim de chocar o espectador para envolvê-lo em ações extremas.

A linguagem transformou-se de acordo com a massificação do equipamento, de 1980 a 1990, os artistas voltam-se para as narrativas pessoais em prol da busca por identidade, liberdade política e o desejo por igualdade social. Nesse período as mulheres intensificam sua denúncia diante da degradação do corpo feminino na cultura popular em crítica ao comportamento masculino diante desse tema. Em contrapartida, os artistas apresentam uma abordagem lírica ao expressar anseios pela busca de identidade (RUSH, 2013).

Quanto as temáticas de acordo com Rush (2013), na década 1970 o interesse por narrativas e ficções ampliou-se entre os artistas, expresso por meio de ambientes psicoterápicos construídos por imagens e sons, em um espaço escultural, assim os trabalhos transitam do lírico ao político. No final da década de 1980, com as novas tecnologias os suportes de projeção foram ampliados o que possibilitou a escolha de tamanhos diversos. Na década de 1990, com a popularização das câmeras digitais o vídeo intensificou-se aproximando-se do cinema, porém o que diferencia o artista do cineasta comercial é sua intenção, visto que a obra não é destinada ao consumo em massa.

A inserção do vídeo ganhou destaque a partir da década de 1990, em que vários eventos e shows que usavam a projeção nas apresentações. Nesse período, a videoarte foi legitimada nas artes, assim como tornou-se cada vez mais atraente aos jovens artistas, como forma de reagir aos exageros dos meios de comunicação de massa. Além do vídeo, o próprio ambiente de projeção passou a ser controlado pelos artistas, a fim de prepará-lo para a fruição da obra (RUSH, 2013).

3.1.1 Experiências de videoarte no Brasil

Nas primeiras décadas do modernismo no Brasil, os artistas buscavam temas da cultura brasileira que afirmassem a identidade do país por meio do discurso da brasilidade, porém o debate sobre a inserção das tecnologias nas artes ampliou-se nos anos 1950 com o concretismo paulista e carioca. Naquele período, os artistas já possuíam bases sólidas que levaram a propor novas linguagens. Tais inquietações para Cocchiarale (2010, p.21): “possibilitaram a emergência da produção contemporânea brasileira quase

simultaneamente às da arte contemporânea europeia e norte americana”. Nesse contexto, destacam-se artistas: Ligia Clark, Ligia Pape, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, estes cujo os trabalhos visavam a interação do público com a obra.

Quanto à tecnologia do vídeo no território nacional foi tardia, diante de países como Estados Unidos e Canadá, devido ao custo do equipamento. Para Morais (1985, p.73): “A vídeo-arte não surgiu como mais uma manifestação do binômio arte-tecnologia. [...] pode considerar a vídeo-arte dentro de um processo geral visando tornar a cultura portátil”. Por meio dela, abriu-se a produção em um campo dominado por grandes empresas, além disso, foi estendido o acesso a outro público por meio do vídeo. Diante disso, a crítica de arte no país que de acordo com Zanini (1985, p.90) se posicionava da seguinte maneira:

a vídeo-arte é uma alternativa de arte “importada” ou “colonizada”, que não se plasma ou adapta à “nossa realidade”, também se fizeram ouvir falaciosamente nesta parte do mundo em que os assim pensam pertencem igualmente a uma sociedade urbana que não pode prescindir a televisão, do telex, do computador ou dos satélites artificiais.

Sendo assim, a videoarte enfrentou dificuldade semelhantes a outros meios de produção artística, visto que a crítica acolhia de modo desinformado ou com frieza tais investigações. Em 1974, os videoartistas no Brasil procediam de outras áreas visuais, estes desenvolviam pesquisas no limiar da arte como linguagem, em campos emotivos individuais ou em análises críticas da realidade social. Desse modo, utilizavam o vídeo com extensão dessas pesquisas. Entre eles estavam: Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Ivens Olinto Machado, Ângelo de Aquino e Fernando Cocchiarale, que desenvolveram alguns vídeos com o equipamento de Jom Azulay (ZANINI, 1985). Parte desse grupo, em 1975, participou da exposição *Vide-Art* apresentada em quatro instituições nos Estados Unidos: Pensilvânia, Chicago, Connecticut, Ohio (CESAR, 2010).

Destaca-se que em 1963, existiram outras experiências de artistas com o vídeo, estes que registravam de acordo com Cocchiarale (2010, p.22): “situações efêmeras, performances, ações e intervenções ou experiências pensadas para serem filmadas.” Pois naquele período, as produções em Super-8 eram mais acessíveis para filmar que em vídeo, contudo aos poucos o acesso aos equipamentos foi ampliado no país.

O contexto em que a videoarte se desenvolveu no Brasil, assim como em outros países, visava a subversão do sistema televisivo, somava-se a isso o embate político dos artistas com o governo ditatorial que propagava suas ideias por meio da televisão. Logo,

era uma forma de contrapor-se a esse sistema estava em utilizar o mesmo meio, para diferentes fins (COCCHIARALE, 2010).

A produção carecia de investimentos em equipamentos, assim como lugares para exposição desses trabalhos, alguns foram convidados a expor no exterior. Sendo assim, Cocchiarale (2010) integrante desse grupo, relatou as condições precárias em que produziam os vídeos, denominou de vídeo povera, pois não tinham acesso a mesa de edição, editavam na própria câmera ao ligar e desligar. Entre as características da videoarte apontadas por Zanini (1985), está a desprendimento com níveis elevados de perfeição técnica, diferente do vídeo produzido para televisão e o cinema.

Outra questão era a reação do público diante desses trabalhos: “ desconforto que regra geral acompanha suas produções, desconforto que é na verdade, mais psicológico que real, tendo em vista a maneira descontraída ou a vontade com que vemos TV em casa” (MORAIS, 1985, p.74). Sendo assim, o estranhamento desse público composto em grande parte por frequentadores do circuito de arte erudita, residia no modo inusitado de trabalhar a linguagem audiovisual, além disso, consideravam os trabalhos monótonos devido a repetição exaustiva da mesma imagem, assim como o caráter estático do vídeo.

Em 1976, O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo formou um pequeno setor de vídeo tape, que um ano depois contribuiu para a produção e a apresentação de uma série de produções, assim como ofereceram um curso técnico de especialização na área. Dessa forma, segundo Zanini (1985) a produção de videoarte no país, mostrou-se amadurecida em tempo curto, mesmo diante dos embates quanto ao acesso e exposição dos trabalhos. Diante disso os videoartistas ludibriavam a falta de aparato tecnológico, ao explorar elementos imaginativos, sagacidade e humor em meio aos componentes antropológicos, sociológicos e psicológicos.

Entre as videoartistas mais ativas no Brasil, segundo Zanini (1985) está Sonia Andrade e Leticia Parente, em trabalhos estruturados com rigor e desenvolvidos num clima de tensão das condições opressoras do cotidiano. Ressalta-se a presença de Sonia Andrade que fez do vídeo o eixo central da prática artística. No início da carreira, Andrade utilizou-o como ferramenta de contestação da relação entre espectador e a televisão, tal objeto que “ age não apenas como intermediador, mas também, como orquestrador das situações do nosso cotidiano” (SHTROMBERG, 2010, p.49). Tal crítica, baseava-se no uso da televisão pelo regime ditatorial, como ferramenta de alienação social e política,

principalmente no período dos anos 1970, em que a potência de violência e censura estavam no ápice, trabalho observado na figura 46.



Figura 46. ANDRADE, Sonia. *Sem título*. 1974-1977. 1 fotografia, p&b. Formato JPG. Fonte: Disponível em: < <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2012/03/em-se-plantando-tudo-da.html>>. Acesso em 21 jun. 2016

Segundo Shtromberg (2010) Sonia Andrade adotou uma postura auto reflexiva diante da representação. Com mais de 30 anos de produção, fundamentou-se no conceitualismo em torno da reflexão sobre a obra de arte através da concepção, apresentação e recepção, assim a explora o alcance da interface da tecnologia na vida cotidiana. Por meio de atos rotineiros, domésticos a artista propõe a subversão de códigos sociais e políticos, também utiliza o próprio corpo como palco para comportamentos transgressivos, a fim de provocar reflexões no espectador. No discurso em torno do corpo, para Cesar (2010, p.15) Andrade questiona: “as relações complexas entre corpo filmado e a circulação das imagens, entre o corpo torturado e silenciado e as rebeliões do desejo [...]”. Dessa forma, as fronteiras entre o que é visto e aquilo que é vivido entrelaçam-se, assim o desejo de ver transforma-se na compulsão por exibição, a exemplo dos programas de reality-shows, em que acontece a espetacularização da vida.

Andrade é uma das poucas artistas que manteve os experimentos com o vídeo no decorrer de todo o percurso poético, explorando diferentes facetas da tecnologia, tanto na esfera pública como privada (SHTROMBERG, 2010, p.49). Segundo Cesar (2010) se antes Sonia Andrade buscava intervir na relação de passividade do espectador com a

tecnologia ao longo do percurso poético, a artista volta-se para o invisível que incita o desejo de ver e desencadeia a formação da imagem.

Outra experiência com o vídeo foi a série intitulada *Blocos-experiências in cosmoca – programa in progress* de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, em que reconfiguraram a forma de fotografia e cinema ao explorar novas formas de participação com o espectador. No trabalho *Quasi Cinema*, os artistas exploraram a imagem fixa em movimento, por meio de uma série de fotografias reproduzidas em sequência em um espaço através de projetores posicionados em lugares distintos, assim a sequência variava de acordo com a projeção de cada equipamento, assim a imagem estática ganhava movimento por meio dos projetos, junto a isso, tocavam músicas de diferentes gêneros e o espaço era adaptado para a fruição do espectador que integrava o espaço, reagindo a obra de diferentes modos. Nesse processo, os autores questionam a narrativa do cinema convencional e a duração da fotografia instantânea, singularizando as duas linguagens, desse modo, observou-se o pioneirismo dos autores na participação do público nas obras, com o prenúncio das instalações interativas presentes nos trabalhos contemporâneos (FATORELLI, 2013).

Outra artista de destaque no cenário contemporâneo é Rosângela Rennó, que tem a fotografia como principal meio de gerar reflexões em torno de memória e tempo. Na instalação *Experiências de cinema*, questiona o processo fotográfico, em meio a um palco do Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, ao acionar o som, a cortina de fumaça surgia, associada a projeção que expunha uma imagem fugaz, quase imperceptível, à medida que a fumaça se desfaz a imagem também desaparece. Desse modo, observa-se a utilização da imagem fixa, no caso, a fotografia projetada no vapor em movimento, vista no ato da artista, explora múltiplos estágios desde a fotografia como imagem-objeto, tangível, estável, até a imagem-projeção, incorpórea e incontinua (FATORELLI, 2013).

Para Cocchiarale (2010), depois de passado mais de trintas anos do desenvolvimento do vídeo no Brasil, observou-se a mudança sob o tratamento das mídias contemporâneas nas artes em vários lugares pelo território nacional. Além disso é possível entender os modos que a fotografia é utilizada nos trabalhos em torno da imagem em movimento, sobretudo, por meio do ritmo das sequências de projeções de imagens, que permitem a imagem estática movimentar-se. Diante disso, buscou-se estender os ensaios dos fotógrafos, para a imagem em movimento como forma de mostrar em outra

dinâmica os trabalhos em questão. A fim de estabelecer um diálogo diferenciado com o espectador.

Ao compreender as proximidades e as singularidades entre os três fotógrafos dispostas no item 2.6, articulou-se transpassar da imagem estática ao movimento através do vídeo, no qual visa reunir os participantes numa unidade estética. Sendo assim, para registrar determinada trajetória organizou-se grande parte dos procedimentos utilizados desde a concepção a materialização do produto artístico apresentado, tais elementos foram descritos no item a seguir.

3.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO PRODUTO ARTÍSTICO

Ao propor a realização do audiovisual buscou-se descrever e justificar os procedimentos de concepção, seleção e execução do produto, por meio do relato o desenvolvimento de cada etapa, assim como os elementos de percurso criativo que integram o processo, porém não visíveis no produto final. Também, expõe-se os recursos utilizados ao longo da produção, como acervo imagético disponibilizados pelos fotógrafos, além da gravação em estúdio e cenas externas com os pesquisados.

O processo de criação do produto advém do diálogo que se estabelece com as imagens e os autores, nesse sentido a forma como desenvolveu-se o produto está associada com as interpretações que as imagens despertam ao olhar da pesquisadora. Assim, no início do percurso criativo, o desafio consistia na escolha de como apresentar as obras associadas aos depoimentos dos fotógrafos, na posição de interlocutora. Assim, esses e outros questionamentos permearam o processo criativo do presente produto.

No primeiro esboço do produto, escolheu-se apresentar os ensaios com uma interferência menor nas imagens, todavia, observou-se a importância de adentrar nos ensaios de forma mais ativa, a fim de apresentar imagens contidas nos ensaios, porém pouco exploradas. Assim, compreendeu-se que ao desenvolver o produto, assumia-se uma posição ativa, sendo assim, não há imparcialidade no processo.

Desse modo, a princípio construiu-se um vídeo em que observava a singularidade de cada ensaio, porém ainda carecia de um entrelaçamento maior entre as poéticas. Logo, buscou-se solucionar tal questão, de modo que na presente versão elegeu-se temas comuns presentes nos depoimentos dos três fotógrafos, sendo eles: captura da foto,

processo criativo do ensaio eleito, obras e início na fotografia. Tais elementos utilizados como conectores, que ajudaram a reforçar a unidade em meio as facetas dos três fotógrafos no produto. Além disso, sugeriu-se que fossem feitas cenas dos fotógrafos nos lugares em que desenvolveram os ensaios fotográficos, a fim de observá-los no espaço. Ao fim, editou-se o material para a produção e finalização do produto.

Quanto ao plano do produto artístico, a escolha aconteceu por meio da observação dos depoimentos de fotógrafos e artistas contemporâneos que utilizam a fotografia como base para sua produção artística em que o trabalho transita da imagem estática para a imagem em movimento, por meio da linguagem do vídeo, sendo assim, optou-se por produzir um produto que trouxesse a imagem em movimento, com intuito de explorar outra faceta, diferente da abordada na pesquisa escrita a qual se detém a imagem estática característica da fotografia.

Junto a isso, os participantes desfrutaram de produto impresso, site pessoal, audiovisual no formato de entrevistas e documentários, dentre outros elementos de divulgação de suas produções, portanto, o desafio consistiu em realizar algo singular dentro da trajetória deles, elegendo produção de um vídeo com referência na videoarte. Por fim, a escolha pelo formato digital se dá por possibilitar maior acessibilidade ao produto por meio do ciberespaço.

Diante disso, surgiu a proposta de desenvolver um vídeo contendo as imagens de determinado ensaio fotográfico estudado e os depoimentos dos fotógrafos para a interlocução entre fotógrafos e espectador, a fim de aproximá-los. Para tanto, elegeu-se a videoarte como fundamentação teórica devido liberdade criativa que determinado segmento das artes visuais possibilita ao artista, assim como a proximidade da autora com esta prática.

Entre as referências para o produto, está elementos da edição do documentário *Sal da Terra* feito por Wim Wenders e Juliano Salgado sobre as experiências do fotógrafo Sebastião Salgado, no qual em uma das cenas, aparece o fotógrafo narrando às fotos, fato que a princípio era desconhecido quando surgiu a proposta, porém posteriormente ao ter contato com o documentário, observaram-se elementos comuns ao que se pretendeu executar, logo percebeu-se outras possibilidades criativas que ajudaram a enriquecer a produção sugerida.

Também, baseou-se em alguns enquadramentos da fotografia do programa 302 de Jorge Bispo no qual se apresenta a sessão do ensaio fotográfico *Apartamento 302* que

consiste na fotografia de mulheres nuas, porém sem recorrer a estereótipos de beleza, ao optar pelo registro de diferentes biótipos femininos. O projeto iniciou divulgado através das redes sociais, que impulsionaram o crescimento ao ponto de alcançar outras mídias. Sendo assim, desde 2014 o projeto estendeu-se a programação televisiva do canal Brasil disponível para assinante, em cada episódio expõe-se a história de uma mulher que decidiu participar do ensaio e as implicações dessa atitude em sua vida. Sendo assim, utilizaram-se esses enquadramentos nas filmagens dos depoimentos dos fotógrafos, devido à espontaneidade das participantes no relato e o uso da escala de cinzas nas filmagens.

Entre as sugestões agregadas ao produto, estava a busca por maior liberdade criativa de interferir nas imagens dos ensaios de acordo com a visão da autora sobre as imagens, a fim de aproximar o produto da videoarte. Diante disso, voltou-se para as obras à procura de outras imagens a princípios encobertas ao olhar da pesquisadora. A partir disso, adentrou-se em uma viagem por todas as fotos, visto que “«se vêem as coisas» é uma tentativa para descobrir como «o outro as vê»” (BERGER ET AL, 1972, p.13). Sendo assim, compreendeu-se que os ensaios são apresentados ao outro não mais pelo olhar exclusivo de cada fotógrafo, mas pela visão da pesquisadora a respeito deles.

Dessa forma, a imagem quando reproduzida pode gerar outras imagens, segundo Berger (1972, p. 29): “A reprodução isola um pormenor de uma do seu conjunto. O pormenor transforma-se. Uma figura alegórica torna-se o retrato de uma jovem”. Logo, elementos que no todo são vistos sem grande atenção, quando isolados podem adquirir outras leituras, direcionado a diferentes finalidades. Desse modo, as imagens dos ensaios, aparecem ora fragmentadas, ora em sua totalidade, com intuito de criar uma dinâmica mais sugestiva ao espectador.

Assim, desenvolveu-se os cortes nas imagens por meio do programa de edição Adobe Photoshop, gerando de duas a três imagens de cada imagem do ensaio, entre essas algumas que compõem o percurso poético, mas que não integraram o produto final. Também, recorreu-se a procedimentos utilizados na produção de cinema, como forma de organizar as filmagens e a edição do material colhido durante o processo. Visto que, ao envolver os fotógrafos em gravações externas e internas exige cuidados quanto a logística que envolve cada atividade.

Para a execução necessitou-se à utilização do acervo imagético disponibilizado pelos fotógrafos. Além disso, buscou-se construir uma narrativa não linear entre os

depoimentos dos fotógrafos, a fim de aproximar mais da videoarte, também desestruturar a relação da imagem como ilustração para os depoimentos, com intuito da experimentação. Contudo, não se descarta que o vídeo produzido contém elementos documentais, visto que ao apresentar os três fotógrafos, articula-se informações acerca da trajetória deles, portanto transita-se entre o ficcional e o documental.

3.2.1 Roteiros do produto artístico

Na etapa inicial do produto, realizaram-se as filmagens e a gravação do áudio dos participantes que narraram o ensaio eleito na pesquisa, procedimento realizado como forma de teste para verificar se a proposta seria concretizada. Porém com a experiência da versão preliminar do produto, buscou-se solucionar alguns percalços enfrentados inicialmente, a exemplo das filmagens com os fotógrafos em que necessitavam de maior estruturação, pois exigia um tempo maior, diante da fluidez dos depoimentos. Assim, durante o processo de pesquisa ao longo do diálogo com os participantes, efetuou-se a coleta de depoimentos orais e manuscritos dos fotógrafos, sendo assim, tal acervo foi disposto em forma de roteiro, este utilizado inicialmente durante as filmagens, com intuito de auxiliar os fotógrafos na exposição dos relatos.

A seguir observa-se o roteiro estruturado de acordo com os depoimentos coletados ao longo da pesquisa, um semelhante a este foi enviado aos fotógrafos, porém apenas com as falas de um determinado participante, a fim de que pudesse utilizá-lo como base para os depoimentos durante as filmagens. Entretanto, no momento da filmagem cada participante fala ao seu modo os temas dispostos no roteiro, bem como em alguns momentos o discurso difere do inicial.

ROTEIRO ENSAIO SOBRE ENSAIOS

CENA 1 - CAPTURA DA FOTO

Raphael Alves: Procuo não gerar, mas causar sentido a partir das experiências sensoriais que vivo ao fotografar. Esse sentido não é mais lógico ou cronológico, nem informativo. É estético, inerente e subjetivo.

Ricardo Oliveira: Não é simplesmente chegar e ir apertando o botão da máquina.

Carlos Navarro: Por isso, criei uma dinâmica um pouco diferenciada do que seria o normal. Com uma edição um pouco agressiva para esse tipo de projeto.

CENA 2 – PROCESSO CRIATIVO DOS ENSAIOS

Ricardo Oliveira: Esse ensaio foi desenvolvido a partir da minha chegada aqui em Manaus em 1995. O trabalho consiste em documentar a vida dos borracheiros na região metropolitana de Manaus. Optei por fotografar na maioria das vezes com a luz do entardecer. E uma das características principais nesse ensaio é a cor. A predominância é sem dúvida alguma das cores primárias; como por exemplo, o vermelho. Precisei voltar várias vezes, porque a luz não era apropriada para aquele momento ou o dono não estava presente, apenas o filho.

Carlos Navarro: Dentro da ideia do projeto *Decadência Urbana*, eu procurei documentar estruturas como casas e prédios antigos de Manaus, estruturas essas que se encontram em total abandono, quer sejam pelos donos ou pelas autoridades públicas.

Raphael Alves (voz): No começo desse ensaio, eu achava que estava fotografando Manaus, mas aos poucos descobri que na verdade havia embarcado em uma viagem interna, não somente no lugar em que vivo, mas também nos inúmeros lugares que vivem dentro de mim.

CENA 3 – ENSAIOS:

Ricardo Oliveira: O ensaio reúne histórias como a de uma família inteira que trabalha em uma borracharia na própria casa, dividindo espaço com móveis e objetos pessoais. Algo que eu também percebi é que nessas borracharias acontece um sistema de gerações, em que a borracharia é passada de pai para filho. Ah, e claro, elas são 24 horas, não fecham nunca.

Carlos Navarro: Acho que posso falar que uma das minhas intenções com esse ensaio era chamar a atenção das pessoas, das autoridades e órgãos competentes para o que está acontecendo. Eu cheguei à conclusão de que com esse abandono, nós estamos perdendo algo fundamental. Estamos perdendo a história, com isso, perde-se o registro físico do passado. E infelizmente isso está acontecendo com muita facilidade em Manaus.

Raphael Alves: O título, *Riversick*, surgiu depois que as palavras *seasick*, que em inglês significa enjoado do mar e *homesick*, que significa saudades de casa, começaram a latejar na minha cabeça. Cada cena que eu via e por vezes fotografava, me colocavam entre o enjoo e a saudade a posição geográfica de Manaus, na orla de um rio gerou o trocadilho com "river".

Riversickness é um sentimento. Riversickness é uma doença.

É um amor louco ou uma paixão súbita que termina numa saudade profunda de algo... Mas algo que talvez nem tenha existido.

Riversickness é uma náusea à beira dos cursos d'água. É também ter os pulmões preenchidos por água suja.

É perder o caminho... Também, perder a si mesmo.

Riversickness é minha Manaus "pessoal". E eu estou riversick.

CENA 4 – IMAGENS

Ricardo Oliveira: O conjunto de fotos remete as expressões daqueles que optaram por um serviço imprescindível em um país movido a rodas, seja na casa que vira extensão do próprio negócio ou na solidão de uma borracharia isolada no mundo. Um balde pendurado, uma trave de pau e uma luz incandescente vermelha é o sinal de que ali pode-se realizar a troca de um pneu furado em uma madrugada qualquer. Afinal, se você furar um pneu de madrugada, você vai trocar aonde?

Carlos Navarro: Essa é uma fotografia realmente muito dramática, porém ela faz parte desse contexto, sobre o ser humano trabalhando nesse espaço desagradável, onde não se tem condições para fazer um bom trabalho. Lembro que quando cheguei a Manaus, eu pensava: "Monto o equipamento e volto para Espanha". Mas eu fui me agradando, comecei a gostar daqui, depois veio o primeiro filho, casei e estou aqui até hoje, são 43 anos. O que eu posso dizer? A fotografia é tudo para mim.

Raphael Alves: Na minha trajetória, percebo que os meus objetivos mudaram. Se antes eu procurava uma imagem para informar as pessoas; hoje procuro produzir uma imagem que não esteja totalmente fechada, pronta, mas que convide o espectador a integrar-se no processo.

CENA 5 – INÍCIO NA FOTOGRAFIA

Carlos Navarro: Nasci em Caracas, na Venezuela, em 1945. Quando completei 17 anos, eu decidi que queria deixar o mundo mais humano e as diferenças sociais das classes mais amenas. Me chamo Carlos Navarro e sou o autor do ensaio *Decadência Urbana*.

Ingressei na juventude comunista em 1963, participei da mesma até 1966. Também fiz parte da Guerrilha Urbana em Caracas e mais tarde, da Guerrilha Rural das Montanhas na Venezuela onde fui preso. Em 1966, fui exilado na Europa e então decidi permanecer na cidade de Barcelona, Espanha, como exilado político. Não havia nada com o que eu pudesse trabalhar, então eu resolvi fazer um curso de fotografia por correspondência. E assim se iniciou o que eu sou hoje, Carlos Navarro.

Ricardo Oliveira: Me chamo Ricardo Oliveira, sou amazonense e iniciei minha carreira no Rio de Janeiro, onde morei e estudei na FotoRiografia. Vim de uma família de fotógrafos e sou o responsável pelo ensaio Borracheiros: Estradas da vida.

Raphael Alves: A fotografia surgiu para mim ainda na adolescência, como uma consequência da influência das artes. Com apenas 2 anos, pintei meu primeiro quadro. Não era uma obra de arte, mas já demonstrava o interesse que me acompanharia.

Sou formado em Jornalismo e cheguei a trabalhar como fotógrafo em redações de jornais por aproximadamente 8 anos. Percebia que guardava mais imagens das vezes em que fotografava fora do jornal do que das pautas dos jornais para os quais trabalhei. Então, decidi que era hora de me aprofundar nos temas que eu avaliava como relevantes. Resolvi deixar a rotina para cursar o mestrado em Fotojornalismo e Fotodocumentarismo, pois queria mais. Me chamo Raphael Alves e estou em *Riversick*.

Carlos Navarro: Eu sou fotógrafo.

Ricardo Oliveira: Eu sou fotógrafo.

Raphael Alves: Eu sou fotógrafo.

Entretanto, no momento da gravação procedeu-se da seguinte forma, perguntava-se ao fotógrafo sobre um determinado tema, o qual pretendia-se utilizar na edição, a fim de que os participantes pudessem aproximar-se do que foi idealizado no roteiro inicial, aspecto que conferiu maior objetividade no momento da gravação. Diante disso, em meio

aos ajustes realizados, no segundo momento das filmagens visualizado na etapa atual do produto, obteve-se mais sucesso que a anterior, contudo elementos como o roteiro, mostrou-se efêmero, pois nas filmagens o espontâneo é constante, independente do grau de estruturação estabelecida pelo autor.

Ao fim das filmagens com os fotógrafos, desenvolveu-se outra estrutura de acordo com os temas expostos por eles. Sendo assim, alguns elementos idealizados ao longo do primeiro roteiro tornaram-se registro do processo criativo, pois não estão contidos na atual etapa do produto apresentado. Além disso, mesmo com o direcionamento por meio das perguntas, nem sempre o participante aproximava-se do discurso inicial, logo evidencia a efemeridade do processo, também, devia-se da encenação.

Adiante, desenvolveu-se outro roteiro visando a edição em que consistia em toda a descrição dos procedimentos utilizados para a construção do vídeo, no qual reuniu os cortes, as sequências dos depoimentos de acordo com a divisão das cenas, determinadas em cinco momentos que compõem o vídeo. Também, contém as imagens utilizadas em cada sequência de acordo com o depoimento e o modo que cada imagem aparece em um contexto específico.

ROTEIRO DE EDIÇÃO ENSAIO SOBRE ENSAIOS

ABERTURA:

Imagem dos três fotógrafos sobrepostas, em transição as imagens sobrepostas se fragmentam, mostrando um fotógrafo de cada vez.

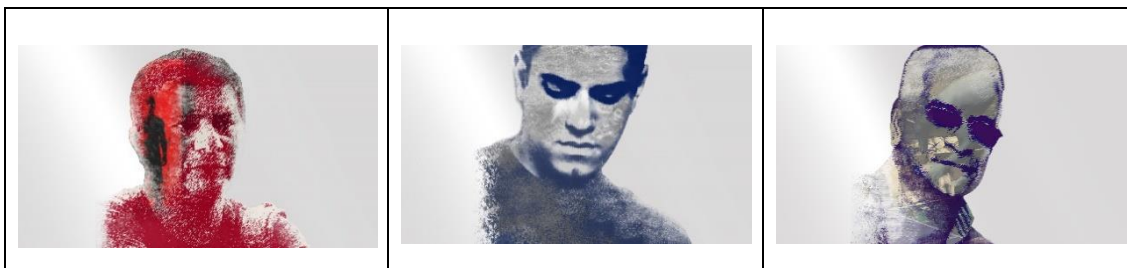


Figura 47. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: Acervo do artista Carlos Navarro, Raphael Alves, Ricardo Oliveira.

Take 1 - a frase de abertura: “O fotógrafo é um personagem que pensa, sente, se emociona, interpreta e toma partido”. – Joan Fontcuberta.

Trilha sonora: Light Thought var 3 de Kevin MacLeod

CENA 1 - CAPTURA DA FOTO:

Raphael Alves (voz): Eu só quero me expressar com imagens então o meu ofício é sair com a câmera e fotografar, sempre fotografar.

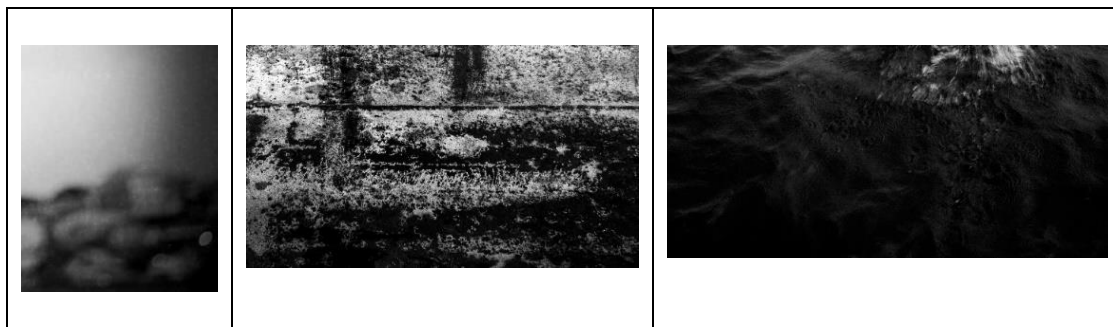


Figura 48. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagens:30b,26b,37b¹⁷

Take 1¹⁸– Manuseio da câmera: (fade in)- **MVI-94433/** 00:00 até 00:06; **MVI-9443/** 00:24s até 00:28s. **MVI.9439/** 10min 59s (eu só quero...) até 11min 04s (fotografar sempre...)-(fade out).

Efeito: Filmagem do manuseio da câmera, sobreposto as imagens.

Ricardo Oliveira (voz): Eu não vou chegar lá com um tripé e começar a fotografar, apertar o dedo no disparador, não é por aí, não é essa a proposta. Essa abordagem tem que ser primeiramente muito olho no olho, depois o ensaio vai se soltando até você ter uma linguagem mesmo, um sentido de edição das imagens.

Take 2: **MVI.9435/** 00:00 até 00:10s (PLANO ABERTO). **MVI.9904/** 00:37s até 01:11s (PLANO DE DETALHE). **MVI. 9435/** 00:38s até 00:48s (PLANO ABERTO). **MVI.9431/**04min 50s (Essa abordagem ...) até 05min 08s (nas imagens). **MVI. 9902/** 12:07s (eu não vou chegar lá...) até 12:15 (Entendeu?...)(Plano Aberto)(fade out).

¹⁷ Para melhor organização no processo de edição atribuiu-se um número para cada imagem dos ensaios abordados e para aquelas fotos que foram modificadas através do corte adicionou-se uma letra, com intuito de diferenciar a matriz das fragmentações.

¹⁸ Esse elemento corresponde aos fragmentos das filmagens selecionados para compor o vídeo, desse modo tal organização auxilia o editor no momento dos cortes com intuito de dispô-los na sequência estabelecida pela direção.

Efeito: Filmagem do manuseio da câmera sobreposta as imagens.

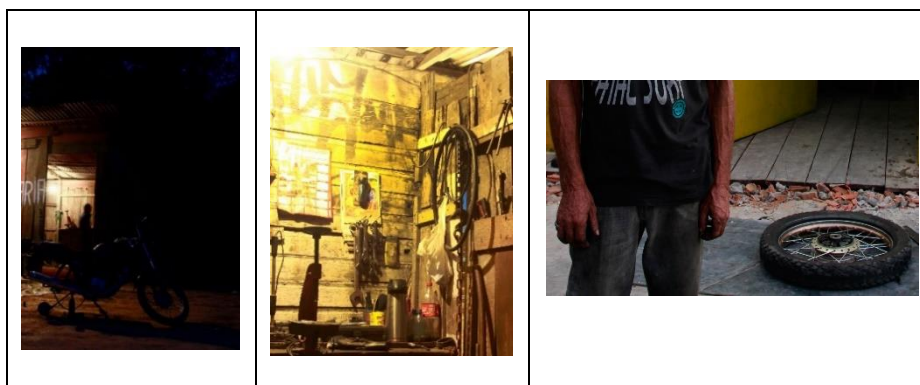


Figura 49. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagens:3a, 16a, 17a

Carlos Navarro: No momento que eu radicalizei com essas cores, esses tons, muito claro, com tons muito escuros, cores muito saturadas, muito contrastadas então é um momento de agregar essas cores, a situação das imagens que representam o desleixo, o abandono dessas casas e desses edifícios, então a cor em si é uma forma de chamar atenção. E isso nós utilizamos dentro do recurso de edição de imagem com essa finalidade.



Figura 50. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: NAVARRO, Carlos. Acervo do artista.

Imagens: 50a,51a,54a

Take 3: (fade in) - **MVI. 9425:** 00:07s até 00:42s (PLANO ABERTO). **MVI. 9425:** 00:25s até 01min (PLANO FECHADO). **MVI. 9264:** 02min 15s (o momento que eu radicalizei...) até 02min 47s (com essa finalidade..)(fade out)) - (utilizar apenas o som).

Efeito: filmagem do manuseio da câmera, sobreposto as imagens.

Trilha sonora: **Light Thought var 3** de Kevin MacLeod

CENA 2 – PROCESSO CRIATIVO DOS ENSAIOS:

Ricardo Oliveira: *Borracheiros: Estradas da vida* começou primeiramente nas pautas fotográficas jornalísticas, a gente vai andando pela cidade e vai observando as coisas e foi quando eu detectei que tinha muito borracheiro em Manaus, principalmente na rodovia Manoel Urbano, na Cidade Nova e Grande Circular.

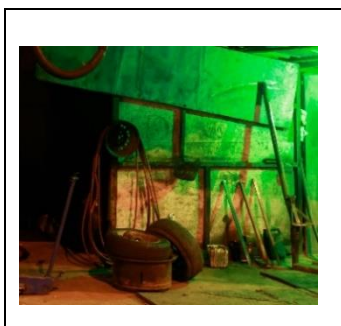


Figura 51. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagem: 15b

Ricardo Oliveira: Então, eu selecionei uma média de 10 borracheiros e fui praticando isso ao longo de alguns anos, uns eu dispensei porque não cabia dentro da proposta, outros foram editados.

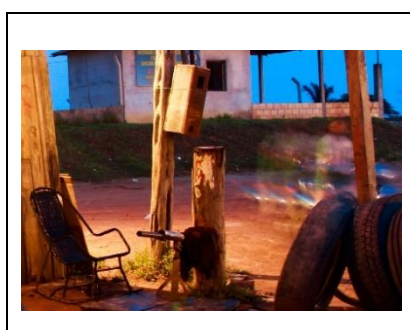


Figura 52. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagem: 12a

Ricardo Oliveira: Então o que me atraía nessas borracharias? Era à luz do final de tarde a luz incandescente, hoje em dia eles já estão usando luz fluorescente. Então o que me interessava era o aspecto humano deles, as mãos, a vestimenta deles, o casebre, a vida

deles, eles morando e trabalhando lá, muitos já moram e trabalham no mesmo lugar. Esse trabalho de 24 horas ininterruptas, então isso foi me aguçando a ideia de fazer um ensaio.



Figura 53. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagens:13a.

Take 1: MVI. 9493/ 00:06s; MVI.9494/00:07s. MVI. 9431/ 00:44s (primeiramente...) até (de fazer o ensaio...) 01min:58s (de fazer o ensaio) - (voz)
MVI.9902/ 01 min 38s (me interessava...) até 01min 53s (Entendeu?) - (voz).

Efeito: Apresentar as imagens dos ensaios associada ao som do depoimento dos fotógrafos.

Trilha Sonora: Cilinder One de Chris Zabriskie

Carlos Navarro: Eu só estou mostrando uma situação, essa é minha responsabilidade profissional e como cidadão, mostrar o que está acontecendo, isso pode ser no patrimônio histórico, isso pode ser na natureza, isso pode ser no ecossistema, isso pode ser em uma situação da infância, isso pode ser no abandono da família, isso pode estar agregado a qualquer situação e nós temos essa função, essa responsabilidade.

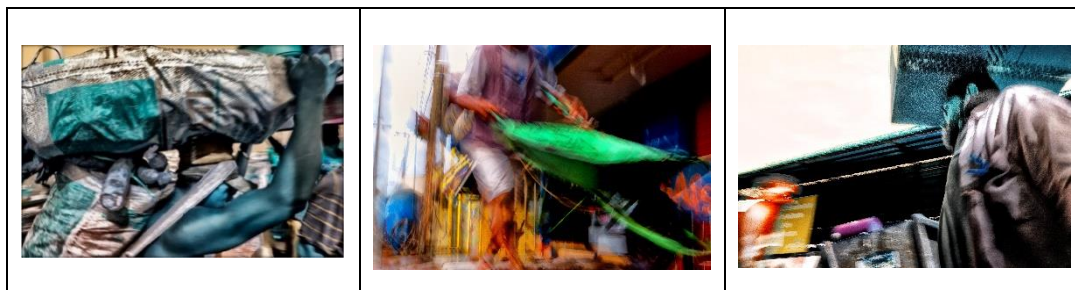


Figura 54. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: NAVARRO, Carlos. Acervo do artista.

Imagens:45,48,54

Take 2:(fade in) **MVI.9309/00:17s** até 00:32s. (fade in) **MVI.9266/ 00:37s** (eu só estou mostrando ...) até 00:59s (Nós temos essa responsabilidade...) (fade out). (Utilizar apenas o som).

Efeito: Apresentar as imagens dos ensaios associada ao som do depoimento dos fotógrafos.

Trilha Sonora: Luminous Rain de Kevin MacLeod

Raphael Alves: Eu já vinha fazendo foto a muito tempo e em um determinado momento, eu percebi que aquelas fotos tinham uma ligação entre elas, uma coisa, um fio da meada, digamos assim, uma conexão e por mais tênue que fosse elas faziam sentido para mim.

E num determinado momento, eu falei: olha essas fotos dão um projeto, um ensaio, elas falam para mim de temas semelhantes, de assuntos semelhantes, um tema um pouco maior, global, talvez o mesmo tema.

E decidi que ia fazer isso e por conta da vida a gente vai pensando nessas fotos, eu tenho mania de revelar as fotos e deixa-las a vista para tentar fazer sequência delas para tentar criar um discurso na cabeça.

Você pensa como vai ser o nome disso? Como é que eu vou chamar e a gente pensando nisso, foi que um dia eu acordei de madrugada e veio um nome na cabeça, que foi esse *Riversick* que é uma paronomásia, como as pessoas falam um trocadilho.



Figura 55. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagens: 26,40a,11b

Take 3: Apresentação das imagens **MVI.9439/ 04min 52s** (Há muito...) até 06min 08s (um trocadilho)

Efeito: Apresentar as imagens dos ensaios associada ao som do depoimento dos fotógrafos.

Trilha sonora: Prelude No. 21 de Kevin MacLeod

CENA 3 – ENSAIOS:

Ricardo Oliveira: é aí que está o trabalho interessante porque você constrói um documento histórico, em relação a isso, porque tem muitos que já abandonaram, ou fecharam por causa da rodovia, foram deslocadas para outros locais.



Figura 56. Frame de Ensaio sobre Ensaaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagens: 18b,1a

Ricardo Oliveira: Não só os casebres de madeira, mas têm casebres de alvenaria, mas grande parte são casebres de madeira, onde trabalha pai, mais homens, não vi trabalhar mulheres, não há relatos de mulheres, não há relatos de mulheres nas borracharias, a não ser em alguns cartazes, mas não há relatos é mais homem, pai, filho, sobrinho, aí tem o cachorro, tema a televisão que é uma companhia para eles, acho que é um trabalho sociológico, antropológico de uma profissão.



Figura 57. Frame de Ensaio sobre Ensaaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagens: 16b,7a

Ricardo Oliveira: Há relatos de borracheiros que estão nessa profissão há 30, 40, 50 anos, isso vai passando de pai para filho, de tio para sobrinho, é um trabalho que vejo que não vai faltar, porque o Brasil optou por estradas.



Figura 58. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagens: 8a,11b

Take 1: (fade in) - **MVI. 9431/** 03min 02s (trabalho interessante...) até 03min 50s (de uma profissão) (PLANO ABERTO). **MVI. 9902/** 02min 49s (acho que é...) até 03min 54s (de uma profissão)(PLANO FECHADO). **MVI.9431/** 05min 33s (há relatos ...) até 05min 55s (optou por estradas ...)

Efeito: Apresentar as imagens dos ensaios associada ao som do depoimento dos fotógrafos.

Carlos Navarro: Minha preocupação com esse projeto é resgatar, mostrar o que está acontecendo e preservar essas memórias, que talvez daqui a 50, 100 anos exista um registro do que aconteceu, quando esses prédios, essas casas não existirão mais.



Figura 59. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: NAVARRO, Carlos. Acervo do artista.

Imagens:52b,58

Carlos Navarro: Então nós como fotógrafo e isso eu me incluo de forma muito particular, nós temos essa responsabilidade de procurar documentar o que acontece em uma cidade, em um estado, país e guardar essas memórias.



Figura 60. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: NAVARRO, Carlos. Acervo do artista.

Carlos Navarro: E dentro do meu conceito, esse é um conceito do *Decadência Urbana*, também, além de outros projetos, eu tenho essa preocupação resgatar memória e daqui talvez a 30, 50 anos quando eu não estiver mais presente, alguém vai ver esse material e vai procurar conservar uma memória de um Estado, de uma situação de uma cidade ou de uma pessoa.



Figura 61. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: NAVARRO, Carlos. Acervo do artista.

Take 2: MVI.9264/ 00:40s (A minha preocupação...) até 01min 32s (ou de pessoa)

Efeito: Apresentar as imagens dos ensaios associada ao som do depoimento dos fotógrafos.

Raphael Alves (voz): *Riversick* para mim, vai da metáfora a metonímia, vai dar a resposta em direção à pergunta,



Figura 62. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagens:28,36a,

Raphael Alves (voz): faz o caminho inverso, do fluxo da vida, da rua, das coisas que eu pensava, das coisas que eu acreditava,



Figura 63. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagem:32a

Raphael Alves (voz): é como se uma ideia, se tornasse uma doença e você adquirisse essa doença e não pudesse mais largar isso, aquilo está dentro de você.



Figura 64. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagens:23,31,

Raphael Alves (voz): Toda vez que eu fotografo algo relacionado a isso é como se eu tivesse um pequeno sintoma, entre aspas, dessa doença, que se manifestam em forma de imagem.

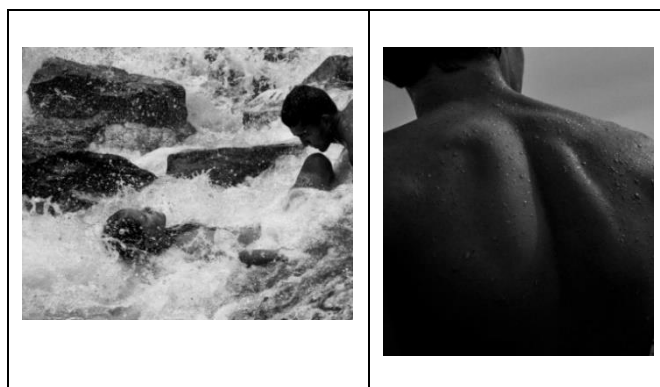


Figura 65. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagens: 35b,38a

Raphael Alves (voz): Ele vai da doença que você carrega, como uma breve náusea na beira dos nossos rios, dos nossos lagos é como se você mergulhasse para se divertir



Figura 66. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagem: 41,33a,20a.

Raphael Alves (voz): e viesse à tona com um pulmão cheio de água. Assim é uma coisa que toma conta de mim toda vez que eu estou fotografando esse assunto.

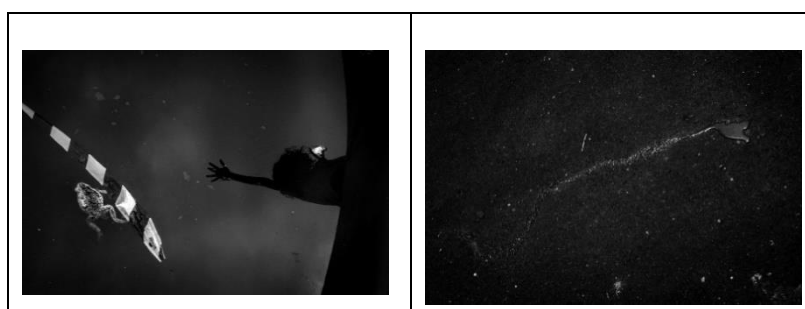


Figura 67. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagem: 42,24

Raphael Alves: eu fiquei com essas duas palavras na cabeça *homesick* e *seasick* na cabeça até que eu pensei, vamos brincar com a palavra River por causa da nossa localização posição geográfica e aí surgiu a palavra Riversick.

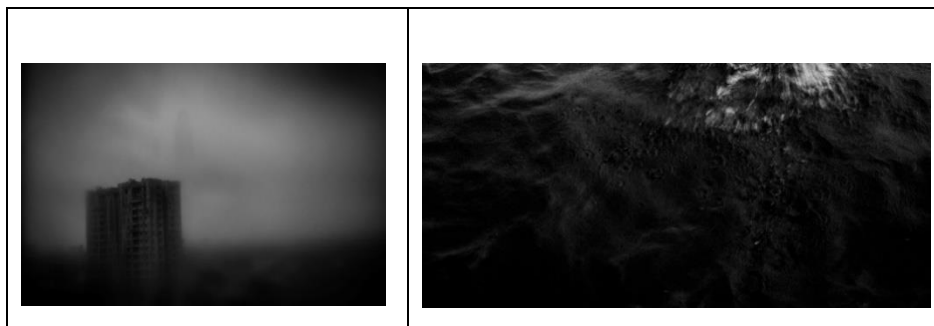


Figura 68. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagem: 42,37c

Take 8: (fade in) - **MVI. 9440/** 11min 42s (*Riversick* pra mim..) até 12min 20s (em forma de ...) (fade in)- **MVI.9440/00:03s** (ele vai da doença...)até 00:22s (fotografando...) (fade out). **MVI. 9440/** 02min 10s (eu fiquei...) até 02min 22s (*Riversick...*) (fade out)

Efeito: Apresentar as imagens dos ensaios associada ao som do depoimento dos fotógrafos.

Trilha sonora: Ambient - The Ambient de Kevin MacLeod

CENA 4 – IMAGENS

Ricardo Oliveira (voz): então você vai brincando, pincelando essas cores dentro do teu retângulo. O carro passou na estrada vai criar aquele rastro de luz que vai incidir na tua fotografia, na tua imagem.

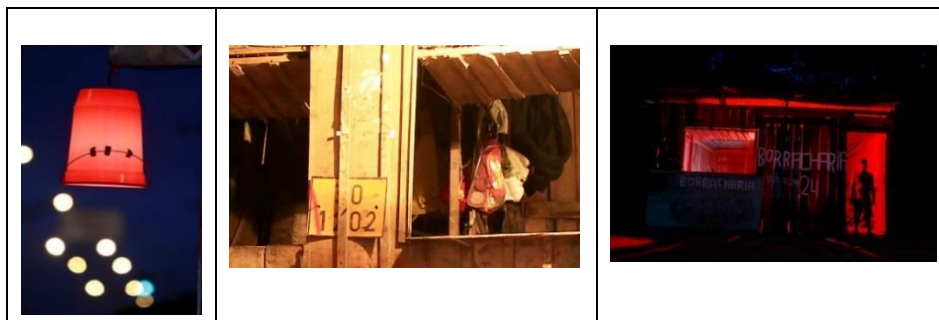


Figura 69. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: OLIVEIRA, Ricardo. Acervo do artista.

Imagens:4,7b,18c

Take 1: Externa: **MVI.9511. MVI. 9506; MVI.9441/** 00:00 até 00:38s **MVI.9444/** 00:01s até 00:11s **MVI.9446/** 00:00 a 00:08s. **MVI.9902/** 10min 59s (Então você vai...) até 11min 15s (na tua imagem...)

Efeito: Iniciar com os takes das cenas externas sem a voz do fotógrafo e depois mostrar a foto já com o depoimento do fotógrafo, desse modo, intercalando as filmagens com as fotografias.

Trilha Sonora: Cilinder One de Chris Zabriskie

Carlos Navarro: Você vai fotografar casa, prédios, onde, perspectivas você vai pegar de baixo para cima quando, você pega com equipamento normal, essas linhas, essas estruturas, essas perspectivas têm tendência a cair devido a inclinação da câmera. Então, eu tenho lentes que conseguem corrigir essa linha, corrijo as perspectivas e consigo que um vertical de um prédio se mantenha reta e plana através desses acessórios.



Figura 70. Frame de Ensaio sobre Ensaaios. 2016. Fonte: NAVARRO, Carlos. Acervo do artista.

Imagens:55a,58a,56a

Áudio: **MVI.9419/** 09min 43s (você vai fotografar...) até 10min 16s (através desses acessórios).

Carlos Navarro (voz): O mais importante de todo esse processo da construção de imagem, o equipamento tem uma grande função, porém a maior do conceito disso está na cabeça de nós que vamos fazer esse trabalho.



Figura 71. Frame de Ensaio sobre Ensaaios. 2016. Fonte: NAVARRO, Carlos. Acervo do artista.

Imagens:50,47,44a

Take 2: Externa: MVI. 9297/ 00:00 até 00:07s; **MVI.9308/** 00:03s até 00:06s; **MVI.9312/** 00:00 até 00:07s; **MVI.9314/** 00:03s até 00:11s; **MVI.9317/** 00:00 até 00:10s; **MVI.9338/** 00:01s até 00:07s. **MVI.9340/** 00:08s até 00:16s; **MVI.9343/** 00:00 até 00:06s.

Áudio: MVI.9419/ 10min 41s (o mais importante...) até 10min 55s (que vai fazer se trabalho).

Efeito: Iniciar com os takes das cenas externas sem a voz do fotógrafo e depois mostrar a foto já com o depoimento do fotógrafo, desse modo, intercalando as filmagens com as fotografias.

Trilha sonora: Luminous Rain de Kevin MacLeod

Raphael Alves: No começo meus projetos autorais, assim já com um tema, com uma ideia, eles tinham objetivos próximos do jornalismo, de informar, debater e discutir.



Figura 72. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagem:19

Raphael Alves: E hoje bem menos que isso, eles são recortes das coisas que eu carrego dentro de mim, que eu penso que eu sinto que eu procuro projetar em imagens, ou em outras palavras, eu diria que falam mais de mim do que a das coisas.



Figura 73. Frame de Ensaio sobre Ensaios. 2016. Fonte: ALVES, Raphael. Acervo do artista.

Imagens:40c,29,21b

Take 3: (fade in) - **MVI. 9439/** 04min 03s (no começo...) até 04min 33s (das coisas). **MVI.9933/** 00:44s até 00:50s.

Efeito: Iniciar com os takes das cenas externas sem a voz do fotógrafo e depois mostrar a foto já com o depoimento do fotógrafo, desse modo, intercalando as filmagens com as fotografias.

Trilha sonora: **Prelude No. 21** de Kevin MacLeod

CENA 5 – INÍCIO NA FOTOGRAFIA

BLOCO 1

Carlos Navarro: Eu sou venezuelano, nasci em Caracas Distrito Federal da Venezuela e a partir dos 17 anos, eu fiz parte do grupo estudantil e a América Latina com exceção do Brasil, os estudantes a nível universitário, acadêmico, eles tinham uma responsabilidade de procurar, mostrar o que estava acontecendo dentro uma sociedade, procurar chamar as autoridades.

Através de outros colegas ingressei movimentos estudantis e esses movimentos estudantis que me levaram para a juventude comunista, que era um órgão direcionado ao partido comunista, porém era só para o jovem estudante, então nós tínhamos uma atividade muito forte, através desse chamado para as fábricas, para as empresas, para as escolas, a chamar as pessoas a se manifestaram e responder que a situação econômica e política do país não era correta, era uma ditadura.

Take 1: (fade in) - **MVI. 9422**/10min 55s (eu sou venezuelano ...) até 11min 24s (chamar a essa responsabilidade). **MVI.9922**/ 11min 34s (com 17 anos...) até 12min 14s (era uma ditadura)

Ricardo Oliveira: Meu pai também era fotógrafo e me dava as máquinas, eu tinha um tio que saiu, deixou o emprego da loja em Manaus e foi se aventurar no Rio de Janeiro, foi trabalhar na revista Manchete, foi trabalhar no jornal o Globo, foi trabalhar no jornal do Brasil.

Take 2: (fade in) - **MVI. 9902**/14min 49s (e meu pai...) até 15min 14s (para redações de jornais).

Raphael Alves: Eu comprei a minha primeira câmera com um pouco mais de recursos em 2000, mas eu já vinha fotografando um pouco antes com uma câmera compacta que minha mãe tinha de filme e depois que eu comprei minha primeira câmera, logo no início da faculdade em 2000.

Take 3: (fade in) - **MVI. 9439/** 01min 29s (eu comprei...) até 02min 54s (em jornal).

BLOCO 2

Carlos Navarro: E nessa época eu fui preso duas vezes em manifestações e como era menor de idade sempre tive a oportunidade que meu pai me tirava dessas situações e aí como o meu nome ficou muito conhecido, eu me vi obrigado a seguir, através de um convite para as Guerrilhas Rurais da Venezuela distante a mais de 5 horas de estrada da capital para essa região e nesse movimento permaneci quase 2 anos e meio, e em dezembro de 1965, eu fui preso, depois de um encontro com exército.

Take 4: **MVI.9922/** 12min 50s (nessa época...) até 13min 41s (depois de um encontro com exército)

Ricardo Oliveira: E lá eu fui morar no Rio e ele me levava para as redações de jornais, lá eu conheci Walter firmo, conheci Evandro Teixeira, essas águias da fotografia.

Take 5: **MVI.9902/**16min 13s (Lá eu conheci Walter Firmo...) até 16min 32s (presentes em mim).

Raphael Alves: E no início eu fiz um pouco de tudo, eu fiz foto de documento na praça, eu fotografei bandas de amigos meus, fiz pautas para colegas da faculdade, fotografei para o jornal da faculdade também, fui experimentando um pouco de tudo com a fotografia.

Take 6: (fade in) - **MVI. 9439/** 01min 29s (eu comprei...) até 02min 54s (em jornal);

BLOCO 3.

Carlos Navarro: Aí passei oito meses preso como eu era ainda era menor de idade e não tinha completado os 21 anos, houve um acordo com o Governo da Venezuela e eu optei por ser exilado na Europa, então uma semana após eu completar 21 anos, eu viajei de navio de Caracas para a França, meu destino era Marselha,

Take 7: **MVI. 9922/** 14min 05s (passei 8 meses preso...) até 14min 08s **MVI. 9423/** 00:03s (Houve um acordo...) até 01min 25s (inclinação para fotografia) (fade out).

Ricardo Oliveira: Eu fui começando a fazer meus trabalhos. Viajei com o Firmo durante um mês pelo Norte e Nordeste, então essas influencias são presentes em mim.

Take 8: MVI.9902/16min 13s (Lá eu conheci Walter Firmo...) até 16min 32s (presentes em mim).

Raphael Alves: Até que um pouco antes de me formar, eu tive a oportunidade também de estagiar, fiz alguns trabalhos como freelancer para estúdios, eventos como aniversários, casamentos, não era o que eu queria fazer, mas era uma forma de poder comprar meus filmes e fazer minhas coisas.

Take 9: (fade in) - **MVI. 9439/ 01min 29s** (eu comprei...) até 02min 54s (em jornal).

BLOCO 4

Carlos Navarro: só que à chegada a Barcelona, eu dominava o idioma que é o espanhol e eu me adaptei à Barcelona, imediatamente, preferi ficar em Barcelona que ir para a França.

E aí minha vida começou propriamente em Barcelona, aí eu comecei a procurar fazer alguma coisa, porque eu não tinha profissão nenhuma, na época da Venezuela, eu só estudava, eu não tinha nenhum vínculo profissional, então eu comecei a procurar uma atividade profissional que me desse rendimento para me manter em Barcelona.

Take 10: MVI. 9423/ 00:03s (Houve um acordo...) até 01min 25s (inclinação para fotografia) (fade out).

Raphael Alves: Depois disso, já perto de me formar eu comecei a trabalhar nos jornais locais aqui como voluntário, olha trabalho de graça me dá oportunidade aqui e logo depois de me formar, eu conseguir ser contratado pelo *Diário do Amazonas*, depois pela *A Crítica*, pouco tempo depois, por alguns meses pelo *Amazonas em Tempo*, mas a parte no *Diário do Amazonas* e na *A Crítica*.

Take 11: (fade in) - **MVI. 9439/ 01min 29s** (eu comprei...) até 02min 54s (em jornal).

BLOCO 5

Ricardo Oliveira: o meu início foi assim com 15 anos de idade já tendo uma máquina e indo fotografar.

Take 12: MVI.9902/17min 40s (meu início foi assim...) até 17min 45s (indo fotografar).

Carlos Navarro: foi quando em um jornal, vi um anúncio de um curso de fotografia por correspondência e imediatamente comprei esse curso de fotografia por inteiro, que era um curso de um ano. Eu comprei e imediatamente comecei a praticar e minha situação financeira depois de 3 meses realmente complicou, porém aí eu tinha uma inclinação para a fotografia.

Take 13: MVI. 9423/ 00:03s (Houve um acordo...) até 01min 25s (inclinação para fotografia) (fade out).

Raphael Alves: Hoje eu não trabalho mais em jornal, mas passei um bom tempo em jornal.

Take 14:(fade in) - MVI. 9439/ 01min 29s (eu comprei...) até 02min 54s (em jornal).

Carlos Navarro: Meu nome é Carlos Navarro e eu sou fotógrafo.

Take 15:(fade in): MVI.9428/00:08s (meu nome...) até 00:13s (fotógrafo). (PLANO FECHADO).

Ricardo Oliveira: Eu sou Ricardo Oliveira, fotógrafo.

Take 16:(fade in): MVI.9903/00:10s (Ricardo...) até 00:14s (fotógrafo). (PLANO FECHADO)

Raphael Alves: Meu nome é Raphael Alves e eu sou fotógrafo.

Take 16:(fade in): MVI.9432/00:08s (Raphael...) até 00:10s (fotógrafo). (PLANO FECHADO)

Efeito: Alternar plano médio e close.

Trilha sonora: Meditation Impromptu 03 de Kevin MacLeod

CRÉDITOS

Tela 1: Fotografias:

Carlos Navarro,
Raphael Alves,
Ricardo Oliveira.

Tela 2: Direção:

Khetllen Costa

Tela 3: Produção:

	Evandro Ramos
	Lyandra Peres
Tela 4: Direção de fotografia:	Rômulo Sousa, Gabriel Mendes
Tela 5: Captura de Áudio:	Gabriel Mendes
Tela 6: Edição:	Victor Costa
Agradecimentos:	Lúcio Tavares Robert Teixeira
Apoio:	Fundação de Amparo á Pesquisa do Estado do Amazonas Universidade do Estado do Amazonas Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema Art Cultural

A partir do roteiro de edição, buscou-se a quebra da narrativa linear que a primeira versão do produto apresentava, visto que além de não apresentar as imagens dos ensaios em sua totalidade, também os fotógrafos são revelados ao espectador apenas no final do vídeo. Atentou-se, apenas ao processo criativo dos ensaios e procurou-se acrescentar paulatinamente cada informação acerca dos fotógrafos, para ao fim expor a biografia de cada um, logo, partiu-se do geral para o específico.

3.2.2 Critérios de exequibilidade

Também como forma de torna-se mais ativa no processo, refletiu-se sobre o modo de construção desses olhares dos fotógrafos, assim ao pensar nas camadas que compõem essas poéticas, levou-se a representação desses elementos por meio da manipulação digital, sobrepôs um retrato do fotógrafo com uma imagem correspondente ao ensaio estudado, o resultado observado na figura 74. Assim, foram feitas as imagens dos três fotógrafos contidas na abertura do vídeo.



Figura 74. COSTA, Khetllen. *Abertura do vídeo*. 2016. 1 fotografia, color. Formato JPG. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Quanto as referências visuais, utilizou-se enquadramentos em close (fig.75) e plano americano (fig.76), baseado em um episódio do programa 302 do fotógrafo Jorge Bispo e a iluminação lateral do programa Sangue Latino (fig. 77), ambos exibidos no Canal Brasil. Estes utilizados nas filmagens dos depoimentos dos fotógrafos participantes em estúdio. Para os depoimentos escolheu-se em escala de cinza, pois adapta-se melhor ao efeito de sobreposição de camadas junto as imagens dos ensaios. Quanto as cenas de externas, buscou-se o contrapor o cotidiano com a imagem fotográfica de cada participante, assim aqueles que o ensaio é a cor, as cenas externas são em escala de cinza e o ensaio em que predomina os tons de cinzas, a externa será colorida. Dessa forma, contrapondo realidade com a fotografia.



Figura 75. Enquadramento em close. Fonte: Disponível em: < <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3850271/> >. Acesso em 7 jun. 2016.



Figura 76. Enquadramento em plano americano. Fonte: Disponível em: < <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3850271/> >. Acesso em 7 jun. 2016.



Figura 77. Iluminação lateral. Fonte: disponível em:< <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3632301/>>. Acesso em 30 jun. 2016.

A equipe nas filmagens externas contou com o diretor de fotografia, responsável pela execução dos enquadramentos, também outra pessoa na operação do som nas filmagens em estúdio, contou com a presença da produtora, responsável por verificar os equipamentos necessários para filmagem, assim como as questões referentes à alimentação, o gerenciamento do horário das atividades realizadas, por fim a autora da pesquisa como diretora, responsável pelo diálogo com os fotógrafos, para a execução do produto.

Para a realização das cenas externas optou-se pelo horário da manhã das 8 às 9 horas, devido a intensidade da luz natural auxiliar na captação das filmagens. O cenário para as externas foi escolhido por cada fotógrafo de acordo com os lugares em que fizeram fotos dos ensaios em estudo. Diante disso, filmou-se Carlos Navarro no Mercado Adolfo Lisboa no Centro de Manaus e Ricardo Oliveira na Rodovia Manuel Urbano, assim

durante as gravações foram feitas pequenas tomadas dos fotógrafos interagindo nesses espaços, com ênfase na forma como manipulavam a câmera, o contato com as pessoas, em uma tentativa de aproximar o espectador com o processo criativo deles.

Na edição, desse material concebeu-se em criar um contraste entre o cotidiano cada fotógrafo e a imagem produzida, sendo assim, optou-se que as cenas externas de Carlos Navarro e Ricardo Oliveira, seriam em preto e branco, visto que os ensaios de ambos são bastantes coloridos, assim contrapõe-se representação e a realidade. Dinâmica que se inverteria com Raphael Alves visto que no ensaio *Riversick* predomina a escala de cinza, contudo não foi possível executar tal proposta devido à impossibilidade de locomoção temporária do fotógrafo.

Quanto às cenas gravadas em estúdio, baseou-se nas entrevistas com os fotógrafos de acordo com o roteiro estipulado. Sendo assim, realizaram-se as filmagens com a equipe composta por cinco pessoas: direção Khetllen Costa, direção de fotografia, Rômulo de Sousa, Gabriel Mendes, este também responsável pelo som e ambos responsáveis pela iluminação, na produção Lyandra Peres que atentou-se as planilhas de atividades do dia, por fim, com o empenho da equipe foi possível a realização de cada sessão, feita em um estúdio do Departamento de Artes do Instituto de Ciências Humanas e Letras na Universidade Federal do Amazonas, destinado aos alunos do curso de música, disponibilizado pelo professor doutor Evandro Ramos, que acompanhou as filmagens, também auxiliou com empréstimo de equipamentos, assim como a produção do set de filmagens.

As cenas das entrevistas foram gravadas à noite das 20 às 21 horas, devido horário ter menor movimentação de transeuntes no departamento, com intuito de minimizar o barulho para melhor aproveitamento da captura do áudio. Tal procedimento foi realizado com Carlos Navarro e Ricardo Oliveira, porém com Raphael Alves necessitou-se realizar as filmagens em sua residência, devido a impossibilidade de locomoção do depoente, por conta de uma fratura no joelho, assim não foi possível realizar as cenas externas com este participante.

Os recursos utilizados em filmagens externas foram: uma câmera Cannon T5i e lentes 50 mm e 18mm, nas filmagens de estúdio necessitou-se para enquadramento em close uma lente 50mm e para o enquadramento em plano americano uma lente 18mm, para tanto foram utilizadas duas câmeras, modelo Cannon T5i e Cannon T3i dispostas em posições diferentes, também utilizou-se duas iluminações incandescente com rebatedor, um microfone boom para captação do áudio e dois tripés. A etapa final consistiu em editar imagem, som, selecionar as partes escolhidas dos vídeos para posteriormente montar o produto, aplicar os efeitos desejados, finalizar e apresentar a versão atual do produto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa expôs-se que o objetivo geral consistia em efetuar um estudo da fotografia contemporânea produzida em Manaus, através de análises iconográficas da produção de Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira advindos do ambiente fotoclubista. E os objetivos específicos concentravam-se em: refletir sobre a relevância dos fotoclubes em Manaus no cenário da produção artística fotográfica local e para o público que acompanha o trabalho deles; delimitar características e especificidades de três fotógrafos selecionados, também observar possíveis diálogos estéticos com outras produções de fotógrafos do cenário nacional; e por fim, elaborar o produto artístico no formato de vídeo, com ensaios e o depoimento dos fotógrafos em estudo.

Por meio desses objetivos desenvolvidos ao longo do estudo, buscou-se responder determinadas questões que norteavam o trabalho. Todavia, salienta-se que ao longo do processo de pesquisa encontrou-se percalços que em alguns momentos impulsionaram o redirecionamento da pesquisa, com intuito de prosseguir com as investigações. Dessa forma, a seguir apresentou-se alguns destes para compreensão do percurso realizado para a obtenção do conteúdo exposto no presente estudo.

No primeiro momento, a partir do aceite dos fotógrafos a jornada apenas começava, pois existiam as implicações do âmbito acadêmico diante da relevância do tema, assim como a consistência da produção dos participantes e tal aspecto influenciou na escolha da metodologia utilizada neste estudo. Sendo assim, em busca de solucionar tais indagações, justificou-se a contemporaneidade das poéticas por meio de teorias da fotografia e das artes, também, notou-se que algumas das imagens dos ensaios estudados dialogavam com as produções consolidadas no cenário nacional o que ressaltava a contemporaneidade das obras produzidas.

Outra adversidade encontrada foi a realização das entrevistas presenciais com os fotógrafos, pois no início precisou-se ajustar alguns procedimentos, até que fosse possível obter mais fluidez dos participantes ao expor sobre temas relacionados, as memórias afetivas e os posicionamentos adotados nos ensaios por meio da técnica, estética e subjetividade. Determinada barreira que regrediu no decorrer do processo, uma vez que os depoentes não estavam acostumados com a abordagem acadêmica que objetiva a análise das obras para além dos aspectos técnicos.

Diante disso, em alguns momentos quando um dos participantes não falava a respeito de um assunto, planejava-se a articulação desse tema com os outros participantes, a fim de obter mais informações. Todavia, vale destacar que foram observadas mutabilidades nos discursos dos fotógrafos no decorrer do estudo, o que a princípio desencadeava certa cautela quanto as conclusões a respeito das produções, porém adiante aceitou-se que ao trabalhar com autores que permanecem em processo de criação o efêmero é uma constante no percurso poético.

Outro aspecto da pesquisa foi o volume de produção dos fotógrafos, influenciado pelo tempo de carreira, diante disso, o desafio consistia em selecionar os ensaios e as imagens para estudo. Junto a isso, necessitava-se encontrar um elo que interligasse as três poéticas, aspecto que a princípio foi trabalhoso, pois os participantes apresentam interesses diferentes. Diante disso, ao perceber que o viés urbano era recorrente na obra dos três, elegeu-se este tema como ponto em comum entre eles.

Outra ligação entre os fotógrafos em estudo consiste na participação dos três no ambiente fotoclubista, precisamente no fotoclube A Escrita da Luz. Atualmente, apesar de não integrarem mais um fotoclube, não se despreza que em determinado momento este âmbito esteve presente na trajetória dos participantes. Tal característica que precisou ser investigada para melhor compreensão da sua relevância no desenvolvimento das poéticas abordadas, diante disso elegeu-se alguns aspectos observados no decorrer das investigações a respeito do fotoclubismo em Manaus.

Primeiramente, não se pode afirmar com precisão o período que iniciaram as atividades fotoclubistas na cidade, devido à dificuldade ao acesso de dados referentes a presença dos fotoclubes ou iniciativas coletivas fotográficas em Manaus, assim como, os depoimentos dos envolvidos em tais atividades, dependentes das articulações sociais, ora bem-sucedidas, ora infrutíferas. Contudo, mediante o depoimento de Jaques Menassa, observou-se o pioneirismo de suas ações em torno da produção fotográfica local através da criação do Clube de Fotografia no início da década de 1990. Entende-se que é recente a formação do fotoclubismo em Manaus, pelas ações consolidadas posteriormente com o crescimento do movimento desde 2005 por meio da fundação do fotoclube A Escrita da Luz.

Diante disso, acredita-se que o processo de difusão do movimento fotoclubista em Manaus, recebeu influência da FotoAtiva em 1984 no Pará e a I FotoNorte em 1987 que incentivaram e ampliaram a produção dos fotógrafos da região. Além disso o

fotoclubismo teve com articulador central no início dos anos 2000 as ações do fotoclube A Escrita da Luz, da qual os fundadores Alexandre Fonseca e Ione Moreno foram participantes da FotoAtiva, responsáveis por difundir as atividades coletivas em Manaus, por meio de exposições, fotovarais, oficinas e palestras.

O clímax do projeto A Escrita da Luz aconteceu com a realização do Festival Manaus Bem na Foto promotor de intercâmbio entre profissionais locais e de outros lugares da Região Norte, que propiciou a discussão do desenvolvimento da fotografia na cidade por meio dos trabalhos apresentados. Sendo assim, resultou na criação de fotoclubes credenciados junto a Confederação Brasileira de Fotografia: Fotoclube Lentes da Amazônia (2011), posteriormente o Fotoclube Fotosíntese do Amazonas (2013) e o Fotoclube Além do Olhar (2014), diferente do AEL que manteve a autonomia diante do credenciamento.

Assim a semente foi lançada pelo AEL e com o tempo observou-se a germinação, através dos eventos realizados por outros fotoclubes da cidade, entres estes a realização da XXVII Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Preto e Branco em 2014, na qual os fotoclubes locais conseguiram resultados inéditos para Região Norte no fotoclubismo. Todavia, apesar da intensidade de atividades realizadas pelo AEL de 2006 a 2011, estas que decaíram, tal como os fotoclubes credenciados. Aspecto que baseado nos discursos dos presidentes fotoclubistas e de alguns fotógrafos participantes, acredita-se ser resultante da falta de apoio financeiro e cooperação coletiva, diante dos desafios de manter o grupo ativo.

Ainda, sugere-se que a manutenção das atividades influencia a permanência desses fotoclubes, visto que, a falta de amadurecimento do grupo faz com que diante das dificuldades ou ausência de eventos, tal formação dilua-se facilmente. Todavia, faz-se imprescindível destacar que os desafios são constantes, portando, para que essas ações se mantenham necessita-se que o pensamento coletivo se fortaleça, a fim de levar os membros a transpor barreiras que impedem ampliação e atuação do movimento em Manaus.

Quanto à relevância dessas atividades ao público, notou-se que os eventos realizados inicialmente pela AEL, mostraram-se férteis nas discussões em torno da produção fotográfica na cidade, ao estimular os indivíduos a repensar os projetos pessoais realizados no que tange às possibilidades estéticas e criativas no uso da linguagem fotográfica. Além disso, destacaram-se as ações do AEL através de exposições, ensino,

fruição no ambiente urbano singulares em Manaus, pois retira a fotografia dos espaços fechados e transporta para as ruas, praças, lugares de maior visualidade na cidade de modo que induz o transeunte tornar-se espectador, logo leva a fruição da obra de arte para a efemeridade do espaço urbano. Somado a isso, está a realização das oficinas de pinhole com as crianças, com intuito de fomentar a prática fotográfica a partir da base, assim como, ampliar o público fruidor da produção artística local.

Quanto a relevância do fotoclubismo na poética dos participantes, observou-se que Carlos Navarro participou de várias atividades dos fotoclubes em Manaus, nesses lugares estabeleceu laços afetivos com muito desses membros, junto a isso, ampliou-se a visibilidade de sua produção. Para Raphael Alves que participou da fundação do Fotoclube AEL, a contribuição aconteceu através da liberdade criativa iniciada com as saídas fotográficas e as premiações alcançadas que aumentaram as propostas de emprego para Alves. Por fim, Ricardo Oliveira elegeu a importância da aprendizagem no âmbito clubista, por meio do estudo da trajetória de fotógrafos que integram a história da fotografia em diferentes épocas, que auxiliam os membros a ampliarem as produções fotográficas.

Segundo Sontag (2004, p.17): “as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos”. Tal eixo ao longo desta pesquisa fez-se constante, visto que, ao observar, analisar, compreender, articular os elementos nas imagens dos ensaios em estudo com outros projetos do mesmo fotógrafo ou ainda percorrer pela trajetória de cada um, notou-se que determinado exercício levava a visualizar as interpretações, posicionamentos, singularidades, semelhanças entre os fotógrafos pesquisados. Diante disso, na etapa atual do estudo foi possível elege algumas características das poéticas de Carlos Navarro, Raphael Alves e Ricardo Oliveira.

Com base no recorte estabelecido verificou-se na poética de Carlos Navarro, a presença de elementos que evocam questões de memória coletiva por meio do registro do patrimônio material e imaterial, sobretudo no ensaio *Decadência Urbana*. Desse modo, através das imagens, notou-se elementos presentes na trajetória do fotógrafo desde a juventude como o engajamento social por meio da atuação em movimentos de resistência, com intuito de minimizar as diferenças sociais.

Para tal fim, retrata grupos que se encontram a margem da sociedade associados ao estado do patrimônio arquitetônico na cidade de Manaus, dessa maneira contribui para que essas pessoas, assim como as construções não sucumbam no esquecimento, logo

reivindica a existência que lhe foi negada. Desse modo, se na juventude o fotógrafo recorreu a luta armada, com a inserção da fotografia buscou a contestação por meio da imagem.

Entretanto o processo poético modificou-se diante da fase que o fotógrafo vive, devido à inserção de questionamentos sobre o tempo, estes aparentes nas obras, por meio dos desfoques, dos rastros que sugerem, mas não revelam o referente. Dessa forma, através da cristalização do instante na imagem promove sua permanência, frente à voracidade com que o tempo dissipa a memória. Portanto, compreende-se que os anseios daquele jovem comprometido em diminuir as diferenças sociais podem dissipar-se em consequência da finitude intrínseca ao ser humano, todavia a escrita interna persistirá por meio da imagem produzida. O espaço se transforma, os fazeres se extinguem, mas a fotografia será o fragmento da memória marginal, será a subversão contra o tempo e o esquecimento.

Na poética de Raphael Alves averiguou-se a presença do diálogo com o outro na imagem, este que pode ser tudo aquilo externo ao fotógrafo. Assim sendo, observou-se a ambiguidade que reside na produção imagética, pois apesar do caráter libertário que a fotografia proporciona ao indivíduo, diante da oportunidade de se fazer visível em um sistema excludente, também, pode tornar-se uma forma de invasão, violência, infortúnio tanto para o fotografado, quanto para o espectador. Sendo assim, cabe ao fotógrafo delimitar sua abordagem para minimizar o ato invasivo em que consiste fotografar.

Para minimizar tais efeitos, destacaram-se fotógrafos que construíram um relacionamento com os fotografados, baseado em um tempo prolongado, diferentemente daqueles que roubam instantes em contatos repentinos. Junto a isso, está a fotografia humanista que reestruturou o modo de ver o retratado, visto que, os fotógrafos aproximam-se por meio do convívio, da imersão na realidade do outro. Com base nisso, notou-se que na poética de Raphael Alves o diálogo com o outro se estabelece tanto como troca, quanto como processo de autorreflexão do fotógrafo, tal viés impulsiona a produção imagética de Alves.

No processo de autorreflexão através da imagem, Raphael Alves produz uma fotografia que não mais informa, mas sugere, com intuito de instigar o espectador a criar suas interpretações, assim, o fotógrafo transita entre o figurativo e o abstrato, por meio de desfoques e cortes inusitados. Também, notou-se a influência do imaginário na criação de Alves, posto que de alguma forma, as imagens mentais que habitam seus sonhos são

projetadas nas fotografias, através de formas orgânicas, manifestas em nuvens, manchas, fumaças ou seja, elementos que comportam diferentes interpretações. Além disso, a fotografia potencializa o fotógrafo perante aquilo que lhe amedronta o que o permite adentrar em lugares, ou vivenciar situações que sem a câmera talvez não fosse possível.

Na criação de Ricardo Oliveira, observou-se o esmero do fotógrafo em dirigir as cenas registradas, para tanto interfere de várias formas no momento da tomada fotográfica com intuito de alcançar o primor através da composição. Todavia, para conseguir que o fotografado atue em frente da objetiva, o fotógrafo prioriza o contato com as pessoas, a fim de minimizar o caráter invasivo da fotografia, assim aproxima-se primeiramente dos retratados através das visitas, conversas com a intenção de conquistar a confiança deles.

Tal abordagem contribui para que Oliveira consiga retratar grupos que estão à margem do sistema trabalhista, principalmente aqueles que desenvolvem fazeres propícios ao esquecimento em futuras gerações. Assim, o fotógrafo registra essas pessoas que a câmera é um dispositivo incomum no cotidiano delas, a exemplo dos borracheiros e dos juteiros, estes que na imagem se fundem com o espaço laboral. Desse modo, Ricardo Oliveira prolonga o tempo de captura da imagem, seja pela execução técnica com o uso do tripé devido as longas exposições, ou seja, pelo convívio com os fotografados. Logo, a fotografia produzida por ele comporta camadas de vivência social, cultural, econômica que sobrepostas resultam nas cenas observadas no ensaio estudado.

Além disso, visualizou-se a presença da cor na poética de Oliveira, ora usada para destacar a um aspecto cultural específico da região, ora para imprimir o efeito da coloração da luz em diferentes ambientes. Posicionamento que o aproxima do trabalho desenvolvido por Luiz Braga, que também se dedicou ao uso da cor, a fim de criar uma visualidade amazônica.

Também, verificou-se a contemporaneidade das obras dos fotógrafos estudados, com produções de diferentes temporalidades e territorialidades, por meio de aspectos que comportam preceitos da arte contemporânea entrelaçados a ressonâncias da modernidade. Assim, destacou-se a relação de Carlos Navarro em torno do experimentalismo, por meio do uso de software o fotógrafo constrói uma estética singular perante aos outros participantes. Determinada atitude que o diferencia no ambiente fotoclubista e o aproxima da fase modernista de Geraldo de Barros, este que se destacou pelas experiências de hibridização da fotografia com outras linguagens, gesto que despertava embates entre os clubistas, pois as tais investigações com o material fotossensível eram pouco exploradas

naquela época. Junto a isso, está a representação da figura do trabalhador na obra de Navarro, semelhante a desenvolvida por Candido Portinari, devido a desproporção das mãos, as simbologias das cores e a gestualidade dos personagens.

A presença do moderno também persiste em Ricardo Oliveira com elementos de encenação nas imagens, atitude influenciada desde o instante decisivo de Cartier-Bresson, tradição na fotografia, aspecto que legitimava os trabalhos dos fotógrafos daquele período, estes que recorriam a diferentes modos para alcançar tal objetivo a exemplo de German Lorca que acreditava que o fotógrafo faz a fotografia acontecer, portanto justificavam-se todos os meios realizados para a construção da foto. Entendimento que no mundo contemporâneo estendeu-se a Walter Firmo, com o conceito de fotógrafo engenheiro, aplicado àquele que constrói a cena, dirige os fotografados de acordo com os próprios interesses. Em Oliveira persiste determinada postura tanto pela proximidade dele com Firmo, como também pela busca de primor técnico recorrente na carreira do fotógrafo.

Ao percorrer pela poética dos três fotógrafos em questão, notou-se as diferentes atuações na fotografia em Manaus. Primeiramente, na década de 1970 com Carlos Navarro, responsável pela instalação de um laboratório especializado em revelação a cor na cidade, que estimulou a produção local, assim como atendeu a demanda da Região Norte. Além disso, Navarro reúne grande acervo sobre o patrimônio arquitetônico desta cidade, incluindo os processos de restauro ou de requalificação desses espaços, portanto o fotógrafo nos 43 anos vividos em Manaus, propôs-se registrar a memória da cidade através das imagens.

Também, Carlos Navarro contribuiu com a criação de grupos, fotoclubes, cujo maior objetivo é a fomentação do fazer fotográfico junto a sociedade manauara. Em prol disso, envolveu-se em projetos educativo a respeito da fotografia destinados a criança e jovens de áreas periféricas, a exemplo das oficinas do AEL e das aulas do Jovem Cidadão por meio do Governo do Estado do Amazonas. Dessa maneira, cooperou para a formação de muitos profissionais atuantes na fotografia local, sendo assim, tal atuação proporcionou ao fotógrafo várias homenagens, premiações e a estima de grande parte do cenário artístico desta cidade.

Nos anos de 1990, período que Ricardo Oliveira regressou a Manaus, depois da vivência no Rio de Janeiro e foi marcado pelo desenvolvimento de um trabalho mais independente do fotógrafo que iniciou nas redações de jornais em meio as pautas

fotográficas, em que registrava as mudanças pelas quais a cidade apresentava com os efeitos posterior a Zona Franca de Manaus, refletido nos problemas de infraestrutura, poluição, ampliação de bairros periféricos na cidade, aspectos que colaboraram para o interesse em registrar as pessoas que vivenciavam esses efeitos no cotidiano a exemplo dos borracheiros que transitam em busca de melhores condições de vida, logo Oliveira criou uma visualidade de tal processo migratório.

Portanto Oliveira contribuiu para a fotografia desta cidade, por meio do registro das mudanças antropológicas no espaço urbano, aspecto que o próprio fotógrafo enfatiza em seu discurso a respeito do trabalho desenvolvido com os borracheiros. Diante disso, notou-se que Ricardo Oliveira na busca em criar uma identidade amazônica em sua poética, singularizou-se no âmbito do jornalismo por informar com poesia, assim tornou-se referência entre os fotojornalistas, aspecto observado na participação em eventos, publicações e premiações destinado a determinado público, logo influencia gerações posteriores com sua trajetória.

Ao fim Raphael Alves pertence a geração dos anos 2000, influenciada por Carlos Navarro e Ricardo Oliveira, visto que no depoimento de Alves, o fotógrafo salientou a admiração por ambos, Navarro pelo ensino ainda no âmbito fotoclubista e Oliveira pela singularidade poética no meio jornalístico, que contribuiu para que Alves buscasse a liberdade criativa e o primor estético ao informar através das pautas dos jornais. Além disso, observou-se que Alves é uma das figuras mais atuantes dessa geração fotográfica local mais jovem, junto a isso ressalta-se que a relação que o fotógrafo apresenta junto a cidade, carrega todos os períodos vivenciados pelos dois fotógrafos anteriores, diante disso, a relação com a capital amazonense se desenvolve por meio da afetividade, das vivências na cidade, ao apresentar imagens que relatam o cotidiano do manauara nos espaços urbanos, assim como a dinâmica de apropriação desses lugares e a relação entre o homem e os recursos naturais que perpassam esta cidade, tais processos são interligados a busca de autoexpressão do fotógrafo através das imagens.

Outro aspecto transitório na pesquisa foi o produto audiovisual realizado, pois idealizou-se diferentes formatos, inicialmente, o impresso através de um catálogo, depois um recurso didático interativo com imagem e som, e por fim elegeram-se o vídeo. A seguir, selecionou-se em meio a grande quantidade de acervo a respeito dos participantes, os itens que seriam utilizados no produto, assim foram escolhidos além das imagens dos ensaios estudados, matérias de jornais, fotos de premiações e cartazes de exposições,

porém durante o processo criativo optou-se por não as utilizar, pois o intuito não consistia em apresentar os participantes de modo documental, mas sim aproximar-se do aspecto subjetivo contido no processo de criação deles.

Na construção do produto ocorreu alguns redirecionamentos, devido à dificuldade em estabelecer uma unidade visual, um elo entre os três ensaios por meio do vídeo. Diante disso, optou-se por reunir os depoimentos dos fotógrafos em torno de cinco aspectos: captura da imagem, processo criativo, realização dos ensaios, a construção da imagem e trajetória na fotografia, assim foram estruturadas as cenas do vídeo produzido. As tomadas reúnem as obras estudadas, a relação dos fotógrafos com a câmera, também com o espaço em que realizaram algumas fotos dos projetos fotográficos pesquisados e os depoimentos deles filmado em estúdio.

Um dos embates no decorrer do percurso criativo foi a apropriação das imagens dos fotógrafos, pois inicialmente buscava-se não interferir nas fotos, porém em um determinado ponto, compreendeu-se que os ensaios eram apresentados sobre a perspectiva da pesquisadora e não mais sobre o olhar dos fotógrafos, sendo assim, realizou-se alguns cortes nas imagens iniciais, o que gerou outras fotos, tal aspecto, propiciou maior liberdade criativa na construção do vídeo apresentado.

Portanto, o uso do audiovisual permitiu a promoção do tema estudado em outra linguagem e a articulação no diálogo dos fotógrafos com o espectador. Todavia, buscou-se a liberdade criativa por meio da edição e montagem do material. Desse modo, permitiu o desdobramento da fotografia ao vídeo, que resultou em outra visualidade para as obras.

Ao término desta pesquisa, destacou-se que apesar do percurso realizado para alcançar o material apresentado, ainda há muito para investigar a respeito destas três poéticas estudadas. É desejável que outros pesquisadores possam analisar mais produções artísticas contemporâneas no âmbito local, independente dos embates suscitados a princípio, ainda assim, acredita-se que a riqueza e desenvolvimento do estudo dependem da forma como o pesquisador trata cada tema. Portanto é imprescindível o fomento e a continuidade de pesquisas desta natureza, a fim de promover a história da fotografia produzida em Manaus.

REFERÊNCIAS

A ESCRITA DA LUZ: Grupo de fotografia de Manaus. FONSECA, Alexandre. cord. MORENO, Ione. Manaus: edição dos autores. S.D.

AMAR, Pierre- Jean. **História da fotografia.** Trad. V. Silva. Lisboa: Edições 70, 2014.

AMARAL, Aracy Abreu e TORAL, André. **Arte e sociedade no Brasil: de 1976 a 2003,** volume 3. 2. ed. São Paulo: Ed. Callis, 2009a.

AMARAL, Aracy Abreu e TORAL, André. **Arte e sociedade no Brasil: de 1957 a 1975,** volume 2. 2. ed. São Paulo: Ed. Callis, 2009b.

ANDRADE, Moacir. **Manaus: ruas, fachadas e varandas.** Manaus: Humberto Calderaro, 1985.

AMAZONAS: “prato cheio” para o roteiro fotográfico. **Jornal do comércio,** Manaus, 14 fev. 1993. Especial turismo, p.14.

Arte como questão: anos 70. FERREIRA, Glória. (org.) v.2 – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** Trad. D. Bottmann; F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: uma introdução a antropologia da supermodernidade.** Trad. M.L.Pereira. 9. ed. Campinas, SP. Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Lisboa: Edições 70, 1980.

BAURET, Gabriel. **A fotografia.** Trad. J. E. Martins. Lisboa: Edições 70, 2011.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Iniciação às artes plásticas no Brasil.** Campinas, SP: Papirus, 1990.

BELL, Betsy. O Amazonas em imagens tipo exportação. **A crítica,** Manaus, 26 set. 1996. Criação. D1.

BENJAMIN. Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** Trad. F. A. P. Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BERGER, John et al. **Modos de ver.** Lisboa: Edições 70, 1972.

CANTON, Katia. **Retrato da arte moderna: uma história no Brasil e no mundo ocidental (1860-1960)** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Tempos e memória.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a.

_____. **Da Política às Micropolíticas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.

_____. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009c.

CARVALHO, Gilmar de. A escrita da luz. In: SANTANA, Tiago. **Benditos**. Fortaleza: Tempos d' Imagem, 2000.

CAMPANY, David. **Tudo sobre fotografia**. Trad. F. Morais; F. Abreu; I. Kortowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair de modernidade**. Trad. H. Cintrão; A. Lessa. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHIODETTO, Eder. **Luiz Braga**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

CENTRO DE ARTES CHAMINÉ. LEONG, Leyla. Manaus: Editora Sergio Cardoso e Cia. Ltda. S.D.

CESAR, Marisa Flório. A secreta exigência da arte. In: LENZ, André (org.). **Sonia Andrade: vídeo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.p. 9-21.

COCCHIARALE, F. Videoarte no Brasil. In GURAN, M. (org). **Foto + vídeo + arte contemporânea**. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.p.20-31.

COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: uso e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.p.261-292

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIEGUES, Isabel; ORTEGAS, Eduardo. (org.). **Fotografia na arte brasileira séc.XXI** Trad. A. Dwek; C.Carvalho. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

DIEGUES, Isabel (org.). **Outras fotografias na arte brasileira séc. XXI**. Trad. S. Bergs. J. D. Myers. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

DUARTE, Luisa. Agora já passou. In DIEGUES, Isabel (org.). **Outras fotografias na arte brasileira séc. XXI**. Trad. S. Bergs. J. D. Myers. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.p. 246-252.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. M. Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. G. Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ENTLER, R. Fotografia contemporânea entre olhares diretos e pensamentos obtusos. **Revista da Faculdade de comunicação e marketing da FAAP**, São Paulo, n. 23, p. 62-75. 1º semestre. 2011.

ELIAS, Érico. Fotografia brasileira cresce na onda de novos fotoclubes. **Fotografe melhor**, São Paulo, p.54-60, mar. 2007.

ELIAS, Érico. A fotografia como instrumento para transformação. **Fotografe melhor**. São Paulo, ano 10 - N° 117, p.38- 44, jun. 2006.

FABRIS, Annateresa. Intervenção da Fotografia: Repercussões sociais. In: **Fotografia: uso e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p.11-37

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, v.1. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2011

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, v.2. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2013

_____. **A fotografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: C/Arte. 2015.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FATORELLI, Antonio (org.). **Fotografia e novas mídias**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria. FotoRio.2009.

FAVRE, M. Cronologia. In: FERNANDES JUNIOR, R. (org.). **Sobras: Geraldo de Barros**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.p.162-174.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Dentro do panorama. In: SANTANA, Tiago. **Benditos**. Fortaleza: Tempos d' Imagem, 2000.

FIRMO, Walter. **Firmo fotografia**. Rio de Janeiro: Bem- te-vi, 2005.

FONSECA, Patrícia. Arte e criação visual. In BERTOMEU, João V (org.). **Criação visual e multimídia**. São Paulo: Cengage Learning, 2010. p.16-21.

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** Trad: D. Bandeira. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FEITOSA, RAUL. **Foto Cine Clube Bandeirante**. Balneário Camburiú, SC: Photo, 2013.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas. Fotografia e verdade**. Trad. M. A. B. Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

_____. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. Trad. M. A. B. Lemos. São Paulo: Gustavo Gilli, 2012.

FOX, Anna; CARUANA, Natacha. **Por trás da imagem: pesquisa e prática em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

FREEMAN, Michael. **A mente do fotógrafo: pensamento criativo para fotografias digitais incríveis**. Trad. G. Razzera. Porto Alegre: Bookman, 2012.

_____. **A narrativa fotográfica: a arte de criar ensaios e reportagens visuais**. Porto Alegre: Bookman, 2014.

FROTA, Lélia Coelho. Walter Firmo: 50 anos de fotografia. In FIRMO, Walter. **Firmo fotografia**. Rio de Janeiro: Bem- te-vi, 2005.

Geraldo de Barros, 1923-1998: fotoformas. 2.ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.s/n

GOMPERTZ, Will; Trad. M. L. A. Borges. **Isso é Arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro, 2013.

GURAN, Milton (org). **Foto + vídeo + arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

HALL. S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe; REZENDE, Renato (org.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2.ed.rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. Cotia SP: Ateliê editorial, 2002.

_____. **Os tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 3.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação: 1833 – 2003**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo, 2006.

MANGUEL, Alberto de. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. R. Figueiredo; R. Eichemberg; C. Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, José. In: LORCA, German. **São Paulo de German Lorca**. 2 ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2013. p.4-12.

MEIRA, Bea. **Modernismo no Brasil: Panorama das artes visuais**. São Paulo: Ática, 2006.

MELO, Lucilene Ferreira; PINTO, Renan Freitas. O migrante rural e a reconstrução da identidade e do imaginário na cidade. In: OLIVEIRA, José Aldemir de (et al). **Cidade de Manaus: visões interdisciplinares**. Manaus: EDUA, 2003, p.15-48.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MELLO, Thiago de. **Manaus, amor e memória**. Rio de Janeiro: Philibiblion, 1984.

MESQUITA, Otoni Moreira de. Cartilhas para civilizar. In: BRITO, Luiz Carlos Cerquinho de (org.). **Educação patrimonial e formação cultural**. Manaus: CEFORT, FUA, 2011. p. 58-73.

MICHAUD, Philippe – Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORAIS, Frederico. Vídeo-arte: revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas? In: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). **Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p.73-75.

NAKAGAMA, Rosely. O retrato e a fotografia. In: SANTOS, J. **Interior profundo – Mestre Júlio Santos, fotopintura**. Fortaleza, CE: Tempo D'Imagem, 2012.p.15-17.

O chão de Graciliano. DANTAS, Audálio; SANTANA, Tiago. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2006.

OLIVEIRA, José. **Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso**. Manaus: Editora Valer, 2003.

OLIVEIRA, Ricardo. **Amazônia: olhares**. Manaus: FAPEAM, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. M. C. F. Kneese; J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PRÄKEL, David. **Composição**. Trad. M. Belloli; R. S. de Menezes. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. O neo-realismo português nas artes visuais e sua interface com a literatura. In: CAVALHEIRO, Juciane. (org.). **Literatura, interfaces, fronteiras**. Manaus: UEA Edições, 2010, p. 199 – 212.

PEREGRINO, Nadja Fonseca; MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2012. Publicado em parceria com a Sociedade Fluminense de Fotografia.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

READ, Herbert. **A arte de agora agora**. Trad. J. Guinsburg; J. Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RIVERA, Tania. Experiência (REVIRADA). In REZENDE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (org.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012. p.85-90.

ROUILLÉ, André; Trad. C. Egrejas. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Trad. C. M. Nasser. 2. ed. São Paulo: WMF Martin Fontes, 2013.

SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. Trad. D. Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SHORT, Maria. **Contextos e narrativas em fotografia**. Trad. M. A. B. Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

SHTROMBERG, Elena. O olhar em três atos. In: LENZ, André (org.). **Sonia Andrade: vídeo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.p. 49-59.

TARNOCZY JUNIOR, Ernesto. **Arte da composição**. 2. ed. Santa Catarina: Editora Photos, 2010.

TIRAPELI, Percival. **Arte moderna e contemporânea: figuração, abstração e novos meios—séculos 20 e 21**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

QUINTAS, Georgia. **Inquietações fotográficas: narrativas poéticas e crítica visual**. Fortaleza, CE: Tempo d'Imagem, 2015.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia: Reflexos e reflexões**. São Paulo: L&PM, 1986.

_____. **Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

VELOSO, Mariza. Arte pública e cidade. In: BUENO, Maria Lucia. **Sociologia das Artes visuais**. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2012.p.305- 340.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Trad. P. R. Pires. Rio de Janeiro: Ed. 24, 1993.

ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). **Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p.87-92

Fontes eletrônicas

ALVES, Raphael. Entre o enjoo e a saudade. Disponível em: <<http://www.photoraphaelalves.com/#!Entre-o-enjoo-e-a-saudade-/c2276/69584599-1C31-450C-807D-C61813122BB8>>. Acesso em: 07 dez. 2014a.

ALVES, Raphael. Riversickness... de madrugada! Disponível em: <<http://www.photoraphaelalves.com/#!Riversickness-de-madrugada/c2276/486935A9-A0BB-4B9D-9B88-00791F98AF94>>. Acesso em: 07 dez. 2014b.

ALVES, Raphael. Raphael Alves. [18 mar. 2015]. Manaus: Amazônia interativa – desafio de fotografar a Amazônia. Entrevista concedida a Izabel Santos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hHCf5qVbgJA>>. Acesso em: 11 jun. 2015e.

ALVES, Raphael. Integralidade. Disponível em: <http://www.photoraphaelalves.com/#!Integralidade/c2276/32B25BC0-FFDC-4134-A58A-1D0030E43949>. Acesso em: 20 mar. 2015g.

ARAÚJO, Alberto. C. O “big jump” de Raphael Alves. Amazônia real. Disponível em: <<http://amazoniareal.com.br/o-big-jump-de-raphael-alves/>>. Acesso em 14 abr. 2015.

BLOG DA INDÚSTRIA AM. 47 anos Suframa é coisa nossa. Disponível em: <<http://www.blogdaindustriaam.com.br/?u=47-anos-suframa-e-coisa-nossa>>. Acesso em: 08 ago. 2015.

BRMALLS. Amazonas Shopping. Disponível em: <<http://extapps.mz-ir.com/rao/brmalls/2013/interna.asp?i=1&v=2&pag=02&secao=1>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

CONFOTO. Fotoclube Lentes da Amazônia. Disponível em: <<http://www.confoto.art.br/fotografia/fotoclubes/amazonas/item/26-fotoclube-lentes-da-amaz%C3%B4nia.html>> Acesso em: 06 jun.2014a

CONFOTO. Fotoclubes Amazonas. Disponível em: <
<http://www.confoto.art.br/fotografia/fotoclubes/amazonas/item/43-fotoclube-fotos%C3%ADntese-do-amazonas.html>>. Acesso em: 17 abr. 2014b

CONFOTO. Fotoclube além do olhar. Disponível em: <
<http://www.confoto.art.br/fotografia/fotoclubes/amazonas/item/51-fotoclube-al%C3%A9m-do-olhar.html>>. Acesso em: 19 set. 2014c

CONFOTO. XXVIII Bienal de arte fotográfica brasileira em preto e branco. Disponível em: <
<http://confoto.art.br/fotografia/xxviii-bienal-de-arte-fotografica-brasileira-em-preto-e-branco.html>>. Acesso em: 05 jul. 2015d.

CONFOTO. XXVIII Bienal de arte fotográfica brasileira em preto e branco. Disponível em:<
<http://confoto.art.br/fotografia/xxviii-bienal-de-arte-fotografica-brasileira-em-preto-e-branco/150-liberdade-de-criacao.html>>. Acesso em: 05 jul. 2015e.

DE OLIVEIRA, Fábio José Santos. Evidências de um silêncio: um estudo sobre Graciliano Ramos e Tiago Santana. **Letras**, n. 51, p. 295-312 2015. Disponível em: <
<http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23560/13916>>>. Acesso em: 04 set. 2016.

FIRMO, Walter. Walter Firmo. [19 de abril, 2009a]. Rio de Janeiro: Conexão Roberto D' Avila. Entrevista concedida a Roberto D'Avila. Disponível em: <
<http://fmanha.com.br/blogs/imaginar/2011/08/09/walter-firmo-aqui/>>. Acesso em: 03 de maio 2012.

FOLHA ONLINE. Obra de russo seduz até a Disney. Disponível em: <
<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/19/biografia.html>>. Acesso em: 20 jun. 2015a.

FOLHA ONLINE. Igor Stravinsky: contexto histórico. Disponível em: <
<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/19/contexto.html>>. Acesso em: 20 jun. 2015b.

FOTOATIVA. Breve histórico FotoAtiva 1982 – 2005. Disponível em: <
http://www.fotoativa.org.br/?page_id=651>. Acesso em: 07 mar. 2016.

FOTOCLUBE LENTES DA AMAZÔNIA. 2012. Disponível em: <
<http://www.lentesdaamazonia.com.br/blog/recriao-de-foto-de-eddie-adams-ganha-concurso-revivendo-os-clssicos>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

FOTOCLUBE LENTES DA AMAZÔNIA Recriação de foto de Eddie Adams ganha concurso Revivendo os clássicos. Disponível em: <
<http://www.lentesdaamazonia.com.br/blog/recriao-de-foto-de-eddie-adams-ganha-concurso-revivendo-os-classicos>>. Acesso em: 12 ago. 2015

FOTOCLUBE LENTES DA AMAZÔNIA. 2013. Fotoclube Lentes da Amazônia fica entre os 10 melhores na Bienal Cor Disponível em: <
<http://www.lentesdaamazonia.com.br/blog/april-28th-2013>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

FOToclube LENTES DA AMAZÔNIA. Fotoclube Lentes da Amazônia inaugura exposição “Cores”. Disponível em: <<http://www.lentesdaamazonia.com.br/blog/fotoclube-lentes-da-amaznia-inaugura-exposio-cores>>. Acesso em: 15 ago. 2015

FOToclube FOTOSINTESE. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/FotoclubeFotoSintese>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

G1. Concurso de fotografia no AM premia melhores imagens em preto e branco. Disponível em: <http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2014/07/concurso-de-fotografia-no-am-premia-melhores-imagens-em-preto-e-branco.html>. Acesso em: 20 ago. 2015.

ITAÚ CULTURAL. Depoimentos: Romarias de Juazeiro do Norte. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=3419&cd_item=16&cd_idioma=28555>. Acesso em: 30 abr. 2012a.

ITAÚ CULTURAL. Walter Firmo: biografia. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3539&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 07 maio 2012b.

ITAUCULTURAL. Hermínia Borges Biografia. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2052&cd_item=1&cd_idioma. Acesso em: 29 maio. 2014.

JACOBI, P. Meio ambiente e sustentabilidade. **O Município no século XXI: cenários e perspectivas.** Cepam–Centro de Estudos e Pesquisas de Administração Municipal, 1999. Disponível em: <<http://michelonengenharia.com.br/downloads/Sutentabilidade.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2015.

LEONEL, Camila. Projeto Ring Boxe oferece 350 bolsas para aulas de boxe. In A crítica. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/noticias/Boxe-Projeto_Social-Esportes-Pugilistas-Federacao_Amazonense_de_Pugilismo-Manaus-Amazonas_0_1296470390.html>. Acesso em: 02 set. 2015.

LUGARES DO AFETO: A fotografia de Luiz Braga (filme-dvd). Direção de Joirane Castro. Belém. Cabocla Produções, 2008, 70 min, color. som. DVD, Português

MACHADO, Gabriel. Projeto ‘Pintura ao vivo’ homenageia cidade de Manaus. In A crítica. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/vida/manaus-amazonia-amazonas-Projeto-Pintura-ao-vivo-homenageia-cidade-Manaus-aniversario-cultura-eventos-artes_visuais_0_1234676542.html> Acesso em: 18 set. 2015

MELO, Tiago de. Exposição fotográfica em Manaus. Disponível em: <<http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2012/08/fotoclube-lentes-da-amazonia-lanca-exposicao-fotografica-em-manaus.html>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

MEMORIAL. Saltando Muros, mostra de jovens fotógrafos ibero-americanos começa na terça. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2015/08/saltando-muros-mostra-de-jovens-fotografos-ibero-americanos-comeca-na-terca-no-memorial/>>. Acesso em: 19 maio 2015

Moderna para Sempre. Produção audiovisual: Caroline Rodrigues; Vídeo: Alícia Peres Fotografia; Edição: Karina Fogaça. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. (11 min. 11s.) som, color. Port. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PyW9s50SoEo> >. Acesso em: 20 abr. 2014.

Moderna para Sempre. Produção audiovisual: Caroline Rodrigues; Vídeo: Alícia Peres Fotografia; Edição: Karina Fogaça. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. (14 min. 9s.) som, color. Port. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=e0IwWkvM8Sw> >. Acesso em: 20 abr. 2015

Muito Prazer, Walter Firmo. ESTRADA, V.D; Zeka. A. Produção e Direção: Vicente Duque Estrada. Rio de Janeiro: Câmera na Mão, cinema e vídeo. (17 min.) som; color. Port. 2009b. Disponível em: < <http://vimeo.com/14007602> >. Acesso em: 07 maio. 2012.

OLIVEIRA, Ricardo. Juteiros. Disponível em: < <http://www.amazoniainagem.com/#!fashion/c1n0f> >. Acesso em: 12 dez. 2014a.

OLIVEIRA, Ricardo. Borracheiros. Disponível em: < <http://www.amazoniainagem.com/#!portraits/c199t>>. Acesso em: 12 dez. 2014b.

OSSAME, Ana C. Cabaré vai virar centro de artes. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/vida/Cabare-virar-centro-artes_0_985101500.html>. Acesso em: 20 dez. 2015.

PORTAL AMAZÔNIA. Amazônia de A a Z. < <http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=194> >. Acesso em: 24 fev. 2016.

REVISTA EM BARQUE. Mostra de vídeo e fotografia ressalta a arte dos BRICS. Disponível em: <<http://revistaembarque.com/a-bordo/mostra-de-video-e-fotografia-ressalta-a-arte-dos-brics/>>. Acesso em: 21 maio 2015.

RIBEIRO, Daniela Maura. A encenação em German Lorca: Uma reflexão sobre arte e Produção fotográfica. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 4, Campinas, 2008. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/RIBEIRO,%20Daniela%20Maura%20-%20IVEHA.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2014. p. 962-964.

RODRIGUES, A. R. A cidade como território de reconhecimento de marcas identitárias. Disponível em:<http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista/public/docs/Proarq19_ReabilitacaoEspaco_BandeiraBomfimSales.pdf>. Acesso em: 03 set. 2015.

SANTANA, A. L. A Sagração da Primavera. Infoescola. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/musica/a-sagracao-da-primavera/>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

SANTOS, Luísa Duarte. A arte e o povo neo-realismo e as artes plásticas. In: SANTOS, David; SANTOS, Luísa Duarte (org.). **Uma arte do povo, pelo povo e para o povo**. Vila Franca de Xira, 2007. p.15-21. Disponível em: < <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/arte/2204-2204/file.html> >. Acesso em: 26 out. 2016.

SANTOS, Reinaldo dos. Estratégias de leitura de imagens aplicadas às fotografias pictorialistas de Hermínia de Mello Nogueira Borges. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2, Londrina, 2009. Disponível em: < http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Santos_Reinaldo%20dos.pdf >. Acesso em: 12 maio. 2014. p.p 1169-1183.

SANTOS, Marcos. Manaus ganha Fotoclube Lentes da Amazônia. Disponível em: < <http://www.portaldomarcossantos.com.br/2011/10/31/manaus-ganha-fotoclube-lentes-da-amazonia/>>. Acesso em: 03 maio. 2015

SEVERIANO, Adneison. Setor imobiliário de Manaus registra recorde no segundo trimestre de 2012. In: G1 AM. Disponível em:<<http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2012/08/setor-imobiliario-de-manau-registra-recorde-no-segundo-trimestre-de-2012.html>>. Acesso em: 09 set. 2015.

SUFRAMA. História. 2014. Disponível em: < http://www.suframa.gov.br/zfm_historia.cfm >. Acesso em 21jul. 2016.

VASQUEZ, Pedro. As Mostras Regionais de Fotografia da Funarte. In: FUNARTE. Disponível em: < <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-mostras-regionais-de-fotografia-da-funarte/>>. Acesso em: 13 mar. 2016a.

VASQUEZ, Pedro. FotoNorte – 1987. In: FUNARTE. Disponível em: < <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/fotonorte-1987/>>. Acesso em: 13 mar. 2016b.

VELASCO, Nina et al. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. **Discursos Fotográficos**, v. 7, n. 11, p. 137-155, 2011. Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/8262/9194> >. Acesso em: 22 set. 2015.

Dissertações e Teses

CARVALHO, Marcio Rodrigues de Coelho. de. **Barreiros, cidade afetiva: um estudo sobre as relações afetivas das pessoas com a cidade a partir de escritos memorialista barreirenses**. 2009.142f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco – PE. Disponível em: <http://www.repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/3238/arquivo2491_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 05 set. 2015.

LIMA, Heloísa Espada. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros. 2006. 159 f.** 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-154838/pt-br.php>>. Acesso em: 01 maio. 2015.

MESQUITA, Otoni Moreira de. **La belle vitrine: Manaus entre dois tempos 1890-1900.** FAPEAM, 2009.439f. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <www.historia.uff.br/.../Tese-2005_MESQUITA_Otoni_Moreira_de-S.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2015.

NASCIMENTO, Maria Evany. **Do discurso à cidade: políticas de patrimônio e a construção do espaço público no Centro Histórico de Manaus.** 2014. Tese de doutorado. PUC-Rio. Disponível em: <<http://defender.org.br/artigos/do-discurso-a-cidade-por-maria-evany-do-nascimento/?print=pdf>>. Acesso em: 25 set. 2015.

RIBEIRO, Daniela Maura Abdel Nour et al. **Verdade ou mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca.** 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em:<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-153757/pt-br.php>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

Fontes orais e manuscritas

ALVES, Raphael. Depoimento manuscrito de Raphael Alves. Manaus em 07 set. 2015a. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares).

ALVES, Raphael. Depoimento manuscrito de Raphael Alves. Manaus em 16 out. 2015b. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares).

ALVES, Raphael. **Processo Criativo.** Manaus, 16 out. 2015c. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a Khetllen da Costa Tavares.

ALVES, Raphael. Depoimento manuscrito de Raphael Alves. Manaus em 28 abr. 2015d. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares).

ALVES, Raphael. Depoimento manuscrito de Raphael Alves. Manaus em 21 jul. 2015f. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares).

ALVES, Raphael. **Processo Criativo.** Manaus, 16 fev. 2016. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a Khetllen da Costa Tavares.

ALVES, Raphael. Depoimento manuscrito de Raphael Alves. Manaus em 15 mar. 2016b. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares).

KALLAI, Ricardo. **Fotoclube Fotosíntese do Amazonas**. Manaus, 22 mar. 2016. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a Khetllen da Costa Tavares.

LEONG, Leyla. Depoimento manuscrito Leyla Leong. Manaus, 1994.

MENASSA, Jacques. Depoimento manuscrito Jacques Menassa. Líbano, 2016. (Depoimento concedido à Khetllen da Costa Tavares).

MESQUITA, Otoni. M. Depoimento manuscrito de Otoni Mesquita. Manaus, 1995. (Depoimento concedido à Khetllen da Costa Tavares).

MORENO, Ione. Depoimento manuscrito de Ione Moreno. Manaus, 18 nov. 2015. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares)

NAVARRO, Carlos. **Processo Criativo**. Manaus, 24 nov. 2015a. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a Khetllen da Costa Tavares.

NAVARRO, Carlos. Depoimento manuscrito de Carlos Navarro. Manaus, 14 maio. 2015b. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares)

NAVARRO, Carlos. **Processo Criativo**. Manaus, 14 maio. 2015c. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a Khetllen da Costa Tavares.

NAVARRO, Carlos. **Processo Criativo**. Manaus, 27 out. 2015d. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a Khetllen da Costa Tavares.

OLIVEIRA, Ricardo. Depoimento manuscrito de Ricardo Oliveira. Manaus, 19 set. 2015a. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares)

OLIVEIRA, Ricardo. **Processo Criativo**. Manaus, 16 out. 2015b. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a Khetllen da Costa Tavares.

OLIVEIRA, Ricardo. Depoimento manuscrito de Ricardo Oliveira. Manaus, 05 set. 2016. (Depoimento concedido a Khetllen da Costa Tavares)

ANEXOS

PREMIAÇÕES E EXPOSIÇÕES

CARLOS NAVARRO

Carlos Navarro possui vários prêmios ao longo da carreira, entre estes estão: o 1ª lugar do 7º Concurso de fotografia de Manaustur – Fujifilme (2002), venceu 1ª, 2ª e 3ª lugar no Concurso de fotografia da Manaustur – Fujifilme (2005), foi premiado no Governo do Estado do Amazonas, pelo ensaio *Amazonas Orgulho e Poesia da Natureza* (2005), recebeu diploma de mérito profissional em fotografia conferido pelo Sindicato dos fotógrafos profissionais autônomos do Estado do Amazonas (1998), medalha de honra ao mérito profissional – Diafragma de ouro, pelo Sindicato dos fotógrafos profissionais autônomos do Estado do Amazonas (2005). Realizou do período de 1994 a 2013 cerca de 12 exposições individuais e 3 coletivas, no ano de 2014 participou das seguintes exposições: Exposição coletiva *Amazonas* na SUFRAMA; exposição coletiva FOOTDREAMS – Poéticas do Movimento no Instituto Cultural Brasil e Estados Unidos (ICBEU), exposição individual *No mundo da bola* realizada através da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Em 2015, participou da exposição coletiva *Águas Grandes* na Livraria Saraiva em Manaus, e no ano de 2016 integrou a exposição coletiva *ICBEU 60th* realizada na galeria de artes do ICBEU.

RAPHAEL ALVES

Quanto a Raphael Alves, por quatro anos consecutivos de 2010 a 2014, a produção dele integra o livro *O melhor do fotojornalismo brasileiro*, publicado anualmente pela Editora Europa, também participam da publicação outros fotógrafos do mesmo circuito de fotojornalismo em Manaus, entre eles Ricardo Oliveira. Alves também alcançou a premiação na Convocatória Ibero-americana de Proyectos de fotografía (2013), organizado pela fundación FIArt y La Secretaría General Ibero-americana, na qual foram escolhidos apenas dois brasileiros, a convocatória gerou a exposição internacional itinerante “Saltando os Muros” inaugurada em São Paulo em agosto de 2015, a exposição percorrerá vários países ibero-americanos: Argentina, Uruguai, Chile, Equador, Peru, México, República Dominicana, Porto Rico e Espanha. O projeto premiado foi *Quando as águas...*, no qual Alves observou a relação do homem com a água durante a cheia e a seca, desenvolvido em Manaus e em outras áreas ribeirinhas próximas da cidade. Outro

projeto contemplado foi *Limites Imprecisos* realizado no Recôncavo Baiano região que abrange vários municípios do estado da Bahia, localizado no Nordeste do Brasil, no qual o fotógrafo venceu o concurso Leica X Photo Contest 2014, organizado pela Leica Camera AG/ Leica Fotografie International.

RICARDO OLIVEIRA

Ricardo Oliveira conquistou vários prêmios, logo no início da carreira recebeu *Menção Honrosa Nikon* (1991), *I Prêmio Governo do Estado de Fotografia*, Governo do Amazonas (1995), vencedor do *Prêmio Rede Amazônica de Fotografia*, Fundação Rede Amazônica (1996), Primeiro lugar no *Prêmio Manaus Fuji-Film*, Prefeitura de Manaus em 1997 e 1998, *Prêmio Nacional Sebrae de Fotojornalismo* (2014). Também participou diversas exposições individuais e coletivas, em Manaus expos em *Sonhos de Mães* com Alex Pazzuelo (2008), *Coletiva Manaus FUJIFILM* dos anos de 1997 a 2001, *Coletiva no Instituto Patrimônio Histórica do Amazonas* (1995), também no Rio de Janeiro em *15 anos da morte de Chico Mendes* (2003), *Coletiva na Escola FotoRiografia* (1993), além disso, expos em Paris no Museu do Louvre com a coletiva *É tempo de Brasil - Zona Franca de Manaus* (1998).

PRINCIPAIS EVENTOS DOS FOTOCLUBES EM MANAUS (2005-2014)

FOToclUBE	EVENTO	ANO	TEMÁTICA
Fotoclube A Escrita da Luz	Colóquio de Fotografia de Manaus	2007-2011	Discutir sobre os temas relevantes à produção contemporânea.
	Prêmio A Escrita da Luz	2008-2010	Homenagear os membros, e outros profissionais locais que se destacavam durante o ano.
	Maratona Fotográfica de Manaus	2006-2010	Jornada aberta para todo o público interessado em fotografia.
	Festival Manaus Bem na Foto	2010 -2011	Encontro de profissionais de todo o país, destinado a reflexão das produções fotográficas contemporâneas.
	Encontro de Produções Culturais da Fotografia	2010	Discutir sobre políticas públicas e intercâmbios para fotografia da Região Norte.
Fotoclube Lentes da Amazônia	Exposição Lentes da Amazônia	2011	Reunir fotos em torno do registro de animais, pessoas, paisagens ambientadas no cenário amazonense.
	Cores	2013	Expôs-se o resultado de estudos sobre a cor na fotografia, entre esses, alguns aceitos na XVIII Bienal Brasileira de Fotografia a Cor.
	Exposição P&B	2012	O foco das imagens produzidas era o cotidiano amazônico, disposto em paisagens e retratos.
	Concurso Revivendo os Clássicos	2012	Releituras de imagens de fotógrafos integrantes da história da fotografia.
Fotoclube Fotosíntese do Amazonas	47 anos Suframa é coisa nossa	2014	Realizada em comemoração há o tempo de funcionamento da instituição.
	Concurso Amazonense de Fotografia P&B	2014	Expandir a visibilidade do painel fotográfico, desenvolvido por fotógrafos iniciantes em Manaus.
	XXVII Bienal de Arte Fotográfica Brasileira em Preto e Branco	2014	Premiar aos clubistas de todo o Brasil, além de fonecer palestras e workshops.
Fotoclube Além do Olhar	Pintura ao Vivo no Largo	2014	Homenagear a capital amazonense com fotos sobre a cidade, as pessoas e a cultura.

SOBRE A AUTORA

KHETLLEN COSTA ¹⁹

Sou Manauara, meu interesse pelas artes começou na adolescência através do desenho, em 2009, ingressei no curso de Artes Visuais (Licenciatura) na Universidade Federal do Amazonas, o qual concluí em 2013. Nesse período, ampliei minha visão sobre as possibilidades do fazer artístico, através do hibridismo no uso das diferentes linguagens artísticas, posteriormente, elegi a fotografia como base da minha produção e meio de auto expressão, ao construir e desconstruir outras realidades, proponho novas reflexões, em torno de gênero, identidade e cultura popular. Ao avançar com a prática fotográfica, interessei-me em compreender como a expressividade do autor singulariza a imagem final, assim comecei a estudar o processo criativo de outros fotógrafos, a fim de entender o meu. Adiante, estendi esta pesquisa para academia, ao estudar o tema em produções contemporâneas, por meio do mestrado no programa de pós-graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas. Ao longo do percurso criativo, continuo a trabalhar o desenho, porém não mais de forma isolada, mas, sim agregado a outras linguagens, seja por meio da pintura, da colagem, da fotografia ou do vídeo. Além disso, compreendi com o tempo, que a produção artística está relacionada com a forma como se vê o mundo, portanto uma visão singular, então a partir disso, busco criar um estilo próprio.

¹⁹ Currículo Lattes disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/0265522293070898>>.