



**UnB**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**DE QUEM É ESSA FOTO?**

**ESTUDO SOBRE A AUTORIA COLETIVA EM FOTOGRAFIA**

**Thiago Sabino Alves Pinto**

Orientador: Prof. Dr. **Marcelo Feijó Rocha Lima**

Brasília, fevereiro de 2015.

**THIAGO SABINO ALVES PINTO**

**DE QUEM É ESSA FOTO?**  
**ESTUDO SOBRE A AUTORIA COLETIVA EM FOTOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação.  
Linha de pesquisa: Imagem e som.

Orientador: Prof. Dr. MARCELO FEIJÓ ROCHA LIMA

Brasília, fevereiro de 2015.



THIAGO SABINO ALVES PINTO

**DE QUEM É ESSA FOTO?  
ESTUDO SOBRE A AUTORIA COLETIVA EM FOTOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação Social da Universidade de Brasília,  
e defendida sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

**Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima**  
Faculdade de Comunicação/UnB  
(Presidente)

**Prof. Dra. Cláudia Linhares Sanz**  
Faculdade de Comunicação/UnB  
(Membro do Programa)

**Prof. Dra. Laura Maria Coutinho**  
Faculdade de Educação/UnB  
(Membro Externo)

**Prof. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan**  
Faculdade de Comunicação/UnB  
(Suplente do Programa)

Brasília, 26 de fevereiro de 2015.

Dedico a todos que tenho o privilégio de chamar de amigos.

## AGRADECIMENTOS

Ao estimado orientador **Marcelo Feijó**, pela amizade, confiança, diálogos, estímulos e por acreditar na pesquisa.

A meus **pais**, que apesar de já estarem incluídos na dedicatória como meus amigos, merecem também meu agradecimento pelo apoio, compreensão e por sempre estarem ao meu lado em todas as etapas da minha vida. Amo vocês!

Aos meus queridos amigos do delicioso “coletivo copa”, em especial: **Mercês** (a anfitriã mais amada dessa galáxia), **Wil** (pela sociedade em todos as empreitadas da vida), **Kato** (a amiga mais agridoce, obrigado pelas horas de diversão e profunda amizade), **Lê** (obrigado pela doçura e aconchego), **Lilian** (pelos potentes e positivos pensamentos, eles funcionaram, ta vendo!?), **Thais** e **Rodolfo** (casal afetuoso entre si e com os amigos, obrigado por me confortarem, vocês são *hatop*), **Ana** (minha madrinha de filiação! Vamos à luta companheira!), **Alex** (ei, maninho...!), **Francelo** (meu conterrâneo), **Marquinhos** (faço questão de ir ao “chá-dos-chás”) e em especial à **Camila** (que me ouviu com paciência e soube entender todas as minhas crises acadêmicas, dando força e incentivo para continuar; sei que posso contar com você!).

A **Marlon**, obrigado por ser sempre parceiro.

A **André Carvalho**, amigo, professor, colega, obrigado pelo incentivo de sempre.

Aos professores **Elen Gerales** (por apontar os caminhos da pesquisa), **Luiz Claudio Martino** (pela forma instigante de compreender o fenômeno da comunicação), **Susana Dobal** (as infinitas possibilidades de narrativas das imagens), **Gustavo de Castro** (por misturar amor, arte e comunicação) e em especial à **Cláudia Sanz** (que me incentivou a ter paciência e esperar. A hora chegou!).

Aos amigos **Karina**, **Alex**, **Rafiza**, **Raquel** e **Fernanda** obrigado por compartilharem suas experiências acadêmicas e por serem mais que colegas de trabalho.

A **Luciano**, pelo apoio constante, obrigado por acreditar!

A **Yanic**, obrigado pela parceria, foi ótimo dividir turma, orientador, angústias e material sobre fotografia. E especialmente à **Ane**, colega de trabalho, mestrado e por muito tempo de casa, nossa parceria não acaba aqui.

A **André Moreira** e **Vanda** pela preciosa ajuda na revisão

A **Sandro**, pela fundamental ajuda com a impressão desse trabalho.

Aos **alunos** que contribuíram para as trocas de conhecimento e de afeto, verdadeiro estímulo para realizar essa pesquisa.

Há sempre um coletivo, mesmo se se está sozinho.  
(Deleuze & Guattari)

## RESUMO

Esta dissertação trata das questões relativas ao problema da autoria na fotografia, especialmente nos coletivos fotográficos. Buscamos refletir o fenômeno da coletividade a partir da compreensão de que as relações humanas são relações complexas, portanto, devem ser descritas como tal. Através da premissa de que as interações sociais envolvem relações de afeto, buscamos elucidar o conceito e origem do termo amizade ao longo de toda a história. Partindo das iniciativas de produção coletiva em arte do período moderno até o atual, nossa hipótese é de que a coletividade surge por uma necessidade social de transformação da vida, assim como o principal motivo de formação de um coletivo é o compartilhamento de experiências e a busca de resolução de problemas comuns aos indivíduos pertencentes ao grupo.

**Palavras-chave:** Fotografia; coletivos fotográficos; sociabilidade; amizade; autoria.

## **ABSTRACT**

This dissertation deals with issues concerning the problem of authorship in photography, especially in photographic collectives. We seek to reflect the phenomenon of the community from the understanding that human relationships are complex relationships, therefore, should be described as such. Through the premise that social interactions involve affection relations, we seek to elucidate the concept and origin of the term friendship throughout history. Based on the collective production initiatives in art modern period to the present, our hypothesis is that the community arises from a social need for transformation of life, as well as the main reason for the formation of a collective is the sharing of experiences and search resolution of problems common to individuals within the group.

**Key-words:** Photography; photographic collective; sociability; friendship; authorship.

## Índice de imagens

Imagem 1: Sem título, Mídia NINJA, 2013. ....	19
Imagem 2: Sistema P2P sem uma infraestrutura central.....	20
Imagem 3: Brie, França, junho de 1968, Cartier-Bresson/Magnum .....	26
Imagem 4: A fonte, Marcel Duchamp, 1917 .....	51
Imagem 5: <i>Greenwich Village</i> , Fluxus .....	54
Imagem 6: <i>Building cup</i> , Gordon Matta-Clark.....	56
Imagem 7: Reunião da Magnum Photos, Paris, 1957.....	64
Imagem 8: Anúncio Kodak, 1888.....	65
Imagem 9: Sociedade Paulista de Photographia, 1926.....	65
Imagem 10: Foto da fundação do <i>Fotoclube Bandeirantes</i> , 28 de abril de 1939.....	66
Imagem 11: <i>Migrant Mother</i> – Dorothea Lange, 1936. ....	70
Imagem 12: <i>Allie Mae Burroughs, wife of cotton sharecropper. Hale Count, Alabama – Walker Evans, 1935.....</i>	71
Imagem 13: <i>CCC (Civilian Conservation Corps) boys at work, Prince George’s Country, Maryland – Carl Mydans, 1935 .....</i>	71
Imagem 14: <i>On main street of Cascade, Idaho – Russell Lee, 1941 .....</i>	72
Imagem 15: <i>Southeastern Georgia? – Marion Post Wolcott, 1940. ....</i>	72
Imagem 16: <i>Print screen</i> álbum de fotos da FSA no site da Biblioteca do Congresso Norte-Americano.....	73
Imagem 17: <i>Milton Robinson, a FSA borrower, holding sugar beet on his farm near Greeley, Colorado – Arthur Rothstein .....</i>	75
Imagem 18: <i>Fruits of the soil on farm of Ernest W. Kirk Jr. – Russel Lee.....</i>	75
Imagem 19: <i>Calipatria, Imperial Valley. – Dorothea Lange .....</i>	76
Imagem 20: <i>Mr. Louis Poleski, Polish tobacco farmer. – Jack Delano.....</i>	77
Imagem 21: <i>Singing hymns before opening of meeting of Mothers’ Club at Arvin FSA camp for migrants, California. – Dorothea Lange.....</i>	77
Imagem 22: <i>Daughter of Calip White, FSA borrower, near Scotland, Maryland, Saint Mary’s Country. – John Cachon. ....</i>	78
Imagem 23: Publicações da <i>Mission Photographique de la Datar. ....</i>	80
Imagem 24: Fotógrafos da <i>Mission Photographique de la Datar – Vincent Magescas. ....</i>	80
Imagem 25: <i>Mission photographique de la DATAR – Pierre de Fenoyl.....</i>	81

Imagem 26: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Gabriele Basilico.....	81
Imagem 27: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Dominique Auerbacher.....	82
Imagem 28: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Christian Milovanoff.....	82
Imagem 29: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Jean-Louis Garnell.....	83
Imagem 30: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Raymond Depardon.....	83
Imagem 31: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Robert Doisneau.....	84
Imagem 32: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Tom Drahos.....	84
Imagem 33: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Lewis Baltz.....	85
Imagem 34: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Albert Giordan.....	85
Imagem 35: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Sophie Ristelhueber.....	86
Imagem 36: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Gilbert Fastenaekens.....	86
Imagem 37: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Holger Trulzsch.....	87
Imagem 38: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Josef Loudelka.....	87
Imagem 39: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – Suzanne Lafont.....	87
Imagem 40: <i>Mission photographique de la DATAR</i> – François Hers.....	88
Imagem 41: <i>Print screen</i> da galeria de fotos do <i>Nordestes Emergentes</i> .....	90
Imagem 42: Petrolina, <i>Nordestes Emergentes</i> , Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador).....	91
Imagem 43: Petrolina, <i>Nordestes Emergentes</i> , Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador).....	91
Imagem 44: Petrolina, <i>Nordestes Emergentes</i> , Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador).....	92
Imagem 45: Petrolina, <i>Nordestes Emergentes</i> , Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador).....	92
Imagem 46: Petrolina, <i>Nordestes Emergentes</i> , Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador).....	93
Imagem 47: Petrolina, <i>Nordestes Emergentes</i> , Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador).....	93
Imagem 48: Petrolina, <i>Nordestes Emergentes</i> , Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador).....	93
Imagem 49: <i>Print screen</i> da página do Estúdio Madalena sobre o <i>Nordestes Emergentes</i> .....	94
Imagem 50: <i>Nordestes Emergentes</i> , Iatã Canabrava.....	94
Imagem 51: <i>Nordestes Emergentes</i> , Iatã Canabrava.....	95
Imagem 52: <i>Nordestes Emergentes</i> , Iatã Canabrava.....	95



Imagem 53: <i>Nordestes Emergentes</i> , Iatã Canabrava .....	95
Imagem 54: <i>Nordestes Emergentes</i> , Iatã Canabrava .....	96
Imagem 55: <i>Nordestes Emergentes</i> , Iatã Canabrava .....	96
Imagem 56: <i>Nordestes Emergentes</i> , Iatã Canabrava .....	96
Imagem 57: <i>Cantando hinos no Teatro Municipal Azángaro, Puno, 1991-</i> Eusebio Quispe/Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP – .....	99
Imagem 58: <i>Paloma al aire</i> , Ricardo Cases/Blank Paper .....	100
Imagem 59: <i>Caixa de sapato</i> , [work in progress], Cia de Foto.....	101
Imagem 60: <i>Solo amor</i> . Colectivo MR.....	102
Imagem 61: <i>Sem título</i> . Sub Cooperativa de Fotógrafos .....	103
Imagem 62: <i>Sem título</i> . Linda Morales/Fotokids .....	104
Imagem 63: <i>Sem título</i> . Carlos Barreto/PH15 .....	105
Imagem 64: <i>Calma</i> . Garapa + Lana Mesic + Thomas Kujipers .....	106
Imagem 65: <i>Da série “Do amor. Clausura”</i> . Valter Vinagre/Kameraphoto .....	107
Imagem 66: <i>Sem título</i> . Daniel Patiño/Mondaphoto .....	108
Imagem 67: <i>Projeto Navigator</i> . Juan Valbuena/Nophoto .....	109
Imagem 68: <i>Sem título</i> . AF Rodrigues/Observatório de Favelas .....	110
Imagem 69: <i>Sacrificio</i> . Francis Mora/ONG .....	111
Imagem 70: <i>TEMAZCAL</i> . Héctor Mediavilla/Pandora.....	112
Imagem 71: <i>Sem título</i> . Rolê .....	113
Imagem 72: <i>Machupicchu</i> . Marco Garro/Supay Fotos .....	113
Imagem 73: <i>Guelatao de Juaréz, Oaxaca</i> . Carolina Libertad Méndez/Taller Fotográfico Guelatao.....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 ENTENDENDO O FENÔMENO COLETIVO.....</b>	<b>19</b>
1.1 DESCREVENDO O QUE REALMENTE IMPORTA.....	22
1.2 INTUIÇÃO E SOCIABILIDADE DAS RELAÇÕES .....	23
1.3 METAFORIZANDO OS COLETIVOS.....	25
1.4 A COMPLEXIDADE SOCIETAL.....	26
<b>2 PARA ALÉM DA AMIZADE .....</b>	<b>29</b>
2.1 O PAPEL DO INDIVÍDUO NO COLETIVO.....	34
2.2 O ESPAÇO DAS INTELIGÊNCIAS COLETIVAS.....	36
2.3 INTERAÇÃO E LAÇOS SOCIAIS .....	38
<b>3 O PROBLEMA DA AUTORIA COMPARTILHADA.....</b>	<b>41</b>
3.1 QUANDO NASCE E QUANDO MORRE O AUTOR .....	41
3.2 O PRODUTO DA AUTORIA .....	44
<b>4 A ARTE PRODUZIDA EM GRUPO – OS COLETIVOS ARTÍSTICOS NO MODERNISMO .....</b>	<b>47</b>
4.1 O PROCESSO DE SOCIALIZAÇÃO DENTRO DOS COLETIVOS .....	49
<b>5 COMO CRIAM OS COLETIVOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS.....</b>	<b>59</b>
5.1 AS AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS .....	60
5.2 AS AGÊNCIAS FOTOGRÁFICAS.....	61
<b>5.2.1 Magnum Photos .....</b>	<b>62</b>
5.3 O FENÔMENO DOS FOTOCLUBES.....	64
5.4 AS INICIATIVAS INSTITUCIONAIS – FSA, DATAR E NORDESTES EMERGENTES	67
<b>5.4.1 Farm Security Administration.....</b>	<b>67</b>
<b>5.4.2 DATAR .....</b>	<b>79</b>
<b>5.4.3 Nordestes Emergentes .....</b>	<b>88</b>
<b>6 O LABIRINTO COLETIVO.....</b>	<b>97</b>
6.1 ARCHIVO FOTOGRÁFICO TAFOS/PUCP.....	98
6.2 BLANK PAPER .....	99
6.3 CIA DE FOTO.....	100
6.4 COLECTIVO MR.....	101
6.5 COOPERATIVA SUB.....	102
6.6 FOTOKIDS.....	103
6.7 FUNDACIÓN PH15.....	104

6.8	GARAPA .....	105
6.9	KAMERAPHOTO .....	106
6.10	MONDAPHOTO .....	107
6.11	NOPHOTO .....	108
6.12	OBSERVATÓRIO DE FAVELAS .....	109
6.13	ONG, ORGANIZACIÓN NELSON GARRIDO .....	110
6.14	PANDORA .....	111
6.15	ROLÊ .....	112
6.16	SUPAY FOTOS .....	113
6.17	TALLER FOTOGRÁFICO DE GUELATAO .....	114
<b>CONCLUSÕES.....</b>		<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>		<b>119</b>

## INTRODUÇÃO

Como para a maior parte dos fotógrafos, minha paixão pela fotografia começou cedo, sempre fui o responsável por fazer todos os registros fotográficos da família e nunca me importei com o fato de quase nunca sair nas imagens, pois eu era o fotógrafo; para mim isso bastava. Obviamente, naquele tempo, as limitações do aparato fotográfico faziam com que poucos tivessem realmente paciência e o “dom” para ser fotógrafo. Cresci acreditando que um dia seria um de verdade e que tomaria aquilo como minha profissão.

Por caminhos tortuosos, percebi que fazer fotografia tinha a ver com fazer arte. Decidi então cursar artes cênicas, que nada tinha a ver com fotografia, a princípio, até que comecei a fotografar teatro, unindo o útil ao agradável, desenvolvendo assim, tecnicamente falando, todas as questões relativas à fotografia e ainda me mantive dentro do teatro, minha mais nova paixão.

Mas ainda não tinha me encontrado definitivamente na fotografia e nem sei se um dia me encontrarei, mas a questão era, logo que concluísse os dois cursos de graduação na UnB, educação artística e interpretação teatral, precisava me encontrar, fotograficamente falando. Foi então que, seguindo minha intuição, decidi estudar fotografia. Aventurei-me pela Europa para tentar entender o que eu queria dizer com a fotografia. Foi um ano de muito aprendizado e sofrimento em Madri, mas com garra e apoio dos meus pais e dos amigos que fiz por lá, concluí o *Master internacional de fotografia – concepto y creación* em 2009. Como trabalho final, mais uma vez uni o teatro e a fotografia ao produzir uma série de autorretratos nos quais, por meio de maquiagem, eu expressava a variedade de sentimentos que vivenciei na minha jornada melodramática espanhola.

Foi com esse trabalho que tive o primeiro *insight* para o tema dessa dissertação, discutir a questão da autoria da fotografia coletiva. Certa vez, já como professor, fui questionado por um aluno sobre a autoria dos meus autorretratos, se eu estava na foto, como poderia ter sido eu a fotografar? Obviamente essa questão é de fácil resposta para muitos, mas com essa provocação, senti a necessidade de entender melhor como se dão os processos de autoria na fotografia.

Primeiramente a questão que tentei esclarecer foi: como se dá a constituição do ato fotográfico? Ou seja, de que etapas é constituído o processo de criação do fotógrafo? Segundo Boris Kossoy (2002) o processo de criação do fotógrafo engloba questões estéticas, culturais e técnicas, que originam a representação fotográfica. É o que torna material a imagem efêmera

do recorte de tempo e espaço do mundo. Mas durante o processo de criação da imagem fotográfica, há uma infinidade de processos e elementos constitutivos que Kossoy chama de “verdadeira trama” (p. 27).

Na imagem fotográfica estão incorporados e são indissociáveis componentes de ordem *material* e *imaterial*. Os menos importantes, numa hierarquização que se faz fundamental para entendimento de que a fotografia é linguagem e não ferramenta, são os componentes *materiais*: as lentes, a câmera, flashes, químicos ou softwares que obviamente são importantes para a concepção da imagem, tecnicamente falando, mas que sem um entendimento da linguagem, tornam-se imagens meramente bonitas, nada mais que isso.

Já os componentes de ordem *imaterial*, segundo Kossoy, são os mentais e culturais, impulsionados por uma motivação interior ou exterior, proveniente de necessidades científicas, comerciais, educacionais, políticas, jornalísticas etc. Existe sempre uma motivação pessoal ou profissional para a concepção de uma fotografia, na qual está outra opção do fotógrafo, a da escolha do tema, ou seja, é o momento que se seleciona o assunto a ser fotografado.

Selecionado o assunto, que se dá a partir de uma sucessão de escolhas, um somatório de decisões de diferentes naturezas idealizadas e conduzidas pelo fotógrafo, assim como a escolha do equipamento a ser utilizado, dá-se a definição do enquadramento do assunto, trata-se da organização visual dos elementos constantes do assunto no visor da câmera, objetivando alcançar, segundo determinadas condições técnicas, certo efeito visual que sinalize as intenções da linguagem fotográfica. Em outras palavras, é organizar os elementos técnicos para contar da melhor forma o que se quer narrar com a fotografia.

Philippe Dubois (1993) acredita que a imagem fotográfica é criada por inteiro, de um único golpe, “a foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*” (p. 161) . Essa seleção de tempo e espaço, o momento correto de apertar o disparador, é de fundamental importância para o ato fotográfico, porque é ele que define a imagem, entretanto não é o único elemento importante e, em muitos casos, não é necessário que o próprio fotógrafo o faça, ele pode terceirizar essa ação. Foi o que fiz nos meus autorretratos e que muitos fotógrafos, principalmente os que trabalham com autorretrato, fazem.

Apertar o disparador não faz de ninguém fotógrafo, a questão que se formou foi: se a criação da fotografia não se resume a apertar o botão, pois essas outras etapas são fundamentais para a constituição da imagem fotográfica, são elas que dão o sentido da narrativa e da linguagem, então a criação da fotografia pode ser feita em várias etapas, e não

necessariamente necessita de uma mesma pessoa para realizar todas as funções que englobam o ato fotográfico, ou seja, ela então pode ser feita coletivamente?

Outro episódio interessante envolvendo minha atividade de docência ocorreu quando ministrei a disciplina fotojornalismo: ao distribuir as pautas para os fotógrafos que fariam a cobertura de uma das edições do jornal laboratório da Universidade Católica de Brasília, chegamos a um momento em que tínhamos mais fotógrafos do que pautas e, para resolver esse problema, a princípio banal, orientei que algumas pautas deveriam ser fotografadas por duplas, e a questão que se apresentou rapidamente foi: de quem seria a autoria das imagens já que ambos fotografariam? Os alunos ainda acreditavam que a autoria fotográfica estava associada a quem disparava o botão e desconsideravam as outras etapas do processo de criação fotográfico enquanto constituintes do ato fotográfico. Dessa forma iniciou-se meu interesse por iniciativas fotográficas coletivas, com o intuito de destrinchar o processo de criação da imagem fotográfica e conferir importância a todas as etapas, desde o processo de concepção de linguagem, escolha de equipamento e pós-produção.

Nesta pesquisa nos deparamos com a problemática de entender por que os fotógrafos se organizam em coletivo. A questão não poderia ser tão simplória como a que me fez juntar os alunos em duplas na disciplina de fotojornalismo, deveria haver algo maior que isso. Foi então que se iniciou a busca por entender as relações sociais e questões como afeto e amizade se fizeram importantes.

Para compreender o que acontece nos coletivos, fez-se necessário recorrer a metodologias de pesquisa específicas, a fim de compreender da melhor maneira como se organizam. Para isso, optamos pela fenomenologia, especificamente a proferida por Michel Maffesoli (1998), que, por meio da descrição, intuição e metáforas, substitui o “porque” para o “como”, a fim de não encerrar o assunto. Para o professor e sociólogo, ao se preocupar em responder questões relativas a fenômenos complexos, caímos no erro de encerrar o assunto e desconsideramos as subjetividades dos elementos.

Ao entender que as relações de amizade e laços afetivos criados nos coletivos são questões complexas, os estudos sobre pensamento complexo de Edgar Morin (2011) se fizeram necessários, não só por entender que a ciência é campo fértil da complexidade, mas por compreender que o homem, por ser complexo, jamais poderia ter atitudes simplificadoras.

Questão que também nos instigou foi entender em que se caracteriza a amizade. Foi então que na Grécia antiga, o termo *philia* nos foi apresentado, elucidando as diversas interpretações que surgiram ao longo da história, envolvendo família, amores e filosofia. Chegamos a sua definição na Roma antiga, mais próximo de nós por ser latino, *amicitia*, que

faz sua passagem pela política, e mais tarde retorna ao seio da família. mas que hoje serve para nominar aqueles que queremos por perto. Como definido por Aristóteles, o sentimento de amizade “é um relacionamento ético entre indivíduos que buscam o bem um do outro como de si mesmos”. Os estudos sobre a genealogia da amizade do professor Francisco Ortega (2002), foram fundamentais para essa pesquisa.

As questões sobre amizade, conduziram para um entendimento da sociedade como um todo. Portanto, além das questões de amizade, o conceito de sociedade e de indivíduo, a partir da obra de Norbert Elias (1994) se mostraram fundamentais para compreender o papel de cada membro do coletivo. Assim, procuramos elucidar as questões de sociedades e como as questões relativas às sociedades são formadas, o que nos levou a tentar entender em que momento vivemos, os “espaços antropológicos” de Pierre Lévy (1998).

Para o sociólogo francês, vivemos atualmente no “espaço do saber”, mas antes dele, outros três espaços antropológicos conduziram às formas de pensar e agir da sociedade: a “terra”, o “território” e o das “mercadorias”. No espaço da terra, a conexão do indivíduo era com o cosmos, os rituais, os devires e os começos tinham seus espaços aí. O que se modifica no espaço do território é que a terra agora é demarcada e passa a ter proprietários, já não é mais de todo mundo. No espaço das mercadorias, nasce o comércio, a noção de troca, fluxo, massa, etc., e é conduzido para o espaço que vivenciamos hoje, que é o espaço do saber. No espaço do saber, a inteligência é compartilhada, todas as formas de inteligências são aproveitadas, o ambiente é virtual e opera no campo da cibercultura.

Por fim, encerrando a parte sobre a amizade e os laços afetivos, buscamos nos estudos sobre primatologia do norte-americano Frans de Waal (2010) encontrar as relações possíveis entre os instintos presentes nos primatas que se repetem nos humanos. Através de pesquisas fundamentadas em importantes cientistas como Darwin (1981) *apud* Wall (2010), podemos estabelecer as conexões a fim de reforçar que o ser humano é um animal social, e que precisa do outro não somente para sobreviver, mas também para desenvolver suas atividades de forma mais confortável e agradável. As relações de amizade segundo Aristóteles entram aí.

Em sequência, o problema que se fará necessário ilustrar advém da questão da autoria. Uma vez que o ser humano já se organiza em grupo, como caracterizar quem é que cria foto no coletivo fotográfico? A primeira questão a esclarecer é “o que é o autor?”. Procuraremos identificar na história, quando nasce o conceito de autor, afinal ainda que saibamos atribuir autoria a quem escreveu um texto, na antiguidade, por exemplo, os estudos apontaram para um determinado momento histórico para a criação dessa personagem: o autor.

Encontramos em Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2001) importantes informações sobre o surgimento da autoria no período moderno. Por uma necessidade, a princípio, política, era necessário saber quem escrevia determinados textos contra as classes dominantes da época, mas que de certa forma conduziram para uma valorização da pessoa que produz a obra. Nesse momento nasceu a ideia de proteger os direitos dos autores, momento histórico em que o indivíduo era destacado da sociedade.

Uma outra demanda que se fez relevante, foi reconhecer o que é criado pelo autor. Em vista disso, para caracterizar a obra recorreremos a Bourdieu (2003, 2008) para abranger como se dá o mercado de obras de arte e a produção da crença, afinal para se ter uma obra é necessário saber o que se faz e, segundo Bourdieu, existe todo um mercado de bens simbólicos em que o produto de criação do autor está inserido.

Esbarrando com a questão do surgimento do conceito de autor na modernidade, pretendemos fazer uma viagem na história das artes para descrever de que maneira outras iniciativas artísticas se desenvolveram de forma coletiva. Partindo do texto de Alan Moore (2002), que versa sobre os coletivos artísticos na modernidade, identificamos várias formas de criar em grupo, partindo do movimento artístico *Bohemio*, passando pelas vanguardas artísticas, até chegar às iniciativas coletivas específicas em fotografia no final do século XX até os dias atuais.

Em fotografia, nos balizamo-nos pelos casos dos coletivos institucionais (institucionais porque foram conduzidos pelo governo de seus respectivos países): *Farm Security Administration*, nos Estados Unidos da América, *DATAR*, na França, e *Nordestes Emergentes*, no Brasil. Essas três iniciativas ocorridas em épocas e em países diferentes, podem proporcionar relevantes contribuições para discutir a autoria nos coletivos fotográficos enquanto modelos relevantes de agrupamento de fotógrafos e outros profissionais na concepção de projetos que envolvem a fotografia diretamente.

Por fim, procuraremos abordar os aspectos de interação social, amizade, temas recorrentes e autoria nos coletivos pertencentes ao projeto *Laberinto de Miradas*, que reuniu dezoito coletivos ibero-americanos reunidos pela abordagem documental da fotografia mas que também circulam pelos museus e galerias de arte de todo o mundo. A iniciativa ocorrida em 2009 foi um importante marco para a fotografia coletiva contemporânea, destacando os principais agentes que fazem dessa prática algo instigante e renovador.



## 1 ENTENDENDO O FENÔMENO COLETIVO



**Imagem 1:** Sem título, Mídia NINJA, 2013.

FONTE: <http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2013/06/por-causa-de-manifestacoes-seguranca-do-congresso-bloqueia-areas-de>

De quem é essa foto? Essa pergunta, aparentemente simples, se complexifica à medida que é feita sobre um produto concebido por um grupo e sem autoria individual definida, como é o caso dessa fotografia de uma das manifestações que ocorreram em Brasília em 2013 e de autoria atribuída ao *Mídia NINJA*. A questão da autoria, que usualmente é imputada ao indivíduo, é ressignificada ao passo que esse tipo de organização coletiva se torna frequente nos campos da fotografia e da comunicação.

*Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação (NINJA)* é uma rede de comunicadores que produz e distribui informação e que aposta na experiência colaborativa de produção e compartilhamento de conteúdos, fenômeno característico da cibercultura. Entre as principais pautas do *Mídia NINJA*, estão as lutas sociais, articulações das transformações culturais, políticas, econômicas e ambientais.

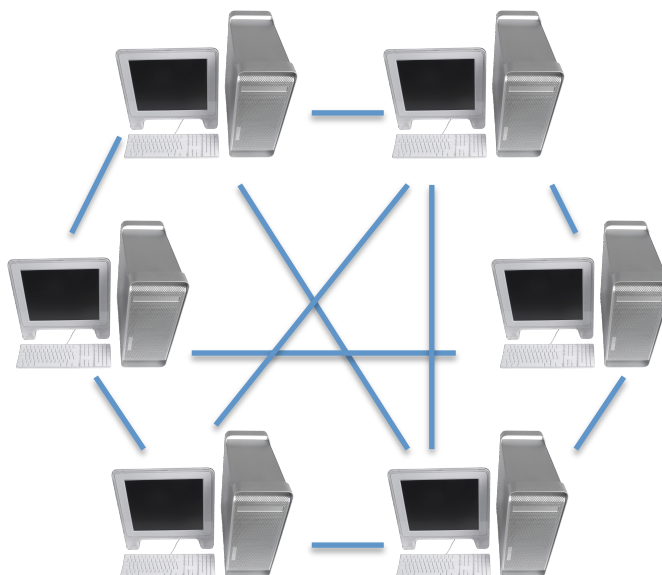
No “espaço antropológico” que vivemos hoje, o “espaço do saber”, como proposto pelo filósofo Pierre Lévy (1998) na obra *A Inteligência Coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*, o período Noolítico<sup>1</sup>, situado no ciberespaço, que trata da economia do

---

<sup>1</sup> Noolítico: idade da pedra do espírito. A pedra não é mais aqui o sílex, mas o silício dos microprocessadores e da fibra óptica.

conhecimento, propõe uma nova visão da comunicação, onde não há mais a necessidade de um intermediário para repassar a informação, essa troca agora pode ser feita diretamente de pessoa para pessoa.

Nesse novo espaço surge o ambiente *peer-to-peer* (*P2P*), onde a rede usual centralizada baseada em servidores é substituída pelo sistema sem uma infraestrutura central, como sugere o próprio nome, que traduzido para o português simplesmente como “ponto-a-ponto”, as pessoas não só recebem, mas também produzem informações, com a possibilidade de construir opinião e compartilhá-la no ambiente virtual. Nesse contexto, os cidadãos multimídia surgem e se conectam aos acontecimentos, produzindo e compartilhando informação.



**Imagem 2:** Sistema *P2P* sem uma infraestrutura central.

FONTE: Elaborada pelo autor

Em março de 2013 surge o *Mídia NINJA*, que ganha reconhecimento mundial a partir da cobertura e transmissão ao vivo dos protestos de junho do mesmo ano, fazendo coro com as iniciativas também coletivas de mídia independente ao redor do mundo que tratam principalmente de questões sociopolíticas e insatisfações advindas das classes mais oprimidas da sociedade.

Esse coletivo de comunicadores, que nasce da experiência do *Fora do Eixo*, rede de coletivos político-culturais espalhados pelo Brasil, acredita que, assim como no campo da

cultura: “os velhos intermediários não têm condições de enxergar o novo” (<https://ninja.oximity.com/partner/ninja/history>). Nos dois anos anteriores ao lançamento do *Mídia NINJA*, o *Fora do Eixo* foi responsável por desenvolver laboratórios de cobertura multimídia em tempo real, incluindo transmissões ao vivo, vídeos, fotografias e posts em redes sociais, sempre com a perspectiva de construção de uma nova rede de comunicação independente.

Todavia, a questão que se fez no início dessa pesquisa ainda não teria resposta fácil, afinal responder apenas que a foto é de autoria do *Mídia NINJA*, não contempla as mais variadas questões de autoria vigentes na contemporaneidade.

Nos dicionários o autor é “sempre a pessoa que fez, que criou”. Na lei Nº 9.610 de fevereiro de 1998, que regulamenta o direito autoral no Brasil, ainda que seja citada a questão da coautoria e da produção coletiva em grande parte de sua redação, refere-se ao autor como sujeito individual: “Art. 11 - Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica” (BRASIL, 1998, s/p). Quando a produção coletiva é citada, é para assegurar as participações individuais dentro do coletivo: “Art. 17 - É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas” (BRASIL, 1998, s/p).

Pois bem, como será exposto no decorrer do trabalho, nem sempre a autoria é de apenas uma única pessoa. Defenderemos aqui a perspectiva de que autoria é um processo complexo que pode envolver mais de um indivíduo e que a escolha por assinar a obra de forma coletiva é uma questão de afirmação enquanto coletivo, prática que pode ser vista e está sendo aceita em concursos e trabalhos profissionais com certa frequência.

Sobre a autoria dos conteúdos do coletivo *Mídia NINJA*, percebem-se dois tipos de produtos, os com assinaturas individualizadas mas com a menção à rede “Nome do Autor/Mídia NINJA” e os que somente citam “Mídia NINJA” nos créditos. Ora, a pergunta que logo surge, mas que já adiantamos que não será respondida aqui, é: “Por que a autoria se dilui em alguns casos e em outros não?”

A corrente metodológica de que se fará uso nessa pesquisa é a da fenomenologia sob a ótica de Maffesoli (1994), professor de sociologia na Sorbonne, que propõe três etapas de estudo: a descrição, a intuição e a metáfora. Nessa concepção de entendimento do fenômeno, a explicação causal é abolida, utilizando-se apenas da descrição dos fenômenos, que são complexos por natureza, e atribuindo à intuição e à utilização de metáforas nessa descrição valor de componentes fundamentais para o entendimento desses fenômenos.

## 1.1 DESCREVENDO O QUE REALMENTE IMPORTA

“Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo ou fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento”

(DELEUZE & GUATARRI, 1995, p. 36)

Quando Michel Maffesoli propõe utilizar a descrição como ferramenta necessária para compreender fenômenos complexos e subjetivos, como é o caso das interações possíveis entre os diversos membros de um coletivo, ele introduz a possibilidade de abordar a pesquisa com o que chama de “pensamento acariciante” (MAFFESOLI, 1998, p. 113). É então que ele sugere o “método erótico”, que orienta deixar de lado a necessidade ocidental de querer concluir. “Não se trata de uma conclusão mas sim de uma abertura” (MAFFESOLI, 1998, p. 114).

Voltando à pergunta sobre o *Mídia NINJA*, nessa perspectiva de explicar por que a autoria se dilui seria concluir o fenômeno e não é o interesse desta pesquisa, mas sim perceber o que de fato acontece em uma interação complexa como a dos coletivos.

Para isso a fenomenologia de Maffesoli (1998) introduz a noção de "perspectivação", onde se promove a ideia de horizonte, algo que não se encerra, fica aberto, permite compreender aspectos do infinito, do incerto, do complexo, das situações humanas, das significações entrecruzadas que não se reduzem a uma simples explicação causal.

A causa dos acontecimentos é abandonada nessa perspectiva, não se pergunta “por que tal coisa aconteceu?”, pois isso seria a causa. Pergunta-se “a que fim ela aconteceu?”. Desse modo, na presente pesquisa evitar-se-á tentar encontrar explicações para o motivo de as formações coletivas analisadas existirem ou por que agem de determinada maneira. O que se pretende fazer aqui é descrever como as relações acontecem.

Em síntese, é evitar o “por quê?” e usar o “como?”.

Dessa forma, ao longo da pesquisa serão “descritos”, a partir de um levantamento bibliográfico e netnográfico, algumas informações que consideramos relevantes para entender como criam os coletivos fotográficos, de que forma se organizam, como assinam suas obras, remetendo à questão da problemática da autoria contemporânea, assim como descrevendo de que forma os indivíduos que compõem os coletivos se relacionam. Seguem abaixo alguns itens fundamentais para conduzir esse processo de descrição:

- Nome do coletivo
- País de origem
- Descrição
- Tipo de coletivo
- Como assinam
- Temas recorrentes
- Número de integrantes
- Estética predominante e mídias utilizadas
- Ano de fundação e de término (quando houver)
- Comentários relevantes
- Gênero fotográfico

A partir do levantamento desses dados, o panorama das características principais dos coletivos analisados estará traçado e a próxima etapa da pesquisa será relacionar os dados para assim entender sobre o que falam os coletivos e como funcionam as diversas possibilidades autorais na contemporaneidade.

## 1.2 INTUIÇÃO E SOCIABILIDADE DAS RELAÇÕES

As relações humanas são intuitivas, as pessoas se relacionam porque intuem que aquela união será de alguma forma compensadora. As uniões não são gratuitas, elas acontecem a partir de interesses, de melhoria pessoal e individual a partir do contato com o outro. O ser humano acredita que unido é mais forte, que com cúmplices estará mais protegido das adversidades do mundo.

Para o primatólogo Frans de Waal (2010), assim como os primatas, o homem é um animal gregário, altamente cooperativo e sensível às injustiças e que se relaciona, a princípio por instinto, com membros de sua própria família, mas que também possui além de um lado social um lado egoísta.

Como os primatas, os humanos podem ser descritos como animais altamente cooperativos que precisam se esforçar para manter sob controle seus impulsos egoístas e agressivos ou como animais altamente competitivos que, a despeito disso, são capazes de se entender com os outros e de participar de relações de troca. (p. 71)

Ora, uma vez que experimentos científicos comprovaram que o vínculo social é um elemento fundamental para nossa espécie, como saber com quem se relacionar? Inicialmente com a família, o indivíduo tem em sua genealogia esse instinto familiar responsável pelo desenvolvimento da sociabilidade, afetividade e construção dos laços sociais. De acordo com Francisco Ortega, “amizade e parentesco estão em perfeita união na modernidade” (2002, p. 117) e “toda dinâmica de grupo é no fundo uma dinâmica familiar” (p. 123).

Outra questão fundamental é o que diz respeito à moralidade, afinal esses agrupamentos de indivíduos se reúnem em busca de uma ética. Na concepção aristotélica, amizade é entendida como um relacionamento ético entre indivíduos que buscam o bem um do outro como o de si mesmo. “A base da moralidade está nos sentimentos” (WAAL, 2010, p.21).

Que relação será mais prazerosa ou fará com que cada indivíduo do coletivo lucre mais? Seriam então todas as relações movidas por interesse?

No caso dos coletivos fotográficos, onde não existe uma situação de parentesco, pelo menos não entre os coletivos analisados nesta pesquisa, existe uma relação de amizade e de interesses. Saber com quem se juntar, com quem criar laços de amizade ou iniciar um negócio, envolve os sentimentos e é isso que Maffesoli propõe sobre a intuição ao dizer que a união de pessoas em relações afetivas demanda um pouco de intuição; é preciso reconhecer sentimentos, que são subjetivos.

A “intuição intelectual”, como afirma Maffesoli (1998), dá conta da vida sensível integrando a parcela de racionalidade a da dimensão subjetiva inerente a toda reflexão sobre o fato social, além do que:

[...] essa “potência de inteligência intuitiva” é a cristalização, num indivíduo, de um gênio coletivo; que o instinto poético só é possível se estiver enraizado num substrato que o supere; em suma, que a criação própria a uma subjetivação pessoal não existe senão em ligação com esse amplo reservatório, esse lençol freático, que é a subjetividade de massa. (p. 142)

Partindo desse pressuposto, compreende-se que intuir sobre os processos coletivos em fotografia é de fundamental importância para o entendimento deles, assim como incorporar a intuição ao processo de análise dos fenômenos se fará necessário para compreender de uma maneira mais global os funcionamento dos coletivos.

### 1.3 METAFORIZANDO OS COLETIVOS

Segundo Maffesoli (1998), outra maneira de entender a diversidade societal é por meio de metáforas. Para o autor metáfora bem escolhidas não é sinônimo de pensamento vazio, como sugeriria Aristóteles (1991): “metáforas não passam de jogos de espíritos, sinal de debilidade, mais do que força do pensamento”. Para Maffesoli (1998), como a metáfora não tem pretensões científicas, talvez seja mais neutra em relação às descrições que “contentando-se com descrever, ela auxilia a compreensão sem, por isso, pretender à explicação.” (p. 148).

O uso das metáforas faz-se necessário principalmente no campo artístico, onde é imprescindível o olhar novo, sem pré-concepções. Fala-se de um processo de análise que vem “de baixo”, que se apoia na empiria e progride, “passo a passo”, a partir de induções, e, por fim, utilizando metáforas, que como peças de quebra-cabeça, ajustam-se, por vezes com dificuldade, até construir uma figura significativa.

A fenomenologia sugere que é preciso considerar que os fenômenos não podem ser modelados à vontade de cada um. O ambiente social e o natural já estão aí e resistem a uma imposição racionalista, ou pelo menos tentam relativizá-la.

As metáforas serão utilizadas principalmente nas etapas de análise das imagens apresentadas nesta dissertação, afinal descrever uma fotografia requer muito mais do que realizar as interpretações dos elementos que a compõem; é fundamental que se utilize muitas vezes de metáforas. Compreender, por exemplo, que na imagem a seguir, do fotógrafo Henri Cartier-Bresson (um dos fundadores da *Agência Magnum*), além das árvores e da estrada há um coração, metafórico, que oferece aos outros compaixão e harmonia, como sugere o próprio Cartier-Bresson (2004, p.12). É o reconstruir contemplando, como proposto por Maffesoli (1998).



**Imagem 3:** Brie, França, junho de 1968, Cartier-Bresson/Magnum  
Fonte: [www.magnum.com](http://www.magnum.com)

#### 1.4 A COMPLEXIDADE SOCIETAL

Esta pesquisa versa sobre coletivos fotográficos. Pressupõem-se que, em coletivos há interação entre indivíduos. Coletivo é grupo, sociedade, relações que envolvem laços, afetos, gostares, querereres. Podem culminar em amores, ódios, paixões. Os coletivos iniciam-se por interesses, necessidades, afinidades diversas. Eles findam por motivos de brigas, traições, mudança de interesses, etc..

Coletivo vem do latim *collectivus*, que quer dizer algo que abrange ou compreende muitas coisas ou pessoas, logo, coletivos fotográficos é todo agrupamento de pessoas que fotografam ou trabalham em alguma etapa do processo fotográfico.

Os coletivos fotográficos são formados por seres humanos, que são seres complexos. Ora, se o indivíduo já é um ser complexo por natureza, o que podemos dizer das interações entre eles?

As relações humanas também são complexas, falar de coletividade, onde se presume falar de relações humanas requer altas doses de compreensão sobre o que é o pensamento complexo e como a complexidade vem sendo estudada na ciência.

Em nossa sociedade, ter clareza de ideias, ir direto ao ponto, não fazer rodeio com as palavras é o que é considerado “correto”. Se algo é difícil, precisa-se torná-lo fácil; se algo é complexo, a tendência é deixá-lo simples, como sugere o pesquisador Edgar Morin (2011, p. 5). O problema da complexidade é a maneira como é entendida. Algo complexo é entendido



como complicado, difícil, incômodo, trabalhoso. Complexo é o oposto de simples, do claro, do fácil e deve ser evitado.

Complexo é sinônimo de dificuldade, confusão, desordem, incerteza. É a incapacidade de exprimir de modo simples ou com clareza o nosso pensamento (MORIN, 2011). Essa problemática inicial vem de uma pesada carga semântica atribuída ao que se entende por complexo. A incumbência do conhecimento científico foi, durante muito tempo, e continua sendo, a de dissipar qualquer dificuldade de entendimento dos fenômenos, ou seja, tornar o complexo simples, “resolver” os problemas, com o intuito de revelar a ordem simples a que obedecem (MORIN, 2011, p.5).

Para Morin (2011), os modos simplificadores de conhecimento mutilam mais do que descrevem as realidades dos fenômenos; eles cegam mais do que elucidam. Por esta razão, sustentaremos o fenômeno dos coletivos como fenômenos complexos.

A noção de complexidade nos coletivos fotográficos permeia a multiplicidade, que segundo Deleuze & Guatarri (1995) são rizomáticas. “O princípio da multiplicidade é quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo” (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p. 15). Segundo os autores, há também sempre algo de genealógico no método do tipo rizoma e isso faz com que seja necessário analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros.

Ainda segundo Morin (2011), há duas ilusões, que é necessário desmontar para se compreender o real problema do pensamento complexo. A primeira é sobre a simplicidade: a complexidade não conduz à eliminação da simplicidade; ela surge onde o pensamento simplificador falha, mas integra em si tudo que põe ordem, clareza, distinção precisão no conhecimento. O pensamento complexo engloba todas as formas simples de pensar, mas recusa as mutilações de pensamento, redutoras, simplificadoras, unidimensionais, e finalmente ofuscantes, que só consideram o reflexo do que há de real na realidade.

A outra ilusão que é necessário desmistificar é da complexidade como sinônimo de completude, ou seja, o pensamento complexo aspira ao conhecimento multidimensional; ele dá conta das articulações entre os diversos campos disciplinares que são desmembrados pelo pensamento simplificador; o pensamento simplificador isola o que separa, oculta o que religa.

Uma das máximas da complexidade é a impossibilidade, mesmo em teoria, de uma onisciência, ou, com diria Adorno *apud* Morin (2011, p. 6-7): “A totalidade é não verdade”, além de que “o pensamento complexo também é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o

reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento” (MORIN, 2011, p.7)

A complexidade propõe um pensamento multidimensional, jamais se encerra, onde um objeto não se isola em seu contexto, considera-se seus antecedentes ou seus devenirs. Não reduz as incertezas e as ambiguidades, aceita-as como parte do fenômeno, abre, jamais fecha. “Trata-se de evitar a visão unidimensional, abstrata. Para isso é preciso, antes de mais nada, tomar consciência da natureza e das consequências dos paradigmas que mutilam o conhecimento e desfiguram o real” (MORIN, 2011, p. 11).

O objeto de estudo desta pesquisa se apresenta de forma complexa, portanto essa complexidade será abordada de maneira natural, sem recorrer a tentativas de “simplificar” as relações entre os indivíduos que compõem os coletivos.

Entender como operam os coletivos fotográficos requer um exercício de seleção de dados significativos e rejeição de dados não significativos: separa (distingue) ou une (associa, identifica), assim como hierarquiza e centraliza as noções-chave do fenômeno. Chama-se aqui fenômeno, à junção de indivíduos no mesmo coletivo e aos procedimentos adotados para elaboração de seus trabalhos.

Reconhecer a complexidade não é limitar-se a dizer que as coisas são assim porque sim, mas é fundamentar, por meio do método fenomenológico, que as interações sociais são fenômenos complexos, que se comportam como se fossem teias, em que um elemento pode alterar toda a formação social preestabelecida. A complexidade é uma espécie de trama orgânica, que pode gerar qualquer resultado, independente do formato da equação.

O método genealógico, criado por Nietzsche no final do século XIX e desenvolvido por Michel Foucault e Jonathan Crary forneceu importantes contribuições para os estudos em Comunicação e Cultura, segundo Maria Cristina Franco Ferraz (2013). Em seu artigo, Ferraz ressalta as importâncias dessa metodologia aplicada aos estudos em teorias da comunicação e nos estudos culturais, e nos aponta importantes contribuições para o desenvolvimento dessa pesquisa.

A genealogia caminha por uma perspectiva antimetafísica, pois considera sentidos, valores e crenças culturalmente compartilhadas assim como considera a subjetividade como fator primordial para a produção histórico-cultural.

## 2 PARA ALÉM DA AMIZADE

Os coletivos se caracterizam por envolver pessoas, indivíduos que se relacionam e estabelecem relações de afetividade, constroem laços e, como consequência possível, seus integrantes tornam-se amigos, ou se constituem justamente por já haver uma situação de amizade. Por esse motivo, entender em que consiste a amizade e como esse tipo de envolvimento social se desenvolve ao longo da história é etapa fundamental nessa pesquisa.

Amizade é um relacionamento ético entre indivíduos que buscam o bem um do outro como de si mesmos, conforme a definição aristotélica. É também uma virtude extremamente essencial à vida. Virtudes morais são adquiridas através do hábito, e segundo Aristóteles (1991) consistem em equilibrar vícios da falta e do excesso. A amizade é uma virtude necessária no compartilhamento da felicidade.

Amizade vem do latim *amicitia* (amizade), *amicus* (amigo), *amare* (amar), que provavelmente derivou de *amore*; amar, refere-se a uma relação afetiva que envolve conhecimento mútuo, afeição, além de lealdade e uma certa dose de altruísmo. Mas encontraremos também na Grécia seu sentido. Amizade é a tradução do grego *philia*, que no tratado de *Ética a Nicômaco* de Aristóteles assim aparece.

Francisco Ortega (2002), em seu amplo estudo realizado sobre a amizade e suas genealogias, elucida que o conceito de *philia* só surge com Heródoto no século V a.C. Nos poemas homéricos, o adjetivo *philos*, o verbo *philein* e o substantivo *philotès* aparecem todos ligados a uma variedade de significados mas que as relações pessoais seriam uma ligação entre todos. *Philos* é utilizado por Homero com duplo sentido, possessivo e afetivo, mas é no sentido afetivo que dá a ideia de proximidade das relações de parentesco, usada como forma afetuosa para se referir aos membros de uma família.

Na Grécia homérica a amizade não aparece com uma forma definida, existindo inúmeros tipos e noções. Os tipos de amizade derivam-se principalmente à noção de parentesco, eis a sua origem, mas sobretudo “trata-se de relações institucionalizadas e ritualizadas” (ORTEGA, 2002, p. 23).

*Philos* também é utilizado pelos personagens homéricos para se referir aos homens e aos objetos que garantem a segurança e independência numa sociedade que era regida pelo sentimento de insegurança. Essa necessidade de segurança exprime igualmente a importância atribuída às relações de hospitalidade: “Trata-se de uma relação de aliança ou de

hospitalidade, que adota um caráter quase jurídico, uma ética fortemente codificada, na qual ‘o honor vira o único elemento afetivo’” (FRAISSE, 1974 *apud* ORTEGA, 2002, p.17).

Considerando esse sentido de segurança atribuído ao *philos*, a ideia de fidelidade é fundamental, principalmente em se tratando de um universo bélico em que Homero está inserido. Nesse caso, o que garante a sobrevivência são as amizades, o amigo é o que protege.

Já na ontologia platônica da *philia*, a amizade se baseia na procura pela verdade, que é característica da filosofia. A discussão platônica sobre a amizade está diretamente ligada às reflexões sobre o amor, à procura de dar ao “amor dos rapazes” (*paidikon eros*) uma forma moralmente aceitável na *polis*, situação que é explicada na erótica grega, que devido à divisão dos sexos, as relações afetivas eram desenvolvidas entre os homens. Para Platão “devemos ter um com o outro um trato filosófico [...] pois juntos temos de conhecer a verdade sobre o bem e o mal e também a aparência e a verdade da natureza com muito trabalho e muito gasto de tempo”. Platão considera as comunidades filosóficas como constituídas por um grupo de amigos num ambiente de amor sublimado, de *amor-philia*.

Considerava-se a ausência de vínculos maritais mais estreitos e de amor conjugal, afinal existiam lugares específicas para cada sexo, com o baixo estatuto da mulher e sua reclusão à esfera doméstica (o *oikos*). A consequência foi o privilégio do culto da amizade e do amor somente entre os homens.

A partir do século XII, surge uma virulenta hostilidade com a homossexualidade impulsionada por uma vontade de uniformidade manifestada pelas instâncias eclesiásticas. Essa vontade de uniformidade culminou não somente na consolidação do poder civil eclesiástico com a criação da inquisição como instrumento de uniformização dogmática que proporcionou as cruzadas, expulsão de judeus, tentativas de eliminar a feitiçaria e a repugnância da homossexualidade. Segundo Boswell (1997) havia uma “furiosa e obsessiva preocupação negativa com a homossexualidade significando o mais horrível dos pecados” (p. 262 *apud* ORTEGA, 2002, p. 89).

Nesse períodos, acreditava-se que a segurança da Europa cristã estava ameaçada pelos mulçumanos e pelos hereges, ambos inclinados à sodomia. Não existia um limite claro que diferenciasse amizade de homossexualidade, ambas envolviam um vínculo emocional que exigia intimidade física. Numerosas acusações de sodomia feitas na alta idade média e no renascimento correspondiam a um comportamento que teria sido qualificado de amizade em outra época.

Na entrevista “Da amizade como forma de vida”, Michel Foucault destaca que o que torna perturbadora a homossexualidade é “o modo de vida homossexual muito mais que o ato

sexual mesmo. Imaginar um ato sexual que não seja conforme a lei da natureza, não é o que inquieta as pessoas. Mas que indivíduos comecem a se amar: aí está o problema” (FOUCAULT, 1981, p. 2).

Foucault versa também sobre o desenvolvimento da problemática da homossexualidade para o problema da amizade. Foucault afirma que em relações homossexuais o que há de mais genuíno, que se sobrepõem ao prazer imediato, e o que é capaz de fazer a relação dar certo, é a ideia da amizade: “terão de inventar de A a Z uma relação ainda sem forma que é a amizade: isto é, a soma de todas as coisas por meio das quais um e outro podem se dar prazer” (FOUCAULT, 1981, p.2).

Para Aristóteles, a amizade é, pois, uma virtude extremamente necessária à vida. Mesmo que possuamos diversos bens, riqueza, saúde, poder, ainda assim, não será suficiente para nossa realização plena, pois nos falta a essencial e indispensável amizade. Na ética aristotélica, quanto mais influência e poder um homem tiver, mais necessidade ele terá de ter amigos. A justiça e a amizade possuem os mesmos fins, mas considera-se a amizade superior à justiça, pois a justiça é utilizada para contornar nossos atos em relação ao próximo que não conhecemos. Com os nossos amigos não precisamos de justiça, pois a natureza da amizade nos é completa, como mais autêntica forma de justiça.

A amizade não é apenas necessária, mas também nobre, pois louvamos os homens que amam os seus amigos e considera-se que uma das coisas mais nobres é ter muitos amigos. Ademais pensamos que a bondade e a amizade encontram-se na mesma pessoa. (ARISTÓTELES, 1991, p.173)

É condição fundamental para se formar uma amizade o conhecimento de outra pessoa, que desejem reciprocamente o bem, assim como é condição específica para ser objeto de amor ter um caráter bom, agradável e útil.

Aristóteles acrescenta ainda que deve existir mais de uma forma de amizade. Apresenta então três espécies de objetos de amor: o que é bom, o agradável e o útil. O que é motivado pelo bem está em situação de superioridade, pois é duradouro, baseia-se na admiração mútua. A agradável está relacionada aos jovens, está fundamentada no prazer mútuo. E a terceira parece existir principalmente entre pessoas idosas, pois nessa idade buscam não o agradável, mas o útil, nesse caso, busca-se a vantagem mútua.

Nas amizades as pessoas buscam seus próprios interesses, buscam alguém que lhes proporcione prazer ou utilidade, não amam o amigo por ele mesmo, mas na medida em que

ele pode proporcionar algum bem. A amizade é utilizada para conseguir outra coisa, de modo que o amigo é tido como um meio e não como fim.

Ainda segundo Aristóteles (1991), é essencial para uma amizade “a consciência, a qual só é possível se duas pessoas são agradáveis e gostem das mesmas coisas”, e que a amizade perfeita é aquela que existe entre homens que são bons e semelhantes na virtude, ou seja, é necessário haver reciprocidade de caráter e de objetivos e, como exigência peculiar, o tempo e intimidade. A verdadeira amizade é invulnerável à calúnia. A ética aristotélica sugere que a vida humana se baseia nas relações intersubjetivas da amizade, e que é uma condição necessária e indispensável para uma vida feliz.

Porém, há momentos na história em que o conceito de amizade se enfraquece, justamente pelas mudanças de paradigmas que ocorrem, por exemplo, com a ascensão do cristianismo. No cristianismo o conceito de amizade, que surgiu no mundo bélico, dilui-se justamente porque se amplia. A máxima cristã: “Ama o teu próximo como a ti mesmo” surge, e com isso, a ideia de que “todos somos irmãos”, utilizando o vocabulário cristão, equivale dizer que todos devem ser tratados como amigos.

Porém, a funcionalidade desse conceito ideal encontra barreiras no mundo real, por motivos óbvios, afinal a amizade perde a seletividade, não podemos escolher os nossos amigos, todos devem ser tratados da mesma forma, afetos e desafetos. Por determinação de uma lei divina todos são iguais, amigos ou inimigos, todos devem ser entendidos como próximos.

Em Kant (1978 *apud* ORTEGA, 2002), essa máxima cristã será expressa mais tarde como a lei da razão, mesmo contra nossos desejos, deveremos tratar nosso próximo como a nós mesmos, por ser um dever moral.

Voltando à origem latina de amizade, apesar de aparentemente a amizade se manifestar da mesma forma, existem diferenças significativas entre a *philia* grega e a *amicitia* romana. Para os romanos a *amicitia* é por um lado uma relação baseada na afeição livre, o que exclui associações econômicas, comunidades religiosas e jurídicas e relações de parentescos. Porém, as associações políticas estabelecidas entre os nobres para se apoiarem em assuntos de política interna e externa eram consideradas *amicitia*. Os aristocratas romanos precisavam de amigos para se impor politicamente.

Na renascença, Montaigne (*in* ORTEGA, 2002) no ensaio “Da amizade” dissolve o vínculo greco-romano entre amizade e política e amizade e comunidade e se insere na tradição aristotélica de amizade perfeita. Para Montaigne, amizade é “uma plenitude afetiva,

que não precisa de qualidades objetivas; um prazer espiritual que não diminui com sua satisfação, mas aumenta.” (ORTEGA, 2002, p. 94)

Montaigne também dissocia amizade de família ao criticar a ausência de liberdade e de escolha, o que se modifica no período do romantismo, pois nessa época as amizades se recolheram da esfera pública para a esfera privada; o espaço público, que favorecia o encontro dos amigos, foi substituído pela casa, o lar. Com isso, os laços de amizade voltam-se para a família, perdendo o caráter de livre escolha. Os amigos passam a ser o cônjuge ou algum parente próximo. Houve uma restrição da amizade para o ambiente doméstico e, nas relações de trabalho, passou a predominar a competitividade em detrimento dos laços de solidariedade.

Porém, além das relações familiares, existiam vários outros laços afetivos na modernidade. Na época moderna, a família não esgotava a esfera do privado, nem de afetividade, o indivíduo não vivia em família até atingir a idade adulta, a amizade podia representar um amplo vínculo que absorve relações sociais e profissionais:

A vida social se organiza a partir de vínculos pessoais, e dependência de patronagem, e também de ajuda mútua. As relações de serviço e as relações de trabalho eram relações de homem, que evoluíam da amizade ou da confiança para exploração ou o ódio. Jamais se instalavam na indiferença ou anonimato. Passava-se de relações de dependência às de clientela, de comunidade, de linhagem e às escolhas mais pessoais. Vivia-se, portanto, um uma rede de sentimentalidade difusa e também aleatória determinada apenas de modo parcial pelo nascimento e pela vizinhança e como que catalisada pelos encontros casuais, pelas paixões à primeira vista. (ARIES, 1985, p. 87 *apud* ORTEGA, 2002, p. 116)

Na modernidade, o indivíduo encontrava-se imerso numa rede de sociabilidades de solidariedade que o acompanhava durante toda a vida, todas as relações sociais e profissionais são antes de tudo relações de amizade. Na Europa, os meios políticos, as hierarquias cavaleirescas, as comunidades religiosas, confrarias, famílias de alta sociedade e até associações de eruditos mantinham relações de amizade e consideravam importante a base afetiva, e empregavam o termo “amigo” para designar um indivíduo do mesmo corpo social.

Já após o período moderno, Karl Popper (1998) ressalta que ocorre uma transformação de sociedade fechada, tipo trabalhista, que funciona como um organismo, para uma sociedade aberta, competitiva, onde os membros lutam por seus interesses individuais. Popper caracteriza a passagem das relações de grupo concreto, para relações abstratas, impessoais, onde o contato pessoal é substituído por tecnologias que dispensam o contato direto entre as pessoas. O que pode acarretar solidão, doenças emocionais, físicas e sociais.

Observa-se assim que o conceito de amizade se transforma em toda sua história, porém está sempre voltando aos mesmos significados, não deixa de ser a busca pelo bem do próximo como de si mesmo, assim como um encontro entre pessoas com interesses similares. Passa pelo amor, pela política, pela família e pelas relações de trabalho. Essas relações profissionais movidas por interesses comuns é o que sustenta a maioria dos coletivos fotográficos contemporâneos. O que se faz fundamental ainda é entender que essas relações atualmente se dão também de maneira virtual, o que se explicará à medida que falarmos dos espaços antropológicos, mas antes abordaremos o papel do indivíduo no coletivo e o conceito de sociedade.

## 2.1 O PAPEL DO INDIVÍDUO NO COLETIVO

Coletivos são agrupamentos sociais, motivados muitas vezes por relações de amizade e afetos, que, obtiveram conceitos diferentes, porém complementares, em toda sua genealogia. A questão que se faz importante agora, para melhor entender o fenômeno contemporâneo dos coletivos artísticos e fotográficos, é o que se entende por “indivíduo” e “sociedade”.

Para Norbert Elias (1994), essa relação ainda não é clara, as noções de singularidade e pluralidade do indivíduo parecem ser duas entidades ontologicamente diferentes.

A sociedade é entendida, quer como mera acumulação, coletânea somatória e desestruturada de muitas pessoas individuais, quer como objeto que existe para além dos indivíduos e não é passível de maior explicação. (p. 7)

O que é importante ressaltar é que a sociedade é formada por todos nós e que um grupo de pessoas pode apresentar características diferentes dependendo de onde for constituída essa sociedade. Eis a subjetividade típica de um fenômeno complexo. Uma reunião de indivíduos que frequentam uma mesma igreja, ou mesmo uma mesma universidade, forma uma sociedade, porém sociedades distintas, afinal seus indivíduos são diferentes. Um coletivo fotográfico formado no Brasil possui sua dinâmica própria e difere de um coletivo formado no Chile ou mesmo de outro coletivo brasileiro residente na mesma cidade.



A questão fundamental é entender que, apesar de coletivos fotográficos serem junções de fotógrafos, cujos objetivos possam até coincidir, cada coletivo é único, porque os indivíduos são singulares e cada união possível pode configurar uma sociedade diferente.

A problemática que se percebe é que existe uma forte corrente na ciência que acredita que “a sociedade é concebida, por exemplo, como uma entidade orgânica supra-individual que avança inelutavelmente para a morte, atravessando etapas da juventude, maturidade e velhice” (ELIAS, 1994, p.14).

Elias (1994) ressalta também que há vertentes da ciência que tratam o indivíduo singular como algo que pode ser completamente individualizado e que busca elucidar as estruturas de suas funções psicológicas independente de suas relações com as outras pessoas, divergindo dessa que não afere nenhum lugar apropriado às funções psicológicas do indivíduo singular. Isso ocorre principalmente na área de psicologia-social ou de massa, “*anima coletiva*” ou “*mentalidade grupal*”

Decerto nos apercebemos, ao mesmo tempo, de que na realidade não existe esse abismo entre o indivíduo e a sociedade. Ninguém duvida de que os indivíduos formam a sociedade ou que toda sociedade é uma sociedade de indivíduos. Mas, quando tentamos reconstruir no pensamento aquilo que vivenciamos cotidianamente na realidade, verificamos, como naquele quebra-cabeça cujas peças não compõem uma imagem íntegra, que há lacunas e falhas em constante formação em nosso fluxo de pensamento. (ELIAS, 1994, p.16)

O que falta, segundo Elias, são modelos conceituais capazes de tornar compreensível o que vivenciamos cotidianamente, algo que nos faça compreender de que modo um grande número de indivíduos que compõem entre si algo maior é diferente de uma coleção de “indivíduos” isolados formando uma “sociedade”, assim como identificar possibilidades de reconhecer e perceber as histórias individuais de cada pessoa que compõe uma sociedade.

Um modelo simples para compreender essa questão foi dado por Aristóteles (1991), que certa vez apontou a relação entre as pedras e a casa. Esse exemplo mostra como a junção de muitos elementos individuais forma uma unidade cuja estrutura não pode ser inferida de seus componentes isolados, assim como não se pode compreender a estrutura da casa inteira pela observação isolada de cada pedra que a compõe.

Outro exemplo similar é dado pela teoria da *gestalt*, que aprofundou esse assunto afirmando que o todo é diferente da soma de suas partes. Ela incorpora leis de um tipo especial, as quais não podem ser resolvidas pelo exame de seus elementos em separado.

Cabe aqui reconhecer que uma das metas desta pesquisa é elucidar que coletivos fotográficos são formados por indivíduos e que cada ser, individualmente, possui uma história, uma característica específica, que somada à dos demais indivíduos do coletivo promove um grupo com características únicas, incapaz de se repetir, entrando então na questão da fenomenologia que analisa os fenômenos subjetivos da sociedade.

## 2.2 O ESPAÇO DAS INTELIGÊNCIAS COLETIVAS

A fim de compreender as relações de amizade e interação do indivíduo no ambiente social e as formações coletivas, faz-se necessária a compreensão dos modelos antropológicos que vivenciamos e o modelo que surge atualmente para então compreender por que a questão da coletividade é tão importante.

Para isso, cabe então definir o que é espaço antropológico a partir dos estudos da obra do filósofo Pierre Lévy, que define que espaço antropológico é:

um sistema de proximidade (espaço) próprio do mundo humano (antropológico), e portanto dependente de técnicas, de significações, da linguagem, da cultura, das convenções, das representações e das emoções humanas” (LÉVY, 1998, p. 22)

Para Lévy (1998), as sociedades humanas sofrem constantes mutações antropológicas e a “terra” foi o primeiro grande espaço antropológico aberto a nossa espécie. A linguagem, a técnica e as formas de organizações sociais são as três características primordiais que distinguem o *homo sapiens* das outras espécies. Os modelos de conhecimento específicos desse primeiro espaço antropológico são os mitos e os ritos.

Na terra, a identidade se inscreve ao mesmo tempo no vínculo com o cosmo e na relação de filiação ou de aliança com outros homens. O primeiro item de nosso *curriculum vitae* é, em geral, nosso nome, ou seja, a inscrição simbólica numa linhagem” (LÉVY, 1998, p. 23).

O segundo espaço é o “território”, que é criado a partir do neolítico com a agricultura, a cidade, o estado e a escrita. A terra nômade não acaba, mas há uma tentativa de domesticá-

la. É nesse momento, com a escrita, que se inicia a história e o desenvolvimento dos saberes. Neste caso, o vínculo com o cosmo não é mais o centro mas a propriedade, é pertencer a algo ou a uma entidade territorial. O endereço é nossa identidade no território, segundo Lévy.

O terceiro espaço só surge no século XVI e é denominado espaço das “mercadorias”. O princípio organizador desse espaço, que teve início com a conquista das américas, é o fluxo de energias, de matérias-primas, mercadorias, capitais, mão de obra e informação. A riqueza nesse espaço deixa de ser o domínio de territórios e passa a ser o controle dos fluxos. Daí por diante reina a indústria e a informação. A identidade social nesse espaço antropológico é a profissão.

Para Lévy (1998), o quarto espaço, único onde é possível obter uma identidade social mesmo que não se tenha “profissão”, ainda está mal percebido e incompleto. É o espaço que vivemos na pós-modernidade, o espaço da Inteligência e dos Saberes Coletivos. O Espaço do Saber é no sentido etimológico, uma utopia, um não-lugar. Ele não se realiza em parte alguma, é imensurável. É nesse espaço que vivemos hoje que a coletividade se destaca, justamente porque depende de um conhecimento compartilhado; são as inteligências coletivas. É dessa forma então que o coletivo humano deve se adaptar, aprender e inventar para viver melhor no mundo complexo e desordenado em que passamos a viver.

Nesse ambiente em que as trocas não são mais táteis, os espaços deixam de ser físicos, a identidade social pode ser virtual. Faz-se necessário compreender como os laços sociais se relacionam com o saber, principalmente com o saber coletivo.

Em nossas interações com as coisas, desenvolvemos competências. Por meio de nossas relações com os signos e com a informação adquirimos conhecimentos. Em relação com os outros, mediante iniciação e transmissão, fazemos viver o saber (LÉVY, 1998, p. 27).

A inteligência coletiva de que fala Lévy (1998) “é uma inteligência distribuída por toda a parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (p. 29). Essa inteligência, distribuída por todas as partes, tem como máxima inicial a ideia de que “ninguém sabe tudo, todos sabem alguma coisa, todo o saber está na humanidade. Não existe nenhum reservatório de conhecimento transcendente, e o saber não é nada além do que as pessoas sabem” (p. 29). A inteligência coletiva sugere uma valorização técnica, econômica, jurídica e humana da inteligência distribuída por toda parte, além do reconhecimento das competências específicas.

No coletivo inteligente a comunidade assume como objetivo a negociação permanente da ordem estabelecida, de sua linguagem, do papel de cada um, o discernimento e a definição de seus objetivos. A inteligência coletiva propõe um novo humanismo, no qual se amplia o conhecimento de si mesmo, trocando o “conhece-te a ti mesmo” para “aprendemos a nos conhecer para pensarmos juntos”. É o entendimento de cada um enquanto indivíduo vivendo em sociedade.

A noção de hospitalidade, que tem origem lá na *philia*, como já descrito aqui, passa a assegurar a possibilidade de viajar, de encontrar, integrar, acolher. A hospitalidade tem a ver com amizade. A amizade é coletiva.

Em linhas gerais, o espaço do Saber propõe que, agora, a moeda de troca é o conhecimento, e o conhecimento é específico, particular, e para que tudo funcione, precisa ser compartilhado. Nosso modelo antropológico atual infere que tenhamos que compartilhar o conhecimento, e que todas as inteligências são necessárias para o desenvolvimento humano. O sujeito agora são os coletivos, a humanidade. Afinal “Os seres humanos não habitam apenas no espaço físico ou geométrico, vivem também, e simultaneamente, em espaços afetivos, estéticos, sociais, históricos: espaços de significação, em geral” (LÉVY, 1998, p 126).

### 2.3 INTERAÇÃO E LAÇOS SOCIAIS

Apesar dos espaços antropológicos serem de exclusividade dos seres humanos, o senso de coletividade não é exclusivo dos homens. Em estudo sobre primatologia, Frans de Waal (2010) traz importantes contribuições para o entendimento das interações e laços sociais na espécie humana, característica fundamental para compreensão do fenômeno amizade e do por que migramos para o espaço antropológico do saber.

O homem é um ser coletivo. Apesar dessa afirmação ser confrontada com pessimismo por Joël de Rosnay (CASTRO, 2006), que no texto "O homem: gênio individual, idiota coletivo" utiliza predicados como: egoísta, individualista e possessivo ao se referir aos homens, Waal preferem acreditar que vivemos sim em um modelo de sociedade em que a coletividade é o elemento fundamental. Waal: “como os primatas, os humanos podem ser descritos como animais altamente cooperativos” (2010, p. 71) e evidencia traços de coletividade em ambas as espécies. Garante que somente em grupos pode-se sobreviver,

conseguir comida, proteger-se do frio, e que os cuidados aos recém-nascidos são essenciais para a permanência da vida.

A amizade, fundamental nesse modelo de vida de coletividade, pode ter como origem um instinto de sobrevivência da espécie, como a necessidade de proteger e ser protegido por outros seres, afinal, de acordo com Waal (2010) “os homens são animais gregários, altamente cooperativos e sensíveis à injustiça, belicosos às vezes, mas na maior parte do tempo amantes da paz” (p. 16).

Nossa espécie tem um lado social assim como um lado egoísta, mas o senso de cooperação e de proteção, característico das conexões sociais, são fundamentais para proteção e perpetuação da raça humana, como observou-se na genealogia da amizade.

O lado egoísta pode ser observado em Kant (*apud* WALL, 2010, p. 20) com a lei do dever. Para o filósofo, devemos cuidar do próximo e respeitá-lo por ser um dever, por ser um comportamento lógico. Entretanto, a ideia da sociabilidade e de que a base da moralidade está nos sentimentos nos faz recorrer a Darwin que afirma, em seu livro *The descente of man* (traduzido para o português como *A origem do homem*), que a moralidade humana se origina da sociabilidade animal:

Todo e qualquer animal dotado de instintos sociais bem definidos [...] inevitavelmente adquirirá senso ou consciência moral assim que suas faculdades intelectuais se tenham tornado tão bem desenvolvidas, ou quase tão bem desenvolvidas, quanto no homem. (DARWIN, 1871, p. 71-2 *apud* WAAL, 2010 p. 21)

Essa sociabilidade foi comprovada no início do século XX com experimentos extremamente cruéis baseados na teoria da psicologia do *comportamentalismo*<sup>2</sup>. John Watson (*apud* WAAL, 2010, p. 26), pai dessa corrente, sonhava com um “criadouro de bebês” sem a presença dos pais, onde os recém-nascidos fossem educados segundo os princípios científicos.

Lamentavelmente esses criadouros existiram e foram experiências mortíferas, segundo Waal (2010). Neles, os psicólogos estudaram os órfãos mantidos em berços separados por lençóis brancos, privados de estímulos visuais e de contato corporal, os adultos jamais se dirigiam com ternura a essas crianças. O resultado foram bebês parecidos com zumbis, com

---

<sup>2</sup> O nome dessa teoria reflete a crença de que o comportamento é tudo o que a ciência pode observar e conhecer, e, por essa razão, a única coisa a ser levada em conta. A mente, caso exista, equivale a uma caixa preta. (WAAL, 2010, p. 26)

rostos imóveis e olhos arregalados e sem expressão. Se a teoria de Watson estivesse correta, esses bebês deveriam apresentar um ótimo desenvolvimento, mas na verdade, eles não apresentaram nenhuma resistência a doenças.

Por outro lado, nos dias de hoje, o psicólogo Harry Harlow (*apud* WAAL, 2010, p. 29) decidiu comprovar que o amor materno faz diferença, inclusive para os primatas. Em um laboratório ele demonstrou que os macacos criados em isolamento manifestavam perturbações mentais e sociais e comprovou, sem deixar dúvidas, que a privação do contato corporal é algo que não combina com os mamíferos.

Dessa forma concluíram que o vínculo é um elemento essencial para a nossa espécie, assim como o senso de cooperação, que nas teorias evolucionistas modernas levam a crer que os grupos cooperativos de animais ou humanos desenvolvem a capacidade de operar em grupo e de construir uma rede de sustentação mais evoluída, fazendo dessa uma habilidade de sobrevivência decisiva.

O princípio das inteligências coletivas estudado por Lévy (1998) nos leva a uma reflexão sobre a importância da coletividade na nossa sociedade, que é complexa por natureza. Para Waal (2010) a maioria de nós reconhecemos a necessidade de preservar certos serviços e instituições sociais e estamos dispostos a batalhar por isso. Há um “motivo social” nos animais que vivem em grupos que nos conduz a lutar por uma sociedade que funcione bem como um todo.

Ser coletivo é um “modo de vida”, como apontado por Foucault (1981):

Um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e a uma ética. (p.3)

Essas relações intensas, ou mesmo as institucionalizadas, são fundamentais para entender o modelo de sociedade em que vivemos. Compreender que hoje vivemos no espaço antropológico do Saber (Lévy, 1998) e que esse espaço, regido pelo conhecimento, envolve a coletividade. A inteligência, deve ser entendida como traços de cada indivíduo; os indivíduos são os membros da sociedade. Compreendendo isso, podemos partir para a descrição dos fenômenos dos coletivos fotográficos, mas antes abordaremos como a autoria passou de um problema singular para um problema plural.

### 3 O PROBLEMA DA AUTORIA COMPARTILHADA

“Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências”

(Michel Foucault, 2001, p. 5)

Um dos pontos primordiais para conjeturarmos a questão da autoria é discutir sobre a unicidade do sujeito. Partindo do conceito de autor na modernidade, procuramos elucidar a trajetória dos conceitos de autoria própria e individualizada para uma autoria compartilhada, que acaba tornando-se um fenômeno complexo e recheado de implicações sociais, políticas, econômicas e culturais.

A noção de autoria que temos hoje destaca o autor como um sujeito único que cria algo. A representação da individualidade intelectual governa as noções de autoria, que passa a ser regulada segundo um regime de propriedade que só se consolidou na Modernidade. Qualquer obra que for referenciada hoje em dia, inelutavelmente será atribuída a um autor. Mas até a Idade Média essa preocupação não existia.

#### 3.1 QUANDO NASCE E QUANDO MORRE O AUTOR

O autor é uma personagem moderna (BARTHES, 2004), alguns fatores sociais, políticos e econômicos fizeram com que, a partir da Renascença, o indivíduo fosse exaltado e identificado como autor principalmente no campo das artes. Essa mudança de paradigmas se sustenta com a nova concepção de homem que foi se afirmando na Europa renascentista em ruptura com a Idade Média. A Renascença possuía uma visão antropocêntrica em contraste com o dualismo medieval.

O conhecimento que era transmitido por narrativas orais na Antiguidade era passado de geração para geração, porém, não era a assinatura de um autor que lhes garantia credibilidade ao que era transmitido, mas sim o valor do tempo que aquela comunicação continha, ou seja, a sua antiguidade. Essas “obras” estavam em permanente processo de criação, visto que cada narrativa era alterada de acordo com seu narrador, a fim de melhorar o

que estava sendo dito. A transmissão oral como maneira de perpetuar o conhecimento perdurou até meados da Idade Média.

Com a invenção da prensa móvel por Johannes Gutemberg, em 1440, deu-se início à Revolução da Imprensa. A partir daí a facilidade de produzir, copiar e difundir textos em larga escala possibilitou aos grupos sociais descontentes com o absolutismo político-religioso dos senhores feudais, das monarquias e da Igreja Católica, fez com que questionassem os poderes e incitassem as massas populares por meio de panfletagem, que ocorria de forma clandestina nas vielas e becos das cidades europeias. Essas atitudes impulsionaram a necessidade de estabelecer um nome, um autor, nas obras publicadas, nas quais ele deveria assinar por suas opiniões, seus questionamentos e sua inventividade. Segundo Foucault (2012), a atribuição a um autor era, na Idade Média, indispensável, pois era um indicador de verdade.

Na ordem do discurso literário, a função do autor não cessou de ser reforçada: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média do anonimato ao menos relativo, eis que agora se lhes perguntam (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sobre seu nome. (p. 26)

Para Barthes (2004) o autor foi concebido na nossa sociedade logo que findou a Idade Média com o intuito de dar prestígio ao indivíduo, além do que passou a ser determinante na nossa sociedade à medida que nos dá pistas para o entendimento da obra, ou seja, a obra está associada a quem a produz. “Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (BARTHES, 2004, p. 4).

Em 1710, surgiu na Inglaterra uma legislação especial com finalidade exclusiva de proteção legal dos direitos de autor, garantindo aos autores os *royalties* advindos das utilizações e cópias da sua propriedade intelectual. Era o Estatuto da Rainha Ana; a primeira iniciativa oficialmente reconhecida de defesa do *copyright*<sup>3</sup>.

No entanto, é durante a Modernidade que a figura do autor se destaca. Em meio à ascensão política da burguesia e às sucessivas divisões do trabalho por meio da especialização

---

<sup>3</sup> *Copyright* em português seria o mesmo que dizer: “direito autoral” ou “direito de autor”. Atualmente para indicar que a obra preserva todos os direitos do autor é utilizado o símbolo do *copyright* “©”.



do conhecimento humano, são atribuídas capacidades perceptivas, discursivas, criativas e organizacionais que destacam os indivíduos e os diferem do restante da população.

Com o início do mercado editorial entre os séculos XVIII e XIX, iniciou-se o processo de mercantilização do saber humano. A partir de então, os autores poderiam comercializar suas publicações como mercadorias passíveis de serem adquiridas mediante pagamento monetário.

De acordo com Foucault (2012), existe um conjunto complexo de regras a propósito dos direitos sobre a produção intelectual ao qual o autor moderno é submetido. A autoria está pautada a partir de um domínio jurídico que articula os discursos sobre a autoria. Há ainda um regime de propriedade sobre os textos e sobre o conhecimento, que é acentuado em função da expansão do capitalismo. Mas nem sempre a manifestação intelectual de palavras e ideias significou tomar posse de um bem, como propriedade. Tanto é que a apropriação de produções autorais se tornou passível de ser punida nos artigos da lei.

Para Foucault:

O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreve um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência. [...] O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (2012, p. 25-26)

Esse mecanismo de organização dos discursos, de gerenciamento e controle da circulação da obra ocasiona recair sobre o produto do intelecto não só a legitimidade, mas também a responsabilidade sobre o que é escrito.

Contudo, fez-se necessária a instituição de garantias desses direitos também nas Constituições das diversas democracias, atribuindo a elas as particularidades do entendimento de autoria vigentes em cada país, respeitando a prevalência do direito individual, como está previsto em qualquer Constituição.

No Brasil a lei que regula os direitos de autor é a lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998. Lê-se no Art. 11: “o autor é a pessoa física criadora da obra literária, artística ou científica” (BRASIL, 1998, s/p). Nesse artigo, a lei assegura a participação individual, mas também, no Capítulo VIII, regulamenta o direito autoral no caso de “Obra Coletiva”. No Art. 88, define que, ao publicar uma obra coletiva, o organizador deverá mencionar a relação de todos os participantes da criação. Ora, posto desse modo, ainda subentende-se que, mesmo em

criações coletivas, a lei brasileira privilegia sempre o indivíduo, não entendendo o coletivo como produtor.

Entretanto, ainda que o “nome de autor” seja um nome próprio e com ele mantenha semelhanças, guarda, porém, uma singularidade paradoxal (FOUCAULT, 2001). O nome do autor não está atrelado necessariamente a um indivíduo real e exterior que proferiu um discurso, mas a um certo tipo de discurso com estatuto específico, isto é, aquele cujo modo de ser, numa determinada cultura, torna-o provido de uma atribuição de autoria. Assim, a noção de autor de que aqui se trata, é menos do que um nome próprio, é uma *função*.

Sobre a *função-autor*, Foucault (2001) ressalta que ela não é simplesmente espontânea, “atribuição de um discurso a um indivíduo” (p. 14), mas é uma operação complexa. Por exemplo, o autor é definido com um certo nível de valor como unidade estilística ou momento histórico, por outro lado, o autor é também sinalizado e definido pelas próprias obras produzidas, que por sua vez podem remeter não a um indivíduo singular, mas a uma “pluralidade de egos” ou a várias “posições-sujeitos” (p. 19).

No campo da fotografia, o autor é comumente reconhecido como o fotógrafo, é o criador da fotografia, que é entendida como a obra produzida pelo fotógrafo.

### 3.2 O PRODUTO DA AUTORIA

Uma questão que se faz urgente ao conceituar o autor é entender o que caracteriza uma “obra”, que é o produto criado por ele. Segundo Foucault (2001) a primeira dificuldade que surge ainda na antiguidade é: se um indivíduo não era autor, como poderia ser chamado o que ele produziu? “Enquanto Sade não era um autor, o que eram então seus papéis?” (p.8). Mas, em se tratando de um autor, será que tudo que ele produz pode ser denominado “obra”? Todas as anotações, rascunhos, notas de um escritor fariam parte de suas “obras completas”?

O autor só não produz nada e a obra só existe quando publicada ou (re)conhecida por alguém. Entender que uma obra é obra, envolve uma série de sujeitos. Para o sociólogo Pierre Bourdieu (2008) existe uma produção de valores que designa o que é obra e o que não é. É o efeito de “grife” ou da “assinatura” (BOURDIEU, 2008), que envolve crença e antes de tudo é subjetivo. No mesmo estudo, Bourdieu ressalta também o que chama de economia dos bens simbólicos o que afeta diretamente o mundo das artes, justamente pela dificuldade existente em valorar o que é produzido em arte.

Para Bourdieu (2008), a arte passa pela crença, há a crença em um dom do artista, o autor tem o dom de criar algo que essa economia simbólica sacramentará. Ora, nem tudo que é produzido por alguém recebe a designação de obra, e nem tudo que o artista produz é arte. Para designar o que vem a ser obra existe essa economia dos bens simbólicos o que envolve a produção de uma crença específica que envolve diversos agentes, como curadores, galeristas, artistas e o público.

Outra problemática levantada por Bourdieu (2008) que nos faz refletir sobre a sacralização que ocorre em relação ao autor, é quanto ao valor atribuído à obra de arte:

A ideologia da criação, que transforma o autor em princípio primeiro e último do valor da obra, dissimula que o comerciante de arte (*marchand* de quadros, editor, etc.) é aquele que explora o trabalho do *criador* fazendo comércio do *sagrado* e, inseparavelmente, aquele que, colocando no mercado, pela exposição, publicação ou encenação, *consagra* o produto. (p.22)

O autor, ou seja, o produtor da obra, apresenta-se de diversas formas e, no caso da fotografia, o fotógrafo é o autor. Por sua particularidade de necessitar de um aparato específico (a câmera fotográfica), a autoria em fotografia é entendida muitas vezes de forma equivocada. No senso comum, impera a ideia de que a autoria passa necessariamente pela operação desse equipamento, desconsiderando os outros agentes e etapas constituintes do ato fotográfico, ocasionando o pensamento de que o autor da obra fotográfica é quem dispara o botão. Nesse sentido, a proposta desse trabalho é desconstruir o senso comum a partir da análise proposta.

A constituição de uma imagem fotográfica nem sempre se limita a um único indivíduo criador. Entende-se, aqui, que a fotografia pode ser concebida por mais de uma pessoa e que também a criação não se restringe ao clique, à abertura do obturador.

Kossoy (2002) salienta que é papel do fotógrafo, ao escolher o enquadramento e o fragmento preciso de tempo para disparar o obturador, dar à fotografia a possibilidade de ter uma realidade própria, além da realidade primária. Levanta-se a questão da “realidade do documento”, a “representação” (KOSSOY, 2002) que pode ser construída, codificada, mas que mantém uma ligação material de tempo e espaço representado.

A fotografia é um processo de construção da representação, muitas vezes subjetivo, no qual munido de componentes de ordem “material” (recursos técnicos, materiais e produtos específicos) e componentes de ordem “imaterial” (filtros individuais de ordem psicológicas,

social, ideológica, repertório pessoal, bagagens artísticas, habilidades técnicas e experiências), o fotógrafo aborda determinado assunto, motivado por questões pessoais e/ou profissionais. Desta forma, é construída (de forma cultural, estética e técnica) a imagem, sob a ótica de um limite extremo entre primeira e segunda realidade, materializando no espaço e no tempo a imagem fotográfica (KOSSOY, 2002).

Ainda que essa construção seja realizada individualmente, ela não finaliza a criação fotográfica; trata-se apenas de uma das etapas, fundamental, mas não única. A definição da pauta que será fotografada, o agendamento do tema, assim como a pós-produção e edição, também são essenciais na concepção fotográfica.

## 4 A ARTE PRODUZIDA EM GRUPO – OS COLETIVOS ARTÍSTICOS NO MODERNISMO

“Porque é preciso uma força coletiva para manter um coletivo.”

(Pierre Lévy, 1998, p.38 )

É indiscutível que a fotografia já adquiriu *status* de arte. Não adentraremos nessa discussão, porque esse tema já foi amplamente abordado na história da arte e da própria fotografia, portanto, partindo da afirmativa de que a fotografia é arte, cabe identificar como a questão da autoria coletiva foi desenvolvida no período do Modernismo até hoje.

Optamos por trabalhar a partir da Modernidade, porque é somente aí que nasce a figura do autor, como afirmado por Barthes (2004), além do que, é nesse momento que também surge e se populariza a fotografia. Outro fator importante que também será levado em conta é que esse recorte de tempo é justamente o período que compreende as vanguardas artísticas, ou seja, as formações que aqui serão descritas e analisadas sob a perspectiva do trabalho coletivo, modificaram profundamente o que era entendido por arte, assim como deram o direcionamento para o futuro da arte:

Embora saibamos evidentemente que apenas alguns artistas bradaram a plenos pulmões, e com pinceis em punho, palavras de ordem, anunciando como haveria de ser não apenas a arte do futuro, senão o próprio futuro. (FABBRINI, 2006, p. 1)

Esses artistas da modernidade acreditavam no poder transformador da arte, e essa crença impulsionou movimentos artísticos que muitas vezes se confundiram com movimentos sociais ou mesmo com eles se mesclavam. A partir do artigo **Introdução geral ao trabalho coletivo em arte moderna**, de Alan Moore (2002), tivemos acesso a um amplo histórico dos coletivos artísticos que atuaram durante o Modernismo, o que nos possibilitou perceber que, em quase sua totalidade, os coletivos modernos propuseram discursos baseados em questões sociais, econômicas e culturais.

Moore (2002) aborda diversas questões sobre as temáticas sociais e documentais, mas, sobretudo a partir da perspectiva artística. Em seu artigo ficam claras as relações existentes

entre arte e sociedade, além de questões relativas à política, economia e cultura. Na maioria das vezes, discursos políticos e ideológicos estiveram presentes no rol público e social da arte, assim como estão muito presentes, ainda hoje, nos coletivos de fotografia contemporânea.

Os artistas se associam continuamente como parte de seu trabalho, e os grupos se formam em resposta a condições específicas, quando há algo particular a fazer. Os artistas usam os grupos para conseguir certa influência no mundo da arte dominado por funcionários que dirigem instituições e mercados orientados por colecionadores e administradores. Os artistas se organizam para melhorar situações difíceis, especialmente para a exibição da obra – para fazer chegar sua arte ao público. (MOORE, 2002, p.2. Tradução nossa)

“A arte começa a partir de grupos” (MOORE, 2002, p.1. Tradução nossa). Essa afirmação abre o artigo apresentado na exibição *Critical Mass*, em Abril de 2002 no *Smart Museum*, da Universidade de Chicago. Declarações como “O coletivo é a base das produções artísticas” (2002, p.1) permeiam todo o artigo de Moore, conduzindo para uma compreensão de que em artes, todas as etapas de criação, assim como todos os agentes que atuam são importantes no processo e constituem a autoria.

O coletivo está certamente presente em todas as indústrias intelectuais. No trabalho intelectual da publicidade e entretenimento, a produção começa com uma “equipe criativa”. A produção coletiva domina quando o que importa é a segurança, repetitividade, e uma realização artesanal admirável. Na Roma antiga, o artista individual era um trabalhador anônimo em um estúdio. A produção coletiva apoiou os egos militares que mantiveram o império. Hoje a produção cultural coletiva reproduz os hábitos de uma sociedade debaixo de regras corporativas. (2002, p.1. Tradução nossa)

Na fotografia não é diferente. No cerne de sua criação, a autoria individual é o mais usual. Todavia coletivos fotográficos surgem principalmente quando se compreende que o processo fotográfico é mais que o simples clique, envolve uma etapa anterior ao clique repleta de escolhas e decisões. O pós também é fator decisivo no resultado da imagem, o editor, laboratorista, retocador, são fundamentais na construção da autoria fotográfica.

Para entender os modos de produção fotográfica coletiva, faz-se necessário perceber e examinar a história da arte com o intuito de entender como certas formas especiais de relações sociais se desenvolveram nos terrenos nos quais o artista está inserido e como as estruturas, as

condições de trabalho dos artistas, a educação, os mercados, museus e associações se comportam na sociedade contemporânea.

#### 4.1 O PROCESSO DE SOCIALIZAÇÃO DENTRO DOS COLETIVOS

Uma das primeiras manifestações coletivas em arte moderna surge na mesa de um bar. A *Bohemia*, noção associada a um estilo de vida, surge durante a revolução francesa, mas foi também um movimento artístico e literário constituído às margens do movimento romântico. Consistia em uma espécie de comunidade autosssegada de criativos, que se reuniam em bares da periferia de Paris para produzir arte fora do que estava sendo produzido academicamente.

A *Bohemia* foi a primeira noção global de coletivos de artistas e se caracterizava por não seguirem as regras da academia. Era um estilo de vida que tinha como nome o de um país na Europa Central conhecido pela forte migração de ciganos, que viviam na periferia das grandes cidades, e assim como o movimento artístico, não se submetiam às regras vigentes.

Em 1844, Balzac escreve *Um Príncipe da Bohemia*, em que teceu elogios aos jovens boêmios:

A palavra Bohemia diz tudo. Ela não tem nada e vive tudo. A esperança é sua religião, a fé em si mesma é o código, a caridade seu orçamento. Todos esses jovens são maiores do que o seu infortúnio, abaixo da sorte, mas acima do destino. (BALZAC, 1844)

A *Bohemia* artística buscava provocações. Em seu auge, os *bohemios* resistiram às mudanças das definições de trabalho provenientes do capitalismo industrial. Seus membros, a maioria jovens burgueses, buscavam um estilo de vida especial e, sobretudo, negavam os movimentos artísticos antecessores. Essa noção de negar o passado e contestar o presente é o princípio das vanguardas, que pensavam em romper com as tradições artísticas, acarretando uma nova tradição ou uma ruptura com o passado. Assim como também foi o caso do movimento *Arts and Crafts* que surgiu na Inglaterra na segunda metade do século XIX.

Com o crescimento fabril e a mecanização do trabalho, surge como movimento estético e social o *Arts and Crafts*, que apareceu como resposta ao capitalismo, defendendo o artesanato criativo como alternativa à produção em massa. O movimento buscava revalorizar

o trabalho manual e recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para o uso cotidiano.

A maior parte do trabalho na indústria não era criativo, frequentemente era voltado à fabricação de mercadorias cada vez mais baratas e em oficinas automáticas, onde, de acordo com Marx (*apud* MOORE, 2005), a máquina manjava o trabalhador. “Os produtos do trabalho industrial refletiam um gosto lamentável, degradado, um signo externo de debilidade moral de um povo” (MOORE, 2005, p. 2-3. Tradução nossa).

Uma das ideias defendidas pelo principal agitador do movimento *Arts and Crafts*, William Morris, que era um combinado entre as teses Ruskin e Marx, era de que a arte deveria ser “feita pelo povo para o povo”, reforçando a ideia de que o operário se torne também artista, dando valor estético ao trabalho “desqualificado” da indústria.

Percebe-se que as criações coletivas em artes surgem por necessidades comerciais, políticas ou culturais. *Arts and Crafts* levantou a bandeira contra o capitalismo. A *Bohemia* foi uma organização que contrariava o sistema de artes. Da mesma forma, o *Salão de Outono* rompeu com as mostras oficiais de artes parisienses e evidenciou os artistas do Impressionismo.

O *Salão de Outono* se originou como uma associação de artistas autoadministrada e democrática, comandada pelo pintor realista Gustave Coubert e que mais tarde teve adesão dos artistas e críticos anarquistas Pissarro, Signac e Feneon, entre outros. Sobre o *Salão de Outono*, Moore (2002) explica que seus criadores acabaram por completo com o controle que a exibição oficial de Paris exercia sobre os artistas. O *Salão de Outono* serviu de exemplo para artistas de Nova Iorque, que iniciaram a *Sociedade de Artistas Independentes* e montaram exposições anuais, das quais a mais famosa foi *Armory Show*, em 1913. O grupo foi liderado pelo socialista John Sloan e incluía Marcel Duchamp entre seus diretores.

Marcel Duchamp também originou um importante grupo que revolucionou os paradigmas artísticos, o *Dada*. Duchamp foi responsável pelo trabalho “A Fonte” (1917), um mictório enviado para participar da **Gran Show** na mostra *Sociedade de Artistas Independentes (SIA)*, em 1917. Os *Dadas* se fizeram presentes dos salões de Nova Iorque aos clubes noturnos e galerias em Zurich, até o *Club Dada* multipropósito de Berlim.





**Imagem 4:** A fonte, Marcel Duchamp, 1917

FONTE: <http://profmarineise.blogspot.com.br/2010/10/dadaismo.html>

O movimento dadaísta se desenvolveu em diversas formas de coletividade artística. O Dadaísmo não foi só antiarte, foi também anti-instituições de arte. Sua exaustiva crítica à sociedade, normalmente é explicada nas escolas somente por meio de um repertório de técnicas e procedimentos aleatórios, assim como sons e imagens desvinculados de uma linguagem. Esse niilismo proeminente do Dadaísmo, que era uma crítica ferrenha aos sistemas de arte, originou outra vanguarda que também envolveu diversos artistas e foi pensada coletivamente: o Surrealismo.

Breton liderou com altas doses de libido e sonho esse grupo pragmático que ocupou o lugar do Dada, o Surrealismo. Buscou “ornar” o comunismo e projetar a ideia do lúdico se munindo de forte crítica social. O primeiro projeto surrealista foi fundar uma espécie de instituto, a *Oficina de Investigação Surrealista* ou *Central Surrealista*. Derivada dos institutos científicos, esta oficina funcionava de modo coletivo, procedimentos como investigar a fala durante o estado de transe eram recorrentes.

Todavia, foi na Rússia que, depois da revolução bolchevique de 1917, as mais profundas instâncias de coletividade modernistas tiveram lugar. Os artistas de vanguarda do movimento futurista passaram a comandar as velhas academias dos czares, e tomaram frente das instituições de arte na Rússia. Houve uma reforma artística semelhante a que ocorreu na França um século atrás. O movimento futurista originou a mostra *Ano Zero* de Malevich, e

teve como característica também a participação massiva de mulheres, o que era escasso nas vanguardas europeias.

Os artistas soviéticos investigaram e produziram em todos os meios. Mestres e estudantes foram às fábricas para começar a fase construtiva do movimento, redesenhando todos os bens de consumo. O *Movimento Futurista Russo* inspirou artistas chineses, africanos e europeus, porém teve seu declínio quando Stalin ascendeu ao poder e restabeleceu o realismo socialista figurativo. E, sob repressivos comandos, retomou a forma conservadora de se produzir arte, demitindo e prendendo alguns artistas. Entretanto, o *Futurismo Russo* se manteve clandestinamente; os artistas que realizavam obras não permitidas pelo regime comunista, encontraram proteção ocidental durante a Guerra Fria.

Enquanto modelo de educação artística modernista, a *Bauhaus* foi o grande exemplo. Com raízes nas ideologias de *Art and Crafts* e da *Art Nouveau*, operou sob uma estrutura hierárquica que reafirmava o papel do mestre e do aprendiz. As expectativas dos estudantes sobre virarem mestre refletia o sistema ordenado de produção cultural. A *Bauhaus* buscou também fazer parcerias com proprietários de fábricas, o que também influenciava na produção da escola.

O termo *Bauhaus* – *haus*, “casa”, *bauen* “para construir” – infere o significado do programa que conduz à escola: a ideia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios. A filosofia que balizava a escola deixava entrever as dimensões estéticas, sociais e políticas de seu criador, Walter Adolf Gropius: “criemos uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classes que erguem uma barreira de arrogância entre os artistas e o artesão” (*apud* ENCICLOPÉDIA ITAÚCULTURAL, 2014).

Trata-se de formar novas gerações de artistas de acordo com um ideal de sociedade civilizada, democrática, em que não há hierarquias, mas somente funções complementares, pensamento precursor ao das inteligências coletivas de Lévy (1998). O trabalho conjunto, complementar, coletivo, é o que baliza o momento antropológico que vivemos na atualidade, o espaço do. Segundo o filósofo:

Ninguém sabe tudo, todos sabem alguma coisa, todo o saber está na humanidade. Não existe nenhum reservatório de conhecimento transcendente, e o saber não é nada além do que as pessoas sabem. [...]“O ideal da inteligência coletiva implica a valorização técnica, econômica, jurídica e humana de uma inteligência distribuída por toda a parte, a fim de desencadear uma dinâmica positiva de reconhecimento e mobilização das competências. (LÉVY, 1998, p. 29-30)

Já nos Estados Unidos, as instituições de arte cresceram e se destacaram somente depois das iniciativas coletivas de artistas, já que o estado era um mecenas irregular. As academias de arte e as escolas de Nova Iorque (como a *Academia Nacional de Desenho*, no século XIX, e a *Liga de Estudantes de Arte*, no início do século XX), foram fundadas e dirigidas fundamentalmente por artistas. O *Beaux Art revival*, no renascimento americano, e a constituição da *Gilded Age (Era Dourada)*, encorajados pelo movimento *City Beautiful* possibilitaram trabalho mais regular para os artistas.

Já no México, nos anos 1920, artistas se dedicaram ao *Movimento Muralista* cobrindo os novos edifícios públicos construídos após a revolução. Esses murais imprimiam pontos de vistas grandiosos da era pré-colombiana, assim como expressavam um futuro socialista para camponeses e trabalhadores.

O tamanho dessas pinturas era sempre monumental e estavam diretamente relacionadas ao contexto social e político do país, marcado pela revolução mexicana. Após 30 anos de ditadura militar, o movimento revolucionário projetou uma nação moderna e democrática. Os novos museus criados a partir da constituição do Ministério da Cultura, dirigido pelo escritor José Vasconcelos, estimularam a criatividade da população.

De volta aos Estados Unidos, com o intento de melhorar as condições de vida dos artistas após a crise econômica de 1930, a *Artist Union* pressionou o governo norte-americano para a criação do *Projeto Federal de Artes* dentro da política nacional do *New Deal*.

Por meio da criação de grupos de trabalhos inseridos no Ministério da Agricultura, a *Farm Security Administration* empregou artistas em toda a nação, promovendo turnês de cantores de ópera pelo país. No caso da fotografia, a *FSA* foi um importante mecanismo não só de emprego, mas de desenvolvimento da fotografia documental estadunidense, um importante trabalho etnográfico e antropológico coordenado por Roy Stryker e com importantes fotógrafos da história da fotografia.

Muitos dos coletivos modernos, assim como as vanguardas artísticas, compreendiam complicadas e consecutivas discussões sobre o lugar das artes na sociedade. As crises econômicas e o fascismo belicista, questões sobre o apoio do governo às artes e sua política exterior conduziram também a complexas e contínuas discussões sobre o lugar e o papel do artistas.

Depois da segunda guerra mundial, a coletividade ressurgiu com força na Europa. Diversos grupos transnacionais reinventaram a ideia de vanguarda. Essas novas formações incluíram os pintores expressionistas do *CoBrA*, poetas concretos da *Internationale Lettriste*, teóricos anarco-comunistas da *Internacional Situacionista (IS)*, a *Bauhaus Imaginista* e o

*Accionismo Vienense*. Esses grupos de artistas, poetas, arquitetos, realizadores audiovisuais e teóricos, retomaram o legado dos surrealistas e executaram incontáveis projetos colaborativos.

Nessa onda neovanguardista coletiva, *Fluxus* seguiu o *Dadaísmo*, influenciado também pela *Bauhaus*. *Fluxus* pretendia “fluxionar” a arte, fluir, assim como o mar. Buscava-se de certa forma uma “inundação” de ideias. Foi composto principalmente por artistas plásticos e músicos e recusava a visão de arte como mercadoria, além de se classificar como movimento antiarte. O grupo mesclou diversas linguagens artísticas em busca de um mesmo objetivo político, social e artístico.



**Imagem 5:** *Greenwich Village*, Fluxus

FONTE: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/254739/Happening>

Outros artistas formaram coletivos que remetiam ao exemplo construtivista. Alguns desses grupos, como o *Zero*, na Europa, voltaram-se para formas tecnológicas da arte – cinéticas, eletrônicas, baseadas em sistemas, assim como os primeiros trabalhos com computadores. Os coletivos *USCO* e *Pulsa*, nos Estados Unidos, produziam obras equiparadas às investigações e aos interesses da indústria do governo e da academia.

Em Paris, os artistas recorreram à escola nacional de belas artes para iniciar o *Atelier Populaire*. Mas o evento que mais chamou atenção da maioria dos coletivos na América foi a *Revolução Cubana* de 1959. O novo governo se dedicou a reconstruir a sociedade gerando oportunidades nas áreas de educação e cultura. O êxito de Fidel Castro inspirou artistas por

toda a América Latina e o surgimento quase simultâneo do movimento de Direitos Civis dos Estados Unidos, para pôr fim ao *apartheid* meridional influenciou diversos artistas.

Nos guetos das grandes cidades norte-americanas surgem os *Black Panthers*, *Young Lords* e os *Brown Berets*. Foram coletivos militantes políticos revolucionários que em alguns casos se muniam de força e agressão, numa tentativa de resposta social aos diversos tipos de preconceitos e segregação social.

A revolução cultural de Mao, na China, em 1968, encorajou esses movimentos e introduziu novas técnicas no repertório dos métodos coletivos, especialmente no desenvolvimento de consciência grupal, convertendo-se em uma ferramenta chave para o movimento feminista.

Muito dessa coletividade cultural surgiu em Nova Iorque com a fundação da *Art Workers Coalition*, em 1969. A *AWC* era uma organização democrática de artistas, aberta e anti-hierárquica, que planejou uma agenda para transformar o mundo da arte e pressionar uma mudança substancial na política dos museus. As demandas dos grupos tinham foco a problemática dos direitos civis, em iguais oportunidades de exibição para os artistas negros e para as mulheres, além de direitos legais mais inclusivos para todos os artistas. Esta agenda de reformas foi sintetizada e afinada durante as “audiências públicas” nas quais artistas e críticos tinham voz.

Como uma espécie de facção dentro do *AWC*, surgiu o *Destruction artists*. Comprometido com as ruas, formaram o *Guerrilla Art Action Group*. A *AWC* gerou e reciclou vários outros grupos de artistas incluindo o grupo de artistas de Porto Rico, ocasionando a fundação do *Museu del Barrio*, assim como o grupo feminista *Ad Hoc Women*. A *AWC* marcou o que seria o começo de uma série de grupos coletivos de artistas em Nova Iorque, incluindo grupos de produção, organizações políticas, espaços de exposição e organizações de serviços, e combinações híbridas de tudo isso.

A *Art Worker Coalition* em si mesma se dividiu no começo dos anos 1970. Uma boa parte das organizações foi absorvida pelo movimento antibelicista e logo deixou de existir, enquanto outro grupo se autodenominou *Art Worker Community*. Esta facção da *AWC* persistiu por muitos anos como uma organização de serviços oferecendo seguro saúde, uma associação de créditos e editando a *Art Worker News*. A principal construção coletiva dos anos 60 e 70 foi, sem dúvida, a comunidade dos subúrbios no Soho.

Soho foi criado de um decadente distrito fabril, uma área parcelada para a “renovação urbana”, isto é, demolição e reconstrução. Os artistas do *Fluxus* foram peça fundamental no processo de ocupação e salvamento do Soho, e por intermédio de George Maciunas, imigrante

lituano, que foi *chef d'ecole* de *Fluxus*, inspirado por *Lef*, o ultrarrevolucionário grupo de construtivistas russos. Maciunas criou o *Fluxshop*, onde vendia os múltiplos assinados pelos artistas do grupo, além de organizar cooperativas para que seus compatriotas vivessem em espaços grandes e baratos do Soho.

O movimento *Anarchitecture* expressava mais claramente o espírito coletivo da época. Incluía artistas (a maioria escultores), músicos e bailarinos, entre eles, Gordon Matta-Clark, que confiava na coletividade para a execução de suas obras, as quais careciam de uma equipe de trabalho que envolvesse diversos profissionais, devido à complexidade e grandiosidade de suas obras.



**Imagem 6:** *Building cut*, Gordon Matta-Clark

FONTE: <http://lounge.obviousmag.org/arxvis/2012/03/who.html>

No final dos anos 1970, o movimento *Punk*, impregnado por certas características como o princípio da autonomia *make-yourself*, a aparência agressiva, um certo sarcasmo niilista e a subversão da cultura, o estilo musical, a moda, o design, artes plásticas, cinema e poesia operou também como um “modo de vida”, com comportamento, linguagem, símbolos e forma de encarar a política e a sociedade de modo bem peculiar. Esse foi o cenário perfeito para o surgimento da *The Factory*, de Warhol.

*The Factory* foi um estúdio de arte independente fundado pelo artista de *pop art* Andy Warhol. Famoso pelas grandes festas, o espaço era frequentado por artistas modernos, boêmios, excêntricos, travestis e consumidores de anfetamina. Warhol ficou famoso por trabalhar dia e noite em suas pinturas, que consistiam em serigrafias e litografias, produzidas

em série, da mesma forma que as grandes empresas capitalistas produziam bens de consumo. Na *The Factory*, enquanto alguém trabalhava com pintura, outro fazia um filme. Diversas manifestações artísticas se mesclavam, era uma profusão de elementos artísticos e de pessoas, um autêntico coletivo criativo do universo *pop*.

Durante o movimento *Punk*, destacou-se no cenário de produção cultural o *Collaborative Projects* ou simplesmente *Colab*, formado por artistas de diversas disciplinas. Muitos dos realizadores cinematográficos eram inspirados por Warhol.

Apesar de alguns críticos de diversos países diagnosticarem o fim da ideia de vanguardas no início da década de 1980, já que não identificavam no cenário cultural um novo movimento artístico internacional ou moderno, como afirma Fabbrini (2006, p.5), os coletivos que possuem um engajamento social se reinventaram nessa década.

Os anos 1980 foram uma época dourada dos coletivos artísticos. Surgiram genuínos coletivos de produção (assim se denominavam), grupos que fizeram de sua coerência um ponto de partida e propósito, e no processo redefiniram amplamente os modelos de coletividade artística. (MOORE, 2002, p. 8. Tradução nossa)

Com o surgimento de governos conservadores nos Estados Unidos e na Inglaterra com Ronald Reagan e Margareth Thatcher, a esquerda reagiu. O *Political Art Documentation and Distribution (PADD)*, em Nova Iorque, tornou-se rapidamente um recurso para organização e arquivo de referência para grupos nos Estados Unidos que trabalharam sob o tema da democracia cultural. Hoje esses arquivos estão na biblioteca do *Museum of Modern Art*. O *PADD* também promoveu encontros e conferências regulares, performances e projetos artísticos, trabalhavam frequentemente com o *Group Material* em esforços colaborativos contra a intervenção dos Estados Unidos na América Central.

A resistência à agenda da nova extrema direita se tornou urgente quando a epidemia de AIDS se converteu em uma crise de direitos civis para os homossexuais, o que foi considerado um problema de sobrevivência. Os grupos desse período foram: *ACT-UP (Coalition to Unleash Power)* e *Gran Fury*. Esses grupos se muniram de recursos da publicidade para conseguir atingir um número maior de pessoas.

Das características fundamentais observadas para a sustentação da coletividade artística no Modernismo estão, em partes, as novas tecnologias de comunicação, que favorecem o trabalho em grupo e, por outro lado, os movimentos sociais em expansão.

Os coletivos de arte não fazem objetos, fazem mudanças, fazem situações, oportunidades, realizações, entendimentos. Trabalham com nossos desejos, e isto tem profunda implicação para o objeto da arte. Os coletivos trabalham sobre a relação público e arte. Trabalham sobre a promessa de audiência. Trabalham para manter a experiência de um coletivo. (MOORE, 2002, p. 10. Tradução nossa)

Uma característica comum a todos os coletivos é a noção de familiaridade. Seus membros participam do coletivo por identificação, afinidade, ideias em comum. Todos os integrantes pensam parecido, compartilham inquietações e, como visto, muitas delas se baseiam na temática social, que é onde são construídos laços, onde se criam afetos. A maioria das vanguardas se caracterizaram por serem realizadas em grupo; a figura do artista individual, apesar de alguns destaques como os mencionados, só era relevante por estar inserida nos grupos. Todas as vanguardas se fizeram relevantes no âmbito do coletivo.



## 5 COMO CRIAM OS COLETIVOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÂNEOS

Com a crise contemporânea da autoria em artes, especialmente com a decadência do que se entendia por vanguardas, fez-se necessária uma reinvenção das estruturas artísticas, porém, obviamente essas mudanças foram muito influenciadas por toda a movimentação ocorrida no século passado com o Modernismo.

Em fotografia, linguagem que se transformou bastante no século XX, e principalmente com a passagem para o século XXI, as transformações foram bastante expressivas, com isso, os modelos de formação coletiva também se deram de diferentes maneiras.

Na nossa tarefa de buscar descrever os coletivos fotográficos, faz-se necessário nos debruçarmos em outras formas de agrupamentos de fotógrafos com objetivos em comum. Essa busca pelas modalidades de coletivos que envolvem a fotografia se mostrou necessária à medida que as características das experiências antecessoras são importantes para realizar uma análise comparativa com os coletivos atuais.

Serão tratadas, nesse capítulo, especificidades de algumas iniciativas de agrupamentos de fotógrafos iniciando pelas estruturas das agências de notícias, com a finalidade de compreender os fenômenos das agências fotográficas. Posteriormente as cooperativas e fotoclubes também serão descritas, até chegarmos aos agrupamento de fotógrafos responsáveis por realizar registros históricos e sociais nos Estados Unidos, França e Brasil, respectivamente: *FSF*, *DATAR* e *Nordestes Emergentes*, que ocorreram em momentos distintos, mas que possuem várias coincidências estruturais.

Ao final, faremos a análise das estruturas dos coletivos pertencentes ao projeto *Laberinto de Miradas*, projeto fotográfico que reuniu os principais fotógrafos documentais da Ibero-América e que estabeleceu uma categoria específica para os coletivos fotográficos, justamente por sua importância no cenário atual da fotografia contemporânea.

No contexto das formações de agrupamentos de fotógrafos no modelo de agências, cabe aqui definir o que são os coletivos fotográficos em um contexto mais amplo e como funcionam algumas formações coletivas específicas. Vale ressaltar a importância de identificar possíveis particularidades de coletivos de naturezas distintas.

A primeira hipótese é que existem coletivos que trabalham sob a premissa de autoria que soma esforços na concepção, ou seja, uma obra assinada por todos os envolvidos. A segunda possibilidade seria a dos coletivos cuja autoria é individual, mas que compartilham o

mesmo espaço de criação. E por fim, propostas mistas, em que alguns trabalhos são assinados conjuntamente ou em que algumas etapas da produção são compartilhadas.

## 5.1 AS AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS

Uma das formas mais usuais de coletividade fotográfica se deu por meio das empresas. Em geral empresas de comunicação especializadas em venda de notícias e também de fotografias. As agências de fotografia advêm das agência de notícias.

O termo “agências de notícias”, como empresa, surgiu em 1953, conforme estudo realizado pela UNESCO “[...] que têm como objetivo procurar notícias e, de uma forma geral, os documentos da atualidade” (Agência Lusa, 1992 *apud* SOUZA, 1997), porém, a primeira agência de notícias de que se tem conhecimento é anterior a essa data, a Agência *Havas*, fundada por Charles-Louis Havas, inaugurada em 1834 em Paris.

A *Havas* iniciou seu trabalho traduzindo textos de outras línguas e já em 1835 produzia seu próprio conteúdo e enviava notícias e informações por telegrama. Em 1951, um sócio de Havas, o alemão naturalizado britânico, Julius Reuter, fundou em Londres a *Reuters*. Em 1849, outro empresário, Bernard Wolff, fundou a *Wolff*, que se tornaria a principal agência alemã. Apenas a *Reuters* permanecera com o mesmo nome, a *Havas* se tornou a atual *Agence France-Presse (AFP)* e a *Wolff* se renomeou para *Deutsche Presse-Agentur (DPA)*.

Nos Estados Unidos, o fenômeno das agências de notícias surgiu durante a guerra civil americana, quando os maiores jornais de Nova Iorque se juntaram e fundaram a *Associated Press*, ocasião em que enviaram vários correspondentes para o campo de batalha. Posteriormente, pela fusão da *United Press* (1907) e a *International News Service* (1909) surgiu a *United Press International (UPI)*.

A origem das agências de notícias advém de uma série de razões técnicas e históricas determinantes, mas é principalmente calcada na expansão do capitalismo. Não é por acaso que as agências surgem nos países com maior crescimento econômico e, no caso dos Estados Unidos, no momento de crescente desenvolvimento da imprensa norte-americana. Ocorre a transferência do campo econômico para o campo do saber (monopólio do conhecimento). Martino (2011) conceitua esse período na introdução da edição brasileira da obra de Harold Innis, *The Bias of Communication*, no qual é contextualizada a questão do progresso da imprensa com o do mercado de produção de papel canadense:

[...] depara-se com o desenvolvimento da indústria cultural e seu valor para os poderes dominantes, como o Estado e as instituições religiosas, que acabam disputando a hegemonia e o controle dos fluxos comunicacionais. (MARTINO, 2011, p. 13)

A demanda por informação foi se atenuando ao longo do tempo. De acordo com Martino (2009), a naturalização da informação e das funções das tecnologias de comunicação tem por base a *curiosidade* humana (avidez por notícias) (grifo do autor).

Os homens sempre se interessaram por notícias; “as notícias sempre existiram e os meios de comunicação evoluem no sentido de fazer isto melhor e mais rápido”. Nada mais simples, mas nada tão superficial. É preciso entender e contextualizar esta demanda no quadro sócio-histórico equivalente à própria historicidade dessa forma particular de informação que é a notícia. (MARTINO, 2009, p.3)

A produção de informação em agências também é feita em campos específicos da comunicação. São as agências especializadas em um determinado segmento de informação ou meios informativos, como a fotografia ou televisão por exemplo. A *Cable News Network (CNN)* e a *BBC World* são emissoras de televisão que se aproximam das características de uma agência de notícia e, de acordo com Sousa (1997), poderão vir a fornecer mais sistematicamente imagens para a imprensa (escrita).

É notório que o desenvolvimento tecnológico dos meios contribuiu para que o volume de informação que circula no mundo aumentasse significativamente e que a especificidade das mídias gerou a necessidade de criação de agências especializadas, como é o caso das agências fotográficas.

## 5.2 AS AGÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

As agências específicas de fotografia surgem no final do século XIX (KOBRE, 2011 *apud* QUEIROGA, 2012, p. 35). George Grantham Bain, em 1895, fotógrafo e redator de jornal, concebe a *Bain News Photographics Services* em Nova Iorque. A ideia inicialmente era acumular fotografias e vendê-las a assinantes. “Ele catalogava e indexava fotografias que

comprava de correspondentes e jornais de várias partes do país. Fazia reproduções dessas imagens e enviava as cópias para sua lista de assinantes” (QUEIROGA, 2012, p. 35).

Para o professor e fotógrafo Luis Humberto Pereira (1983) é possível classificar as agências de fotografia em três categorias. A primeira seriam as agências internacionais, que se caracterizam por serem grandes corporações onde circula um alto volume de informações, originadas e destinadas a todas as partes do mundo. Neste caso, Queiroga (2012) afirma que o fotógrafo não tem muita importância nessa relação, o que conta é o produto ou serviço e ganha a imagem que chegar primeiro. Neste caso é comum o trabalho do fotógrafo *freelancer*<sup>4</sup>.

O segundo modelo de agência de fotografia são as conectadas a veículos de comunicação que comercializam as sobras ou excedentes da produção diária dos jornais, revistas e portais do grupo, objetivando dar maior rentabilidade aos investimentos de produção e ampliar as possibilidades de retorno.

E finalmente as agências fotográficas formadas por fotógrafos, muitas delas organizadas sob a forma de cooperativas, que buscam uma maior valorização e reconhecimento do fotógrafo e de sua atividade. O exemplo mais conhecido é o da agência francesa *Magnum Photos*.

No caso da *Magnum*, o peso do nome dos fotógrafos é o que conta muito e assegura uma independência na produção, que, neste caso, pode ser pautada de acordo com as agendas de interesse próprio, a “agenda interpessoal” de acordo com Saperas (1987).

### 5.2.1 Magnum Photos

“Magnum é uma comunidade de pensamento, de uma qualidade humana compartilhada, uma curiosidade sobre o que está acontecendo no mundo, um respeito pelo que está acontecendo e um desejo de transcrevê-lo visualmente.”

(Henri Cartier-Bresson. MAGNUM PHOTOS, 2014. Tradução nossa)

---

<sup>4</sup> Termo inglês para denominar o profissional autônomo que se autoemprega em diferentes empresas, ou ainda, guia seus trabalhos por projetos, captando e atendendo seus clientes de forma independente.

A *Magnum Photos*, fundada em Paris em 1947, é uma cooperativa de fotógrafos de relevância mundial. É a mais importante corporação de fotógrafos existentes atualmente. Hoje conta com escritórios em Nova Iorque, Londres, Paris e Tóquio e com fotógrafos em todas as partes do mundo. Iniciou seus trabalhos sob liderança de Robert Capa, fotógrafo húngaro com experiência em fotografar guerras desde 1930.

Nos moldes do movimento *Bohemio* surgiu a *Magnum*. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour “Chim” e George Rodger, ao se reunirem ao redor de uma mesa de um restaurante parisiense para produzir as diretrizes do que seria a *Magnum Photos* decidiram, em uma de várias reuniões, que o nome do coletivo seria o mesmo dado a uma grande garrafa de *champagne* consumida pelo grupo *Magnum*.

Foi na *Magnum*, mais especificamente por anseio de Capa, que se criou uma estrutura que visava garantir os direitos e principalmente reconhecer o fotógrafo enquanto autor. Até então era comum que o filme fosse entregue ao veículo logo depois de exposto, não cabendo ao fotógrafo interferir nas etapas posteriores da concepção da fotografia, muito menos ter controle sobre a utilização das fotografias produzidas.

Um dos objetivos principais da *Magnum* era fornecer essa espécie de proteção e assegurar uma certa independência na produção dos fotógrafos, assim como uma logística de comercialização que garantisse retorno suficiente para sua manutenção financeira.

Contudo, percebe-se que, apesar de serem um coletivo, de compartilharem um mesmo espaço, a agência *Magnum* certamente não faz parte do tipo de coletivo que compartilha a autoria, pois a figura do autor ainda é de fundamental importância. Existe hoje uma espécie de prêmio entre os fotógrafos. Ser convidado a fazer parte da agência *Magnum* é sinônimo de reconhecimento, competência individual, é fazer parte do maior time de fotógrafos mundiais, é chegar ao ápice da profissão.



**Imagem 7:** Reunião da Magnum Photos, Paris, 1957

FONTE: [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3)

### 5.3 O FENÔMENO DOS FOTOCLUBES

A paixão por produzir imagens é uma característica que inúmeras pessoas carregam quase que em seu DNA. Esse entusiasmo, típico de fotógrafos profissionais ou amadores, fez com que surgisse, na França e na Inglaterra, em meados dos anos 1850, um fenômeno bastante peculiar de criação coletiva: os fotoclubes.

O movimento fotoclubista é um tipo de associativismo que promove o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas entre seus participantes, em que os membros se juntam para discutir ou realizar ações com o objetivo de promover o desenvolvimento da fotografia. Os fotoclubes são como sociedades fechadas que, provocando uma busca por destaque na produção de fotografias, diferenciam seus participantes dos “usuários comuns”.

Eduardo Queiroga (2012) relembra o slogan da Kodak, que sugeria “você aperta o botão e nós fazemos o resto”. Com esse slogan, George Eastman coloca a primeira câmera simples nas mãos de uma infinidade de consumidores no ano de 1888, transformando o processo fotográfico em um ato que poderia ser feito por qualquer pessoa, dispensando os fotógrafos profissionais.



**Imagem 8:** Anúncio Kodak, 1888

FONTE: <http://www.patentplaques.com/blog/?p=128>

De acordo com Costa e Silva “o movimento fotoclubista surgiu como uma reação amadorista à massificação da produção fotográfica predominante” (2004, p.22). Esse fenômeno internacional, teve em sua gênese uma forte ligação com o movimento pictorialista. No Brasil, surgiu principalmente nas capitais e em algumas cidades grandes do interior e foi responsável por uma importante fatia da produção da fotografia moderna brasileira.

O primeiro clube fotográfico a surgir no Brasil nasceu em 1926, a *Sociedade Paulista de Photographia*, mas não durou muito, extinguindo em 1929, logo após realizar sua primeira exposição pública. Chegaram a editar a revista *Sombras e Luzes*, mas não encontraram um ambiente fértil para desenvolver a fotografia como arte, como afirma o Sr. Eduardo Salvatore no boletim informativo de 45 anos do *Fotoclube Bandeirantes* (1984): “Mas ainda não havia ambiente para a fotografia – arte. Poucos acreditavam nela e os críticos de arte não a admitiam como tal”.



**Imagem 9:** Sociedade Paulista de Photographia, 1926.

FONTE: <http://www.fotoclub.art.br/>

O fotoclube brasileiro mais importante foi sem dúvidas o *Bandeirantes*, fundado em 1939, formado por aficionados paulistanos que se reuniam em uma loja de artigos fotográficos no centro de São Paulo, a *Photo-Dominadora*. Um dos frequentadores, José Medina, manteve um programa diário sobre fotografia na *P.R.K.9 – Rádio Difusora*, onde anunciava novidades, promovia concursos, dava dicas de fotografias e comentava fotos enviadas pelos ouvintes. Nas reuniões vespertinas na *Photo-Dominadora*, esses entusiastas mostravam e discutiam experiências em fotografia, até que um dia decidiram fundar um novo fotoclube. Ao chegar a 50 aderentes, mínimo necessário estipulado pelos fundadores, convocaram uma assembleia de fundação no dia 28 de abril de 1939.



**Imagem 10:** Foto da fundação do *Fotoclube Bandeirantes*, 28 de abril de 1939.

FONTE: <http://www.fotoclub.art.br/>

O *Fotoclube Bandeirantes* apresentou nomes como Geraldo de Barros, German Lorca e Thomas Farkas, e está em funcionamento até hoje.

Uma característica marcante entre os fotoclubes era a busca por inovação e o experimentalismo, mas também eram marcados por um espírito intenso de competição e rivalidade entre seus membros. As disputas, sempre acaloradas – chegava-se a fazer duelos fotográficos, onde um participante desafiava o outro para saber quem produzia a melhor fotografia – inspiravam os seus participantes a desenvolverem novas técnicas e a pesquisarem mais, entretanto, por se tratar de competições, concursos e etc., a individualidade era mantida, apesar de estarem compartilhando um mesmo espaço de criação e instigados por um mesmo estímulo.



#### 5.4 AS INICIATIVAS INSTITUCIONAIS – *FSA*, *DATAR* E *NORDESTES EMERGENTES*

Por mais distintas que possam parecer as iniciativas que reuniram fotógrafos nos Estados Unidos, França e Brasil, em períodos históricos bem distintos, similaridades podem ser encontradas nas iniciativas *Farm Security Administration (FSA)*, *DATAR* e *Nordestes Emergentes*.

Cada uma dessas formações será aqui descrita com objetivo de entender como esses significativos coletivos agiram ou agem, já que o *Nordestes Emergentes* é um projeto em execução. É intento desta pesquisa aventurar-se em vislumbrar os horizontes atingidos ou propostos por esses coletivos.

Apesar de nenhum desses exemplos se afirmarem como coletivo fotográfico, acreditamos que na estrutura que propusemos, ao delinear o que seria um coletivo, todas essas propostas se encaixam perfeitamente, ainda que não nos moldes dos coletivos que compartilham a autoria, mas em suas maioria das vezes, coletivos que atendem ao chamado de um editor ou coordenador de projeto que pauta o trabalho dos fotógrafos participantes, por mais que esses possam ter autonomia na criação.

##### 5.4.1 Farm Security Administration

*Farm Security Administration (FSA)* foi uma organização criada em 1937 pertencente ao Departamento de Agricultura dos Estados Unidos da América. Com o objetivo de solucionar a crise agrícola que assolava o país, fazia parte do programa *New Deal*, que foi uma série de ações do governo Roosevelt com o intuito de recuperar a economia após o *Crash* da Bolsa de Valores de 1929<sup>5</sup>, período que iniciou a “grande depressão”.

As políticas assistencialistas do *New Deal* adotadas por Franklin D. Roosevelt (que presidiu os Estados Unidos entre 1933 e 1945, em três mandatos completos e meses iniciais do quarto, quando faleceu), na tentativa de remediar os males causados pela recessão, transbordaram para a esfera da cultura. Por meio de uma agência governamental chamada *WPA (Works*

---

<sup>5</sup> Em 24 de outubro de 1929, conhecido também como quinta-feira negra, aconteceu a grande quebra do mercado de ações de Nova Iorque. Nesse dia, as bolsas perderam 11% do seu valor. Foi um dos períodos mais devastadores da história dos Estados Unidos. O *crash* marcou o início de 12 anos da Grande Depressão que afetou todos os países ocidentais industrializados.

*Progress Administration*, inaugurada em 1935 e renomeada *Work Projects Administration*, em 1939), o Estado passou a empregar artistas diretamente, sob a ideia inovadora de que eram trabalhadores tão úteis para a sociedade como quaisquer outros. (SUZUKI, 2009, p. 438)

Uma das estratégias da iniciativa *FSA* foi promover missões fotográficas ao interior do país com alguns dos melhores fotógrafos da época: Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Russell Lee, Gordon Parks, Ben Shahn, Carl Mydans, Marion Post, Rexford Tugwell, John Vachon, Jack e Irene Delano, que buscavam mostrar alternativas no campo da agricultura para a população que padecia nas grandes cidades. Além de estimular a população com imagens esperançosas, era “apresentar a América para os americanos”, segundo o editor das missões fotográficas, Roy Stryker. A capacidade de estabelecer a agenda temática da produção fotográfica, em meio a fotógrafos de calibre como os da *FSA*, foi tarefa certamente instigante.

Os estudos sobre a hipótese do *Agenda-Setting*, proferidos por Saperas (1987) versam sobre questões relativas ao desenvolvimento de ações cognitivas (expressas simbolicamente pelos meios) sobre temas predominantemente de esfera pública. A unidade da produção e qualidade fotográfica, ainda que justificada pela enorme quantidade de fotos descartadas durante a produção e edição centrada na figura do editor Stryker, que assumia o papel de *Gatekeeper*, foi capaz de influenciar e determinar o grau de atenção que o público outorgou à temática sugerida devido ao elevado grau de importância.

A habilidade dos meios de comunicação para produzir mudanças mediante os efeitos cognitivos podem atribuir ao constante processo de seleção realizado pelos *Gatekeeper* nos meios, quem, em primeiro lugar, determinam que acontecimentos são jornalisticamente interessantes e quais não são, e apresenta uma diferente relevância em termos de diversas variáveis como a extensão (em tempo e espaço), a importância (tipo de titulares, localização no jornal, frequência de aparição, posição no conjunto das notícias) e a maneira como se apresenta o material jornalístico (SAPERAS, 1987, p. 60).

Uma vez que o objeto de estudo da *Agenda-Setting* são os temas que dominam o discurso dos meios de comunicação, compreende-se que, no caso da produção fotográfica desse período, a temática da fotografia de cunho humanista alcançou uma elevada posição na hierarquização dos temas abordados, e que a agenda proposta pela *FSA* alcançou a agenda

pública influenciando o comportamento da opinião pública na sociedade, cumprindo assim com seu objetivo.

Matinas Suzuki (2009), no posfácio da edição brasileira do livro **Elogiemos os homens ilustres**, de James Agee e Walker Evans (2009), fala também a respeito da atuação dos fotógrafos desse movimento e ressalta que a grande produção imagética do período leva a pensar que a fotografia se tornou o meio de comunicação e a forma de arte mais influente do momento. Ana Maria Mauad (2008), no artigo **O Olhar Engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual**, ressalta a importância de pensar o ato fotográfico como prática social, discutindo a noção de engajamento do olhar do fotógrafo, principalmente em se tratando de imagens-documentos que, segundo Mauad, possuem uma historicidade, na qual se delineiam formas de conhecer e imaginar para então comunicar.

As pautas eram conduzidas por uma agenda com objetivos bem específicos, que chegava a pormenores como “imagens de homens, mulheres e crianças que tenham verdadeira fé nos Estados Unidos”. De acordo com Suzuki, entre as pautas principais estava:

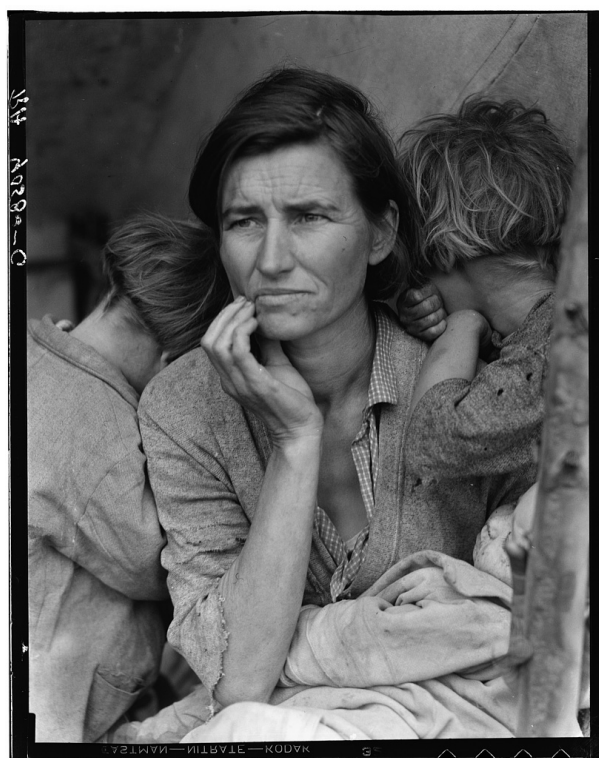
Colocar os despossuídos no pedestal fincado sob a abóbada de bondade e pureza. [...] como se tratava de criar certa imagem idealizada dos miseráveis, os retratos eram sempre trabalhadores dignos e honestos, nunca mendigos ou vagabundos das grandes cidades [...] As reportagens e documentários, palavras que se popularizavam na época, procuravam mais sensibilizar e emocionar – despertando sentimento de piedade e comiseração – do que conduzir à reflexão esclarecedora sobre a crise americana (SUZUKI, 2009, p. 435).

Esse tipo de fotografia tem grande potencial transformador, de acordo com outro fotógrafo estadunidense, que se dedicou a fotografar grandes conflitos e guerras, Eugène Smith. A fotografia “humanista” pode gerar compaixão em quem a vê.

A fotografia é no máximo uma pequena voz, mas às vezes, não sempre, é verdade, acontece de um só clichê, ou até um conjunto, seduzir os sentidos a ponto de desembocar numa tomada de consciência. Tudo depende de quem olha; algumas fotografias suscitam tal emoção que geram reflexão. Isso pode levar um indivíduo ou, quem sabe, um bom número dentre nós a ouvir a razão, a colocá-la no caminho certo e até, às vezes, a descobrir o remédio que cura a doença. Outros sentem, talvez, mais compreensão, mais compaixão para com aqueles cuja existência lhes é estranha. A fotografia é uma pequena voz. Acredito nisso. Se for bem concebida, consegue-se fazer-se ouvir (Centre National de la Photographie, *W. Eugene Smith*, Coleção Photo Poche. Paris: CNP, 1983).

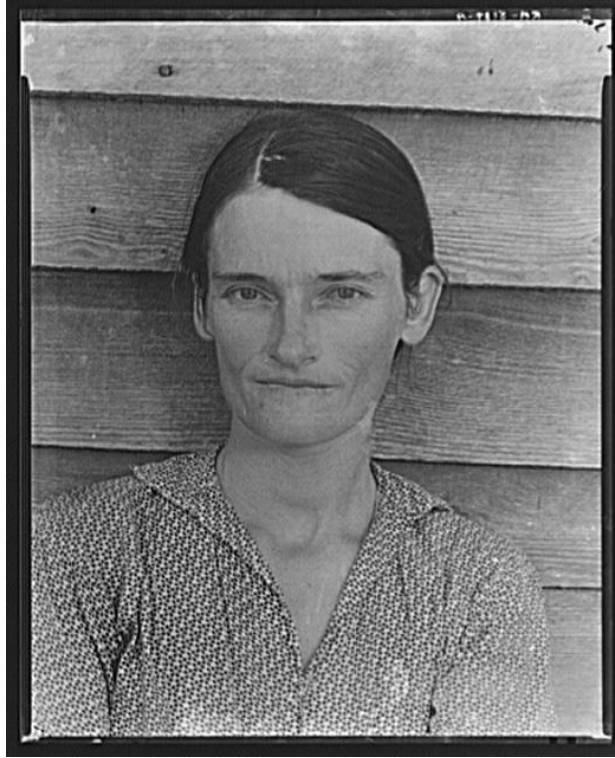
Mauad (2008) destaca a prática fotográfica denominada “*concerned photographs*, tendência relacionada à atividade dos fotógrafos precursores da fotografia documental nos Estados Unidos: Jacob Riis (1849-1914) e Lewis Hine (1874-1940)” (MAUAD, 2008, p. 37).

Os fotógrafos do *FSA* eram pautados pelo editor Roy Stryker, que era também quem recebia os negativos e editava o material produzido, dando sentido ao que era registrado, conduzindo a narrativa fotográfica de maneira bastante precisa, ressaltando alguns aspectos já bem definidos. Stryker “achava que a fotografia era o instrumento que descrevia com maior precisão o dia a dia sofrido do interior da América” (SUZUKI, 2009, p. 439), priorizando uma construção imagética humanista capaz de conduzir os discursos fotográficos para uma ótica que prioriza a dignidade, solidariedade e esperança, mesmo em tempos difíceis.



**Imagem 11:** *Migrant Mother* – Dorothea Lange, 1936.

FONTE: Prints & Photographs Online Catalog (PPOC), Library of Congress.  
<http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998021539/PP/>



**Imagem 12:** *Allie Mae Burroughs, wife of cotton sharecropper. Hale Count, Alabama – Walker Evans, 1935.*  
FONTE: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998020949/PP/>



**Imagem 13:** *CCC (Civilian Conservation Corps) boys at work, Prince George's Country, Maryland – Carl Mydans, 1935*  
FONTE: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1997000068/PP/>



**Imagem 14:** *On main street of Cascade, Idaho* – Russell Lee, 1941  
 FONTE: <http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1992000242/PP/>



**Imagem 15:** *Southeastern Georgia?* – Marion Post Wolcott, 1940.  
 FONTE: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsac/item/fsa1992000001/PP/>

A *FSA* acabou se tornando uma das maiores coleções/produções de fotografias dos Estados Unidos. O acervo conta com mais de 170 mil imagens e está arquivado na Biblioteca do Congresso em Washington D.C. e pode ser consultado por completo pelo endereço web: [www.loc.gov/pictures](http://www.loc.gov/pictures).

A iniciativa se enquadra na categoria de coletivos que produzem sob a mesma temática, num mesmo espaço de criação, mas que preservam a autoria individualizada no crédito das imagens. No sítio da biblioteca do Congresso, onde se encontra todo o material produzido no período, obviamente depois da edição de Stryker, as seções são divididas primeiramente pela estética, há um álbum para as fotografias coloridas, com 1600 fotografias

e outro para as em preto e branco, contando com mais de 175 mil fotografias: *Farm Security Administration/Office of War Information Color Photograph* e *Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives*.

Ao acessar as seções, as imagens são disponibilizadas em uma ampla galeria, e quando acessadas, uma catalogação com dados importantes como “título”, “criador” em lugar do termo “autor”, “data de criação”, “notas”, etc., além de versões da mesma imagem disponibilizadas inclusive para *download* em diversos tamanhos, inclusive em alta resolução.

The screenshot shows a web browser window displaying the Library of Congress website. The page title is "Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California". The page is part of the "PRINTS & PHOTOGRAPHS ONLINE CATALOG (PPOC)".

**Title:** Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California

**Other Title:** Migrant mother.

**Creator(s):** Lange, Dorothea, photographer

**Date Created/Published:** 1936 Feb. or Mar.

**Medium:** 1 negative : nitrate ; 4 x 5 in.

**Summary:** Photograph shows Florence Thompson with three of her children in a photograph known as "Migrant Mother." For background information, see "Dorothea Lange's Migrant Mother" photographs ... [http://www.loc.gov/m/print/list/128\\_migm.html](http://www.loc.gov/m/print/list/128_migm.html)

**Reproduction Number:** LC-DIG-fsa-8629516 (Digital file from original neg.) LC-DIG-pomca-12881 (digital file from print, pre-conservation) LC-DIG-pomca-23845 (digital file from print, post-conservation) LC-USF34-T01-009058-C (b&w film dup. neg.) LC-USZ62-95563 (b&w film copy neg. of an unretouched file, showing thumb)

**Rights Advisory:** No known restrictions. For information, see U.S. Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs ([http://www.loc.gov/m/print/rsa/071\\_fsa0.html](http://www.loc.gov/m/print/rsa/071_fsa0.html))

**Call Numbers:** LC-USF34-009058-C [RP] LC-USF34-009058-C b&w film transparency LC-USF347-009058-C b&w film safety neg.

**Other Number:** J 339168

**Repository:** Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC 20540 <http://hdl.loc.gov/loc/ppp/pp>

**Notes:**

- A copy transparency (LC-USF346-009058-C) and a copy safety negative (LC-USF347-009058-C) are also in the collection.
- Digital file was made from the original nitrate negative for "Migrant Mother" (LC-USF34-009058-C). The negative was retouched in the 1930s to erase the thumb holding a tent pole in lower right hand corner. The file print made before the thumb was retouched can be seen [http://hdl.loc.gov/loc/ppp/pomca\\_12883](http://hdl.loc.gov/loc/ppp/pomca_12883).
- Title from caption card for negative. Title on print: "Destitute pea pickers in California. A 32 year old mother of seven children."
- Additional information about this photograph might be available through the Flickr Commons project at [http://www.flickr.com/photos/library\\_of\\_congress/3551599565](http://www.flickr.com/photos/library_of_congress/3551599565)
- LOT 0344 (Location of corresponding print).
- Transfer; United States. Office of War Information. Overseas Picture Division.
- More information about the FSA/DWI Collection is available at [http://hdl.loc.gov/loc/ppp/po\\_fsa0](http://hdl.loc.gov/loc/ppp/po_fsa0)
- Published in: American women : a Library of Congress guide ... Washington : Library of Congress, 2001, p. 186.
- Published in: Eyes of the nation / Vincent Virga ... New York : Knopf, 1997.
- Published in: Library of Congress prints and photographs: an illustrated guide. Washington : Library of Congress, 1995, p. 4.
- DCRM(G) example 1B3.4 - multiple titles.
- Original file print is stored in PR 12, FSA file prints, with dimensions of 18 cm. by 23 cm.

**Subjects:**

- Migrant agricultural laborers.
- Mothers.
- Poor persons.
- United States--California--San Luis Obispo County--Nipomo.
- Migrants--California

**Format:**

- Group portraits.
- Nitrate negatives.
- Portrait photographs.

**Collections:**

- Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives

**Part of:** Farm Security Administration - Office of War Information Photograph Collection

**Bookmark This Record:** <http://www.loc.gov/pictures/item/lsa1998021539/PP/>

**View the MARC Record for this item.**

**Rights assessment is your responsibility.**

**Connect with the Library**

Find Us On: [Facebook](#) [Twitter](#) [YouTube](#) [RSS](#) [Email](#)

Subscribe & Comment: RSS & E-Mail, Blogs

Download & Play: Apps, Podcasts, Webcasts, iTunesU

Questions: Ask a Librarian, Contact Us

Inspector General | Legal | Accessibility | External Link Disclaimer | USA.gov

**Imagem 16:** Print screen álbum de fotos da FSA no site da Biblioteca do Congresso Norte-Americano.  
 FONTE: <http://www.loc.gov/pictures/item/lsa1998021539/PP/>

A missão fotográfica da *FSA* se torna relevante não apenas por ter sido uma das primeiras experiências coletivas fotográficas ou por ter registrado um importante momento histórico vivido nos Estados Unidos, mas também por constituir o principal acervo imagético do período da grande depressão que assolou a nação norte-americana, produzido no país.

O ponto que queremos chegar sobre análise da autoria passa pelo produto ou obra. O acervo fotográfico da *FSA* é uma obra na qual a interferência do editor conta muito, afinal ele pautou e definiu o que deveria permanecer no acervo e descartou inúmeras fotografias. Entretanto, quando analisadas individualmente, cada fotografia pertence a um “criador” individual, o fotógrafo, que a partir da instrução (pauta) dada pelo editor, cria a imagem considerando todas as variantes possíveis no ato da criação, já mencionadas no capítulo sobre autoria.

Uma peculiaridade da noção de autoria que queremos abordar é que a obra pode ter sentidos narrativos diversos. No caso das imagens produzidas no *FSA*, os elementos narrativos com os quais alguns meios se muniram para contar essa história conduziram justamente para intensificar os ideais defendidos pelo editor Stryker. Na edição da *Webster's Image and Photographic History 1935 to 1943*, por exemplo, o processo de edição ganha importância e sentido autoral à medida em que o recorte, ou seja, a seleção de imagens que compuseram esse dicionário imagético do período faz pensar que as fotografias selecionadas para a publicação carregam os ideais do programa, da representação do homem pobre, porém trabalhador. São fotografias que geram compaixão e dão esperança.

O *e-book Webster's* é uma publicação que reúne 512 imagens e partiu da seguinte premissa:

Esse processo de edição resulta em muitas entradas inesperadas na coleção de imagens do Farm Security Administration, as decisões editoriais para incluir ou excluir imagens é puramente um processo linguístico. (*Webster's Online Dictionary*, Preface, p. iii. Tradução nossa).

No conjunto foram identificados retratos que apresentam o que Suzuki (2009) salienta ser uma das pautas fundamentais: “trabalhadores dignos e honestos”. O retrato, que constitui grande parte das fotografias produzidas no *FSA* e na seleção do *Webster's Online Dictionary*, tem um papel na construção da alteridade social que visa dialogar com a condição humana dos sujeitos retratados (MAUAD, 2008, p. 41).



1939



Milton Robinson, a FSA (**Farm Security Administration**) borrower, holding sugar beet on his farm near Greeley, Colorado. Credit: Rothstein, Arthur.

131

**Imagem 17:** *Milton Robinson, a FSA borrower, holding sugar beet on his farm near Greeley, Colorado – Arthur Rothstein*

FONTE: *Farm Security Administration Webster's Image and Photographic History 1935*

1939



Fruits of the soil on farm of Ernest W. Kirk Jr., FSA (**Farm Security Administration**) client, Ordway, Colorado. Shown in the picture are sugar beets, honeydew melon, hybrid corn, successfully grown stringbeans and kaffir corn in background. Credit: Lee, Russell.

106

**Imagem 18:** *Fruits of the soil on farm of Ernest W. Kirk Jr. – Russel Lee.*  
FONTE: *Farm Security Administration Webster's Image and Photographic History 1935*

A fotografia conta histórias, narra. Segundo Barthes (1976), são inúmeras as narrativas do mundo. São vários gêneros distribuídos entre substâncias diferentes e podem ser tanto pela linguagem articulada, oral ou escrita, quanto pela imagem, fixa ou móvel. “A lógica narrativa é o agrupamento de unidades que se coesionam sintaticamente ao serem articuladas em sequência e intrigas dramáticas” (BARTHES, p. 17). “Narrar é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho” (MOTTA, 2013, s/p).

Essa conjunção de signos e significados corrobora para uma leitura de que os trabalhadores eram dignos e honestos, apesar da crise. Muitos dos retratos mostravam o camponês em sua atividade profissional ou posando, sorrindo, orgulhoso, mostrando alimentos colhidos.

As questões da dignidade, muito bem marcadas por um atributo técnico, provêm dos enquadramentos escolhidos, ou seja, quando o fotógrafo se posiciona sob o ponto de vista mais baixo que o retratado, ou quando a personagem olha distante, como se vislumbrasse um futuro mais próspero. Assim como a presença significativa de crianças e de pessoas cuidando umas das outras, assim como estudando, ressaltando traços de solidariedade, harmonia e delicadeza.

1937



Calipatria, Imperial Valley. In FSA (Farm Security Administration) emergency migratory labor camp. Left Oklahoma December 11, 1937 with husband and two children and son-in-law. Ex-tenant farmers on third and fourth in cotton. Had fifty dollars when set out. Went to Phoenix, picked cotton and pulled bolls, made eighty cents a day with two people picking bolls. Stayed until school closed. Went to Idaho, picked peas until August, left McCarl with forty dollars "in hand." Went to Cedar City and Parowan, Utah, a distance of 700 miles. Picked peas through September. Went to Hollister, Calipatria. Picked peas through October. Left for Calipatria for early peas which froze. Now receiving FSA food grant and waiting for work to begin. "Back in Oklahoma we was sinkin.' You work your head off for a crop and then see it burn up. You live in debts that you can never get out of. This isn't a good life, but I say it's a better life than that was." Credit: Lange, Dorothea.

12

**Imagem 19:** *Calipatria, Imperial Valley.* – Dorothea Lange

FONTE: *Farm Security Administration Webster's Image and Photographic History 1935 to 1943.*

1940



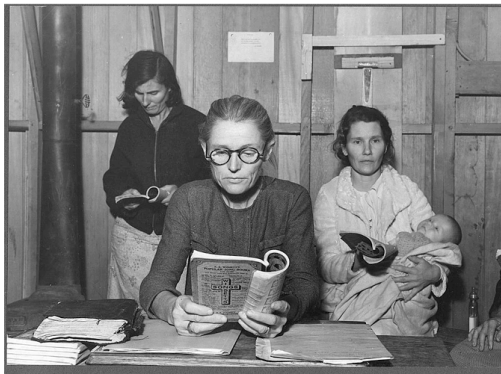
Mr. Louis Poleski, Polish tobacco farmer and FSA (Farm Security Administration) client near Enfield, Connecticut. Credit: Delano, Jack.

236

**Imagem 20:** *Mr. Louis Poleski, Polish tobacco farmer.* – Jack Delano.

FONTE: *Farm Security Administration Webster's Image and Photographic History 1935 to 1943.*

1938



Singing hymns before opening of meeting of Mothers' Club at Arvin Farm Security Administration (FSA) camp for migrants, California. Credit: Lange, Dorothea.

68

**Imagem 21:** *Singing hymns before opening of meeting of Mothers' Club at Arvin FSA camp for migrants, California.* – Dorothea Lange

FONTE: *Farm Security Administration Webster's Image and Photographic History 1935 to 1943.*

1940



Daughter of Calip White, FSA (Farm Security Administration) borrower, near Scotland, Maryland, Saint Mary's County. Credit: Vachon, John, 1914-1975.

199

**Imagem 22:** *Daughter of Calip White, FSA borrower, near Scotland, Maryland, Saint Mary's Country.* – John Cachon.

FONTE: *Farm Security Administration Webster's Image and Photographic History 1935 to 1943.*

As possibilidades narrativas da fotografia podem ser lidas em várias instâncias, desde os *tableau photography* em que “a narrativa pictórica se concentra numa única imagem: a fotografia conta toda uma história” (COTTON, 2010, p. 49), assim como no seu conjunto: “Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais do que a captura de imagens. Exige uma reflexão sobre a conexão entre estas imagens, sobre a edição que melhor pode expressar sua intenção no trabalho” (FIUZA, 2008, p. 171).

No caso do *FSA*, por ser um volume extraordinário de imagens pautadas sob uma mesma temática, é notório que as escolhas da edição conduzam para leituras diferentes. A perspectiva é conduzir para a ideia de que a seleção da *Webster's* priorize as pautas que idealizem o acontecimento sob o aspecto da positividade, leveza e que principalmente vislumbre um futuro mais farto e próspero.

Após esse contexto, acreditamos que a condução para uma visão humanista da fotografia da época da grande depressão foi o que balizou a construção do *Webster's Dictionary*; mostram que o editor do dicionário também fez parte do processo autoral. Ele conta, narra a história que lhe convém e isso é um processo autoral; o produto “dicionário” é uma obra, a totalidade das fotografias que foram editadas por Stryker é outra, assim como o

retrato da “Mãe imigrante” de Dorothea Lange é outra. Eis o problema da autoria, para se saber quem cria, tem que primeiro saber o que foi criado.

#### 5.4.2 DATAR

Missão semelhante à *FSA*, a *Missão Fotográfica DATAR*, ocorreu entre os anos 1983 a 1989 e foi considerada uma marco na documentação fotográfica francesa. O projeto era para durar apenas um ano, no entanto se estendeu tendo em vista seu sucesso e o tamanho da tarefa à frente.

A *Missão Fotográfica DATAR* nasce de uma organização do governo francês: *DATAR* significa “Delegação Interministerial do Ordenamento do Território e Atratividade Regional” (tradução nossa). Criada em 1963, somente 20 anos depois surgiu a Missão Fotográfica.

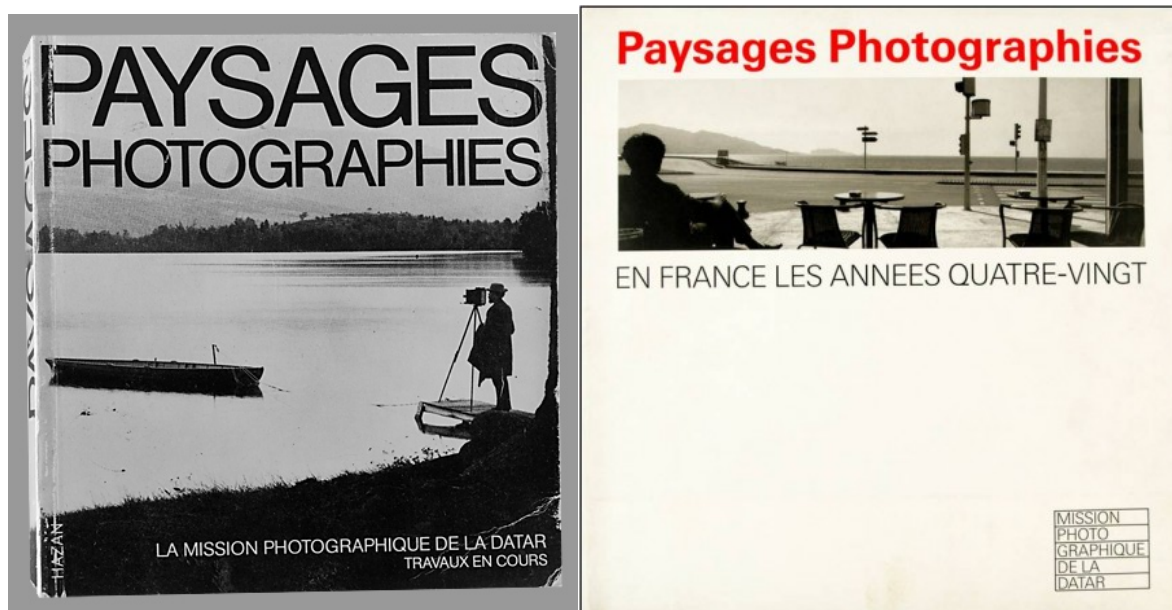
A *DATAR*, que existe até hoje, promove e coordena as políticas de ordenamento do território na França, priorizando o desenvolvimento sustentável e ações guiadas por objetivos de atratividade e coesão com os interesses de todas as áreas relacionadas ao planejamento do território.

A abordagem da missão fotográfica se caracterizou por ser uma mescla de fotografia documental e artística como definida pelos próprios fotógrafos, além de pretender mostrar as paisagens francesas inseridas em um processo de profundas mudanças, o que envolvia uma crise de desindustrialização vivenciada no país.

Havia ainda um propósito de institucionalização da fotografia no aprimoramento cultural e a intenção de instituir uma política cultural por meio do fotojornalismo. Buscava-se chegar a um olhar sensível da paisagem, onde a presença dos fotógrafos “artistas” fizesse a diferença na representação da paisagem.

Nesse ponto, identificamos uma forte presença do fotógrafo como autor individual em um coletivo, da mesma forma que o *FSA*, ou seja, grandes nomes, registrando algo determinado, pautado, mas com suas particularidades, sua perspectiva autoral.

Nos anos 1980, a paisagem urbana se converteu em uma questão urgente. Registrar as transformações da paisagem se tornou a principal meta do *DATAR* formado pelos vinte e nove fotógrafos, que culminou em uma exposição e dois catálogos.



**Imagem 23:** Publicações da *Mission Photographique de la Datar*.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 24:** Fotógrafos da *Mission Photographique de la Datar* – Vincent Magescas.  
FONTE: BERTHO, 2013

A missão era institucional, mas também artística e cultural. Pensava em registrar uma nova paisagem que surgia na França. Os fotógrafos tinham como meta ajudar nesse nascimento, assim como aprender a ver e fazer este novo cenário, em vez de desviar a atenção para as ilusórias relíquias do passado (BERQUE, 1989).

Os fotógrafos eram instruídos a não reduzir as paisagens a meros panos de fundo. Fotografavam as paisagens por completo, introduzindo objetos comuns à transformação urbana que ali ocorria, como postes, carros, maquinaria agrícola, placas, etc., sem se



preocupar.

Os retratos também foram frequentes, mas as paisagens como vista nos cartões postais ou propagandas de turismo não existiam. A intenção era justamente documentar as transformações da paisagem urbana, assim como fugir dos lugares comuns e a abstração em função de “recriar uma cultura de paisagem” (Berque, 1989).



**Imagem 25:** *Mission photographique de la DATAR* – Pierre de Fenoyl.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 26:** *Mission photographique de la DATAR* – Gabriele Basilico.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 27:** *Mission photographique de la DATAR* – Dominique Auerbacher.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 28:** *Mission photographique de la DATAR* – Christian Milovanoff.  
FONTE: BERTHO, 2013





**Imagem 29:** *Mission photographique de la DATAR* – Jean-Louis Garnell.  
 FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 30:** *Mission photographique de la DATAR* – Raymond Depardon.  
 FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 31:** *Mission photographique de la DATAR* – Robert Doisneau.  
FONTE: BERTHO, 2013



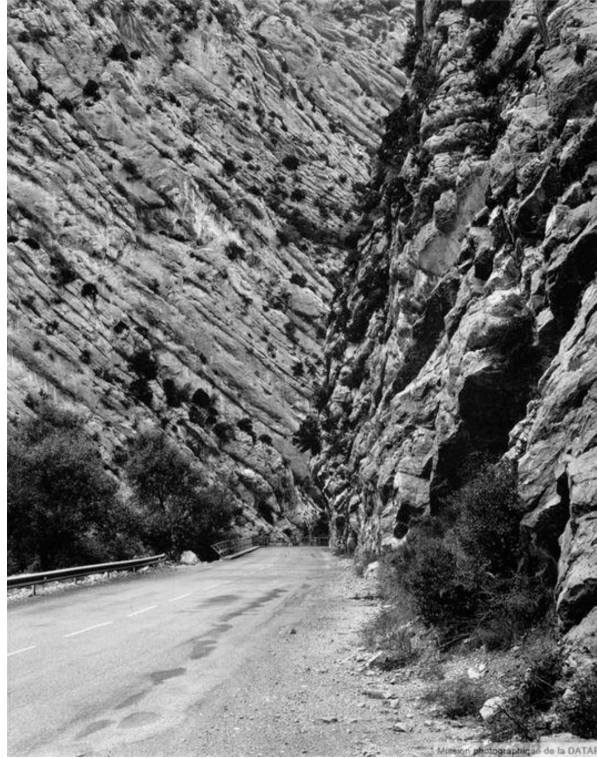
**Imagem 32:** *Mission photographique de la DATAR* – Tom Drahos.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 33:** *Mission photographique de la DATAR* – Lewis Baltz.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 34:** *Mission photographique de la DATAR* – Albert Giordan.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 35:** *Mission photographique de la DATAR* – Sophie Ristelhueber.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 36:** *Mission photographique de la DATAR* – Gilbert Fastenaekens.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 37:** *Mission photographique de la DATAR* – Holger Trulzsch.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 38:** *Mission photographique de la DATAR* – Josef Loudelka.  
FONTE: BERTHO, 2013



**Imagem 39:** *Mission photographique de la DATAR* – Suzanne Lafont.  
FONTE: BERTHO, 2013





**Imagem 40:** *Mission photographique de la DATAR* – François Hers.  
 FONTE: BERTHO, 2013

#### 5.4.3 Nordeste Emergentes

A iniciativa brasileira de fotografia coletiva institucional está ligada à Fundação Joaquim Nabuco (PE) e ao Museu do Homem do Nordeste e tem viés antropológico. É coordenada por Milton Guran, fotógrafo e antropólogo, e por Ciema Melo, antropóloga do Museu do Homem do Nordeste. *Nordestes Emergentes* realizou expedições fotográficas pautadas pela produção de uma *descrição visual densa* dos fenômenos sociais enfocados.

*A descrição visual densa*, assim denominada numa aproximação estendida do consagrado método preconizado pelo antropólogo Clifford Geertz (GEERTZ, 1978), consiste na produção de uma documentação fotográfica articulada com uma pesquisa de campo que a contextualize e enriquecida com entrevistas com os principais personagens enfocados. (GURAN, 2014, p.3)

Essa *descrição visual densa* pretende, por assim dizer, descrever as significativas mudanças, apontadas por Guran (2014), que vêm ocorrendo nas relações sociais que estão se construindo no nordeste brasileiro. Para o fotógrafo, existem novos parâmetros delineando o nordeste brasileiro, impulsionados por um crescimento econômico e uma constante interação, com o restante do país e do mundo, ofertada pelas novas mídias. Guran ainda afirma que:

A cultura tradicional nordestina vai se reinventando, absorvendo e transformando novas formas de pensar e agir socialmente, e assim criando ou adaptando novas formas de sociabilidade que, na maioria das vezes, se acoplam ou se superpõem às tradicionais, sem eliminá-las de todo. (GURAN, 2014, p.1-2)

O termo “emergente”, parte do princípio de que “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relações estão sendo constantemente criados” (WILLIANS, 1979 *apud* GURAN, 2014, p. 3), justamente o que o projeto pretende destacar com essa documentação fotográfica.

A prática fotográfica do projeto *Nordestes Emergentes* pretende substancialmente contar alguma coisa, ela pretende descrever fenômenos sociais complexos por natureza: “as imagens são fundamentais para dar conta da complexidade do fenômeno, ainda que apoiadas por um texto” (Cf. GURAN, 2000 *apud* GURAN, 2014).

Para realizar o projeto, foram contratados fotógrafos e pesquisadores que os acompanharam nas expedições. Os fotógrafos são: André Dusek, Iatã Cannabrava, João Castilho, Emiliano Dantas, Fernanda Chemale, Gleide Selma, Gustavo Moura, Paula Sampaio, Rogério Reis e Tiago Santana; já a equipe de pesquisa foi composta por Cesar Pereira, Ciema Mello, Cleide Galiza, Helenilda Cavalcanti, Luiz Romani, Maurício Antunes, Renato Athias, Rubia Lossion e Verônica Fernandes, todos pesquisadores da Fundação Joaquim Nabuco.

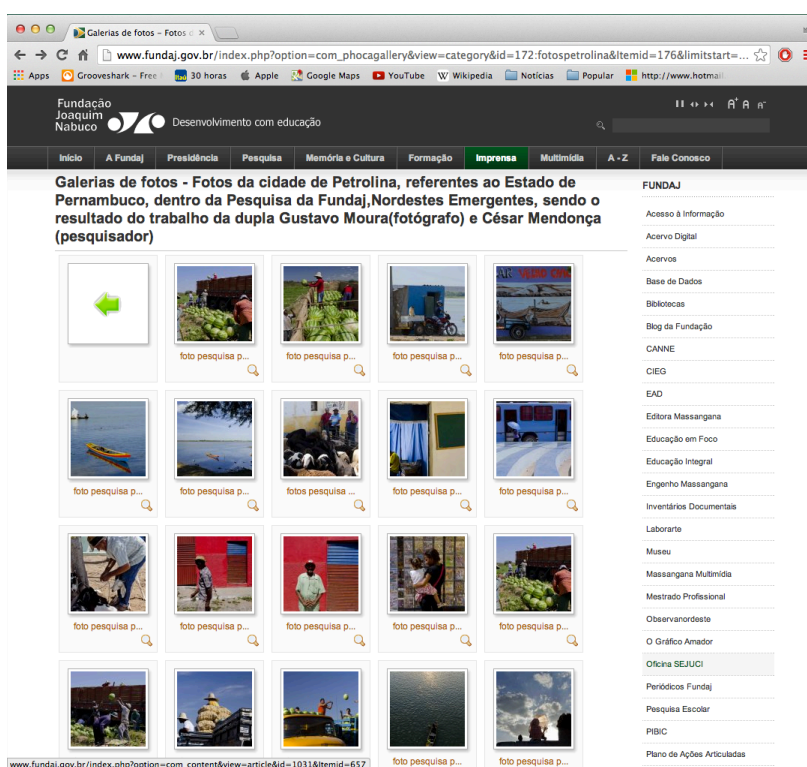
Foi adotado o princípio da intertextualidade “segundo o qual todos os textos sociais são lidos e interpretados com base em outros textos que lhe fornecem sentido e oportunizam a sua interpretação pela coletividade” (KRISTEVA, 1969 *apud* GURAN, 2014). No caso, um fotógrafo e um pesquisador encarregado de coletar dados básicos sobre o fenômeno em questão, que posteriormente realiza um relatório que acompanha o produto fotográfico e o memorial descritivo. A obra, nesse caso, são as fotografias e os textos, constituindo assim um trabalho de autoria coletiva, que, em um plano geral, constituem a obra *Nordestes Emergentes*. Assim como no *FSA* e *DATAR*, apesar de terem seus autores individuais destacados, criam uma obra coletivas que envolve diversos agentes.

Para esse projeto, Guran não descarta a produção de vídeos, pois, segundo o fotógrafo, essa mídia “se constitui na forma mais eficaz de transportar para dentro de um museu uma amostragem dos fenômenos identificados pelo projeto” (2014, p. 6).

Diferente do *DATAR* porém mais parecido com a *FSA*, a intenção do *Nordestes Emergentes* em termos estéticos não é produzir fotos “bonitas” ou “artísticas”, o que interessa

para esse projeto são as fotografias que apresentam e descrevem de forma eficiente (GURAN, 2013), “foto eficiente é aquela que decorre da correta utilização da linguagem fotográfica” (GURAN, 2011).

Até a finalização dessa pesquisa não tivemos acesso à publicação definitiva do *Nordestes Emergentes*. As fotografias que aqui serão apresentadas, foram coletadas no sítio da Fundação Joaquim Nabuco, em ocasião do Seminário Nordestes Emergentes realizado em outubro de 2013 e no sítio do Estúdio Madalena, do fotógrafo Iatã Canabrava. A galeria de fotos divulgada no sítio da Fundação Joaquim Nabuco é de autoria atribuída à dupla Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador), que realizaram registro na cidade de Petrolina, Pernambuco.



**Imagem 41:** Print screen da galeria de fotos do *Nordestes Emergentes*

FONTE:

[http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com\\_phocagallery&view=category&id=172:fotospetrolina&Itemid=176&limitstart=29](http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=172:fotospetrolina&Itemid=176&limitstart=29)





**Imagem 42:** Petrolina, *Nordestes Emergentes*, Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador)  
FONTE: <http://www.fundaj.gov.br/>



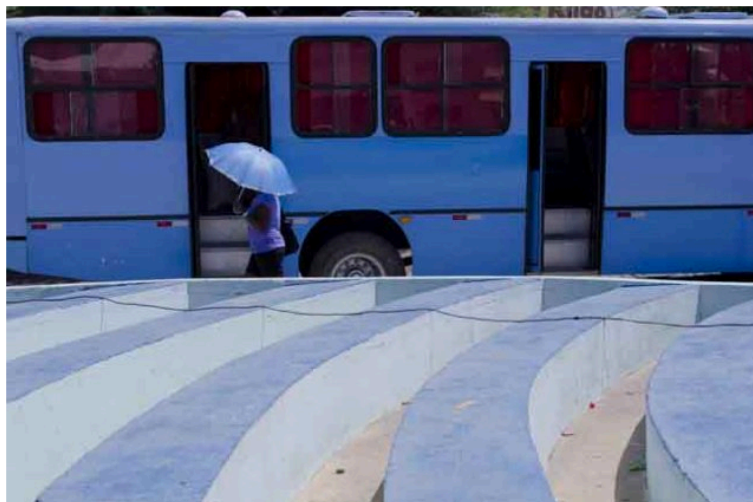
**Imagem 43:** Petrolina, *Nordestes Emergentes*, Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador)  
FONTE: <http://www.fundaj.gov.br/>



**Imagem 44:** Petrolina, *Nordestes Emergentes*, Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador)  
FONTE: <http://www.fundaj.gov.br/>



**Imagem 45:** Petrolina, *Nordestes Emergentes*, Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador)  
FONTE: <http://www.fundaj.gov.br/>



**Imagem 46:** Petrolina, *Nordestes Emergentes*, Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador)  
FONTE: <http://www.fundaj.gov.br/>



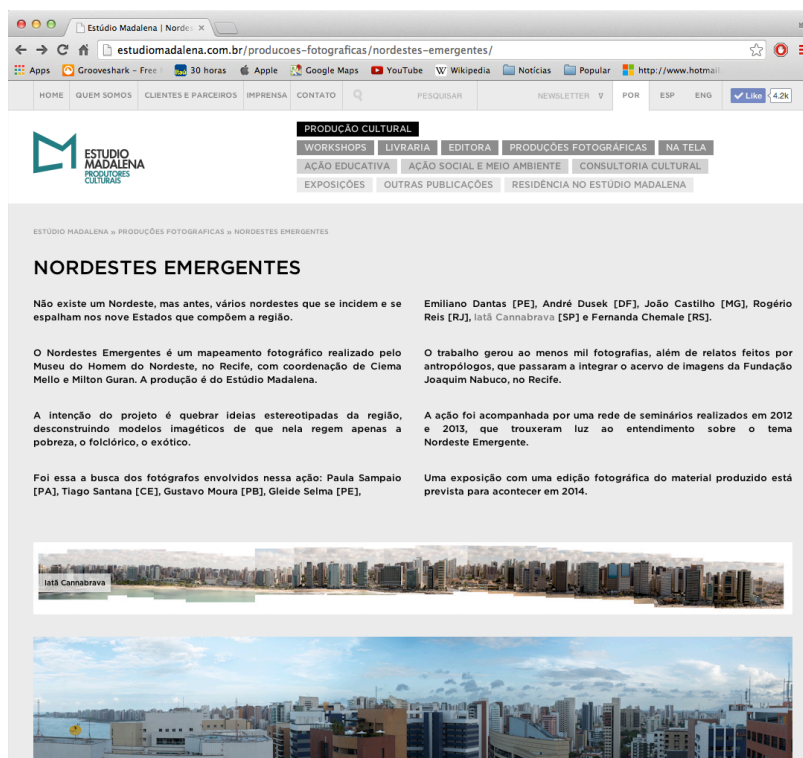
**Imagem 47:** Petrolina, *Nordestes Emergentes*, Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador)  
FONTE: <http://www.fundaj.gov.br/>



**Imagem 48:** Petrolina, *Nordestes Emergentes*, Gustavo Moura (fotógrafo) e César Mendonça (pesquisador)  
FONTE: <http://www.fundaj.gov.br/>



Ainda que os textos não tenham sido publicados, a maneira como o conjunto de imagens foi apresentado, provoca a reflexão sobre a autoria, que não é dada somente ao fotógrafo, mas a dupla, sendo esses produtos de autoria coletiva. Nas fotografias publicadas no sítio do Estúdio Madalena, o pesquisador não é citado e é apenas feita uma descrição do projeto e apresentadas as fotografias de autoria atribuída à Canabrava.



**Imagem 49:** Print screen da página do Estúdio Madalena sobre o *Nordestes Emergentes*  
 FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>



**Imagem 50:** *Nordestes Emergentes*, Iatã Canabrava  
 FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>



**Imagem 51:** *Nordestes Emergentes*, Iatã Canabrava

FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>



**Imagem 52:** *Nordestes Emergentes*, Iatã Canabrava

FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>



**Imagem 53:** *Nordestes Emergentes*, Iatã Canabrava

FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>





**Imagem 54:** *Nordestes Emergentes*, Iatã Canabrava

FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>



**Imagem 55:** *Nordestes Emergentes*, Iatã Canabrava

FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>



**Imagem 56:** *Nordestes Emergentes*, Iatã Canabrava

FONTE: <http://estudiomadalena.com.br/producoes-fotograficas/nordestes-emergentes/>

## 6 O LABIRINTO COLETIVO

O recorte escolhido para compor o *corpus* dessa pesquisa sobre a autoria nos coletivos fotográficos contemporâneos se deu principalmente pela relevância dos grupos no cenário fotográfico brasileiro e internacional. Para tanto, foi necessário fazer uma recorte ainda maior, a fim de definir a procedência dos coletivos de que falaríamos. Foi identificado então o *I Encontro de Coletivos Fotográficos Ibero-americanos*, que ocorreu em São Paulo em dezembro de 2008. Encontro esse que resultou de um outro projeto denominado *Laberinto de Miradas*, de autoria do curador espanhol Claudi Carreras.

*Laberinto de Miradas* é “uma viagem pela fotografia documental ibero-americana” (tradução nossa), como afirma Carrera na apresentação do catálogo do projeto que iniciou com o encontro e culminou com uma exposição que circulou por diversos países na península ibérica e na América Latina.

Obviamente nosso objetivo inicial não era apenas abordar os coletivos denominados documentais, mas ao levantar os dados da pesquisa percebemos que essa definição é frequente na maioria dos coletivos fotográficos contemporâneos, assim como nos institucionais já apontados aqui, fato que se dá até pela própria estrutura já identificada nas formações históricas na arte moderna. Além do que, apesar da definição como documental, nenhum deles se limita ao fotojornalismo, confusão comum no campo da fotografia. Documental aqui deve ser entendido conforme a definição de Pepe Baeza:

A fotografia documental supõe um estrito compromisso de seu autor com a realidade que representa. Este compromisso implica uma aspiração de exatidão e honestidade no cumprimento desta forma de representar, o que na fotografia acarreta uma vontade de aproximar-se dos fatos e respeitá-los. (BAEZA, 2008 *apud* CARRERAS, 2009, p. 20. Tradução nossa)

Ora, o respeito do qual fala Baeza (2008) é um compromisso de intermediação da informação, afinal em fotografia o que é feito é justamente mediar elementos de informação e de interpretação da realidade, o que possibilita trabalhar justamente com a técnica em favor da linguagem, imprimindo um valor testemunhal.

Para Carreras (2009), o testemunho completa a descrição genérica de fotografia documental, uma vez que não só se refere a uma prática que utiliza o real como referente, mas também que constrói discursos visuais em que são mantidas as responsabilidades de mostrar e

fazer criticamente compreensíveis os aspectos mais significativos da realidade. A prática documental em fotografia supõe a seleção de imagens, temas e motivos relevantes desde um ponto de vista social, político, econômico e cultural, sem descartar a busca pelas melhores maneiras de registrar a realidade, inclusive de forma poética e subjetiva.

Nesse projeto de apresentação da fotografia documental ibero-americana, foram convidados diversos fotógrafos de diferentes países e distintas linhas discursivas, que tiveram como temas “Identidades y fronteras” e “Fricciones y conflictos”. Todavia, em função da quantidade e qualidade das propostas que surgiram no âmbito dos coletivos de criação, Carreras decidiu reservar na mostra um espaço para os “Colectivos fotográficos iberoamericanos”, ainda que alguns coletivos estivessem presentes também nas outras duas categorias mencionadas.

A exposição *Laberinto de Miradas* ocorreu em mais de 20 lugares, tendo seu início no *Centro Cultural de España*, no México, em julho de 2008, e teve também um catálogo da mostra.

A seguir, faremos uma breve descrição dos grupos que integram o *Laberinto de Miradas* a partir do levantamento que realizamos na pesquisa netnográfica e das informações contidas no catálogo. Catálogo esse recheado de imagens, porém, sem uma padronização das informações de cada coletivo. Será respeitada a ordem alfabética, a fim de não hierarquizar a importância dos grupos, tampouco separar por categorias dentro dos coletivos, que já sabemos que existem, mas, a maioria se mostra de maneira híbrida, como veremos nas análises posteriores.

## 6.1 ARCHIVO FOTOGRÁFICO TAFOS/PUCP

*TAFOS* é a sigla para *Taller de Fotografía Social*, que em português seria o mesmo que oficina de fotografia social. Como o próprio nome já diz, trata-se de um arquivo fotográfico doado à Pontifícia Universidade Católica do Peru de um importante capítulo da história recente do país. O arquivo é mantido pela faculdade de ciências e artes da comunicação e conta com mais de cento e cinquenta mil negativos em preto e branco, que foram digitalizados, limpos e cuidados pela faculdade, que os disponibiliza para consulta, além de realizar exposições e publicações com esse material.



As fotografias são frutos das oficinas realizadas com os trabalhadores, camponeses, mineiros e estudantes, que se organizaram em diversas regiões do país para documentar fotograficamente suas comunidades, com objetivo de dar o testemunho sobre suas vidas e sobre o movimento social que organizavam por meio das imagens produzidas. Foram realizadas mais de trinta oficinas por todo o país, mas principalmente nas áreas de menor desenvolvimento.

Essa iniciativa, que pretendia denunciar as mazelas da população, mas pelos olhos dos próprios envolvidos, constitui um dos mais importantes acervos fotográfico-documental da história recente do Peru. Foram mais de duzentos participantes no projeto e no acervo é preservada a atribuição do nome do fotógrafo em cada fotografia produzida.



**Imagem 57:** *Cantando hinos no Teatro Municipal Azángaro, Puno, 1991-* Eusebio Quispe/Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP –

FONTE: [http://apublicspace.org/magazine/detail/land\\_of\\_light](http://apublicspace.org/magazine/detail/land_of_light)

## 6.2 BLANK PAPER

*Blank Paper* é um coletivo espanhol que também opera na área de educação, afinal é uma das mais importantes escolas de fotografia com sede em Madri. É composto por sete integrantes, que propõem projeto de autoria individual dentro do coletivo, cada membro assinando seu próprio trabalho, embora o realize no âmbito do grupo.

Fundado em 2003, mescla fotografia e vídeo sobre temas sociais, políticos e culturais, tendo a sociedade espanhola como tema central de suas narrativas.

Na escola, exploram desde cursos básicos de fotografia até mais específicos, como concepção de projetos em fotografia, cursos de artes e práticas criativas, além de linguagem audiovisual e técnicas multimídias. Além de os próprios integrantes do coletivo darem aula, contam com um time de renomados fotógrafos espanhóis como colaboradores nos cursos oferecidos.

Acreditamos que esse modelo de escola incorporado ao coletivo, seja uma maneira eficiente de capitalizar e financiar as produções autorais dos membros do coletivo.



**Imagem 58:** *Paloma al aire*, Ricardo Cases/Blank Paper  
FONTE: <http://www.blankpaper.es/content/paloma-al-aire-1>

### 6.3 CIA DE FOTO

O *Cia de Foto*, de São Paulo, é talvez o coletivo brasileiro de maior visibilidade, porém, encerrou seus trabalhos no final de 2013. Com quatro integrantes, deu início a seus trabalhos em 2003, e talvez a relevância toda seja pela fato de assumirem a autoria totalmente compartilhada.

Definiram o desenvolvimento de seus trabalhos em várias direções, mas é sobretudo na arte que se destacaram, mas também, desenvolveram obras documentais e publicitárias.

É um dos coletivos fotográficos contemporâneos mais estudados atualmente, pois se dedicavam, além da produção fotográfica, a discutir a linguagem e realizar experimentações mesclando fotografia e vídeo, além de participarem de eventos e concurso. Realizaram também exposições fotográficas e brigaram sempre pela autoria compartilhada em detrimento

das menções individuais dos integrantes nos créditos das imagens, contrariando a lei de direito autoral vigente atualmente no Brasil.

Em seu rol de temas percebemos sempre questões ligadas à contemporaneidade, como a cidade e o meio urbano, além de trabalhos envolvendo a intimidade dos próprios membros e de seus familiares, como é o caso do trabalho autobiográfico *caixa de sapato*:



**Imagem 59:** *Caixa de sapato*, [work in progress]. Cia de Foto  
FONTE: <http://cargocollective.com/wwwciadefoto/CAIXA-DE-SAPATO>

#### 6.4 COLECTIVO MR

Outro coletivo peruano que se destaca é o *Colectivo MR*. Formado pelo casal Marina Gercía Burgos, fotógrafa peruana, e Ricardo Ramos Jarne, historiador de arte espanhol. Ambos residem em Lima, no Peru. Começaram suas atividades em 2005 com a exposição *Solo Amor* que pretendia uma luta contra a violência de gênero, recorrente no Peru.

O casal compartilha a autoria em todos os trabalhos, que abordam principalmente temas sociais, racismo, pobreza e violência de gênero.



**Imagem 60:** *Solo amor*. Colectivo MR  
FONTE: <http://colectivomr.com/soloamor.html>

## 6.5 COOPERATIVA SUB

A *Cooperativa SUB* surge no final de 2004 em Buenos Aires e é composta por sete integrantes. O grupo trabalha na perspectiva da “criação de uma identidade coletiva e a realização de investigações fotográficas” (Tradução nossa) e aborda, sobretudo, questões sociais e urbanas.

É fundamentada na estrutura das agências de notícias e conta com designers, jornalistas, escritores e historiadores, além de, claro, fotógrafos. Atuam em um espaço colaborativo, integrando essas diversas linguagens e múltiplas ferramentas para a condução das narrativas.

A *Cooperativa SUB* provê imagens a diferentes veículos comunicacionais na Argentina e no mundo.



**Imagem 61:** *Sem título.* Sub Cooperativa de Fotógrafos  
FONTE: <http://www.sub.coop/es/historias/paisajes-de-soja-es>

## 6.6 FOTOKIDS

Como único representante da Guatemala, a *Fotokids – Fundación de Niños Artistas Guatemala* é uma fundação que ampara jovens e crianças em situação de risco, oferecendo cursos na área de artes, como os de fotografia.

O coletivo de jovens começou no lixão com seis membros e agora atua em várias áreas marginais da capital da Guatemala e conta com mais de cem jovens de sete a vinte e seis anos. O primeiro nome dado ao grupo, fundado em 1991, foi *Saliendo de el Basurero*, e já atendeu mais de cem crianças e jovens no modelo de oficinas de fotografia.

Na *Fotokids*, a autoria é individualizada, além do que o coletivo promove os artistas participantes, dando todo o apoio para alavancar as carreiras artísticas. A maioria dos trabalhos foca na vida urbana e em questões sociais provenientes das limitações encontradas por essas crianças que convivem com a dura realidade dos lixões.



**Imagem 62:** *Sem título.* Linda Morales/Fotokids

FONTE:

<http://www.fotokids.org/artistas%20port/Linda%20Web/images/Paginas%20de%20CFoto/Generales/GaleriaAfr.htm>

## 6.7 FUNDACIÓN PH15

A fundação *PH15* tem esse nome devido às letras iniciais de “fotografia” PH e o número 15, que identifica a “Villa 15”, conhecida como “cidade oculta”, uma das inúmeras vilas de emergência da cidade de Buenos Aires. Trata-se de “um espaço onde crianças e adolescentes olham espontaneamente tudo que os rodeia” (Tradução nossa).

A filosofia de trabalho da fundação baseia-se na crença da arte como um valioso recurso que permite ao ser humano encontrar sua essência e desenvolver capacidades criadoras, inclusive em realidades adversas ou hostis como as periferias das grandes cidades.

O grupo tem o intuito de democratizar as experiências artísticas e utilizar a arte como experiência transformadora. Na fundação *PH15*, os fotógrafos, que são os jovens participantes do projeto, assinam individualmente e trabalham sob as temáticas referentes a problemas sociais, sobretudo que envolvem a juventude, a periferia e meio urbano.





**Imagem 63:** *Sem título*. Carlos Barreto/PH15  
 FONTE: <http://www.ph15.org.ar/obra/retratos/>

## 6.8 GARAPA

No Brasil outro grupo que se destaca no cenário artístico é o *Garapa*, coletivo que se dedica a pensar e produzir narrativas visuais integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campo híbrido de atuação.

Trabalham em parceria com os clientes, produzindo as narrativas de acordo com cada projeto, assim como com colaboradores também artistas. No âmbito da assinatura das obras produzidas, enquanto coletivos, são três os integrantes, assinam sempre coletivamente, mas quando agregam colaboradores, assinam sempre de forma conjunta, como é o caso da fotografia apresentada anteriormente.

O *Garapa* teve sua fundação em uma mesa de bar e nasceu como resposta ao fotojornalismo, que, para seus criadores, estava se repetindo muito.



**Imagem 64:** *Calma*. Garapa + Lana Mesic + Thomas Kujipers  
FONTE: <http://garapa.org/portfolio/calma/>

## 6.9 KAMERAPHOTO

Foi um dos mais estimulantes projetos de fotografia coletiva de Portugal. Produziram dezenas de exposições e vários projetos de alcance internacional.

Foi fundada em 2003 por fotógrafos *freelancers* oriundos do fotojornalismo e encerrou suas atividades em 2014 por problemas financeiros. "A kameraphoto é como uma banda. Não é uma empresa". Dizia um dos seus integrantes a respeito da crise financeira enfrentada, que culminou com o fim do coletivo.

A *Kameraphoto* incentivava seus integrantes a produzirem projetos pessoais, nos quais a autoria não era compartilhada.





**Imagem 65:** Da série “Do amor. Clausura”. Valter Vinagre/Kameraphoto

FONTE: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/ponto-final-no-colectivo-kameraphoto-1671692>

#### 6.10 MONDAPHOTO

O *Mondaphoto*, representante mexicano, foi fundado em 2006 e é uma espécie de agência e revista digital que atualmente presta serviços fotográficos a mais de vinte meios de comunicação impressos. Opera sob a coordenação de um conselho editorial formado por fotógrafos associados ao coletivo.

A publicação traz normalmente um tema central sob o qual os colaboradores desenvolvem reportagens e entrevistas, além de uma seção de notícia, banco de imagens e um colunista convidado. A revista se define como um espaço de difusão da fotografia ibero-americana que busca estreitar os laços dos aficionados pelas imagens.

Como coletivo, participou das exposições *Expo Zaragoza 2007* e *Espacios intervenidos*, no *Laboratório de Arte Contemporânea* (cidade do México), além das exposições de que cada integrante participa de forma individual. Entre os temas mais abordados pelo grupo estão questões urbanas, sociais, religiosas e culturais.



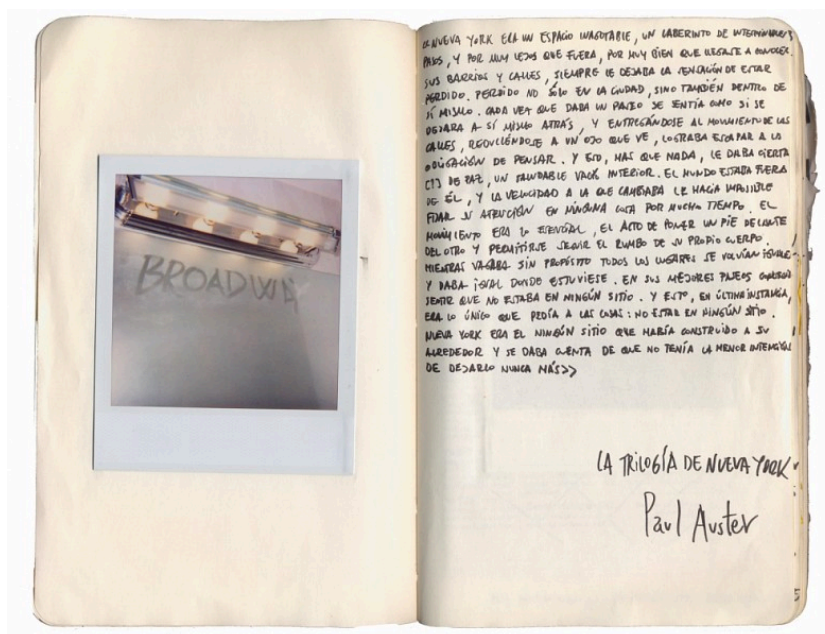
**Imagem 66:** *Sem título*. Daniel Patiño/Mondaphoto  
FONTE: <http://www.forumfoto.org.br/mondaphoto-magazine/>

## 6.11 NOPHOTO

Outro destaque da fotografia coletiva na Espanha é o *Nophoto – Colectivo de fotografia contemporânea*. O coletivo atua em projetos individuais e coletivos, caracterizados pelos seus integrantes como “projetos não convencionais”.

A ideia base do grupo é a negação a processos tradicionais em fotografia, buscando dessa forma processos alternativos para retratar o cotidiano. Outra característica presente no *Nophoto*, é a assinatura coletiva para alguns trabalhos e a individual para outros. Dessa forma, percebe-se que se trata de um grupo que prioriza tanto o individual dentro do coletivo, como criações de autoria coletiva.

O *Nophoto* foi fundado em 2005 e conta com treze integrantes. Um dado interessante é que em 2014 foi aberta uma eletiva para ingresso de novos membros.



**Imagem 67:** Projeto Navigator. Juan Valbuena/Nophoto  
 FONTE: <http://nophoto.org/navigator>

## 6.12 OBSERVATÓRIO DE FAVELAS

Também no Brasil, o *Observatórios de Favelas* se institui como organização social de pesquisa, consultoria e ação pública dedicada a produção de conhecimento e de proposições políticas sobre favelas e outros fenômenos urbanos. Busca firmar uma agenda de direitos à cidade, baseado na ressignificação das favelas enquanto meio urbano.

Com sede no Rio de Janeiro, na favela da Maré, atua em todo o Brasil de maneira colaborativa. Foi fundada em 2001 por pesquisadores e profissionais de espaços populares e tem como missão elaborar conceitos, metodologias, projetos, programas e práticas que contribuam para a formação e avaliação de políticas públicas voltadas para a superação das desigualdades sociais.

O *Observatório de Favelas* conta com mais de cinquenta integrantes, além dos participantes atendidos nos projetos desenvolvidos pela iniciativa.



**Imagem 68:** *Sem título.* AF Rodrigues/Observatório de Favelas

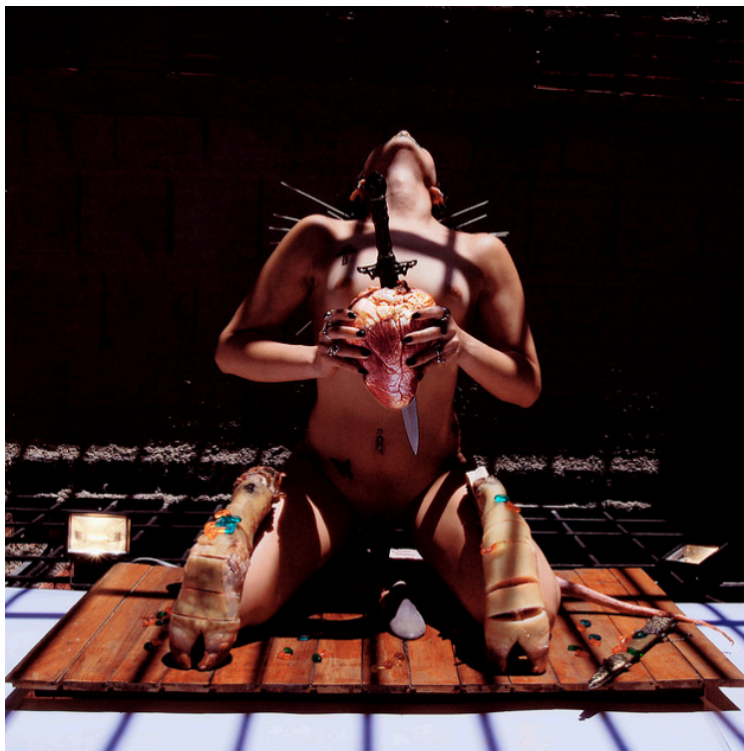
FONTE: <http://observatoriodefavelas.org.br/noticias-analises/intolerancia-religiosa-uma-heranca-das-senzalas/>

### 6.13 ONG, ORGANIZACIÓN NELSON GARRIDO

Constituído também como escola, a *ONG* foi idealizada por Nelson Garrido, que achou menos burocrático instituir uma escola que outro tipo de organização em seu país, Venezuela. Para Garrido, a *ONG* é “o espaço para quem não tem espaço”.

Atua sobre forte influência de temas sociais e opta pela assinatura individual dentro do coletivo. É um modelo muito parecido com o dos fotoclubes, afinal busca-se um aperfeiçoamento técnico, além de promoverem concursos internos e oficinas.

É um espaço de experimentação, onde seus participantes podem desde fazer aulas, como utilizar o espaço para livre criação artística.



**Imagem 69:** *Sacrificio*. Francis Mora/ONG

FONTE: <https://www.flickr.com/photos/encontrodecoletivos/3049192894/in/set-72157609654318036>

#### 6.14 PANDORA

O *Pandora – Fotografia Documental*, outro coletivo espanhol, é formado por fotógrafos que se intitulam documentaristas, desde 2007. Os cinco integrantes trabalham sob a premissa de unir seus diferentes olhares para mostrar diferentes aspectos do mundo contemporâneo.

Os trabalhos individuais compartilham espaço com os coletivos em trabalhos fotográficos e audiovisuais e a atribuição da autoria pode ser individual ou coletiva, dependendo do trabalho. O coletivo utiliza inclusive a marca de *copyright*.

Em seu sítio web, comercializam seus trabalhos por em média 50 euros.



**Imagem 70: TEMAZCAL.** Héctor Mediavilla/Pandora  
FONTE: <http://www.pandorafoto.com/es/slideflash/view/1316>

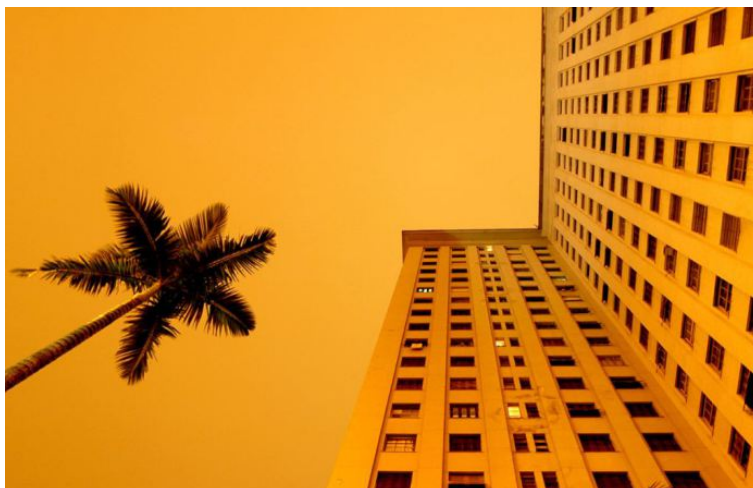
## 6.15 ROLÊ

O *Rolê* conta com doze integrantes e também é sediado em São Paulo. Surge de uma iniciativa de amigos amadores e profissionais da fotografia que nutrem uma relação de “encantamento” pela capital paulistana.

Os amigos, como se denominam, se contatam e marcam os “rolês fotográficos”. Nesses encontros trocam ideias, fotografam e bebem em algum bar perto da região escolhida para fotografar. Talvez uma variação contemporânea dos boêmios da revolução francesa, mas sem objetivos anarquistas, o grupo quer apenas fotografar a cidade, perceber como é a luz durante a noite, conhecer pessoas diferentes, perceber o espaço que ocupam.

O grupo existe desde 2003 e hoje conta com quatorze integrantes.





**Imagem 71:** *Sem título.* Rolê

FONTE: <http://www.almanaquedacultura.com.br/artes/coletivo-role-comemora-10-anos-com-exposicao-de-fotografias-sobre-sao-paulo/>

## 6.16 SUPAY FOTOS

O *Supay Fotos* também trabalha sob a perspectiva da autoria individual no coletivo, com alguns ensaios assinados pelo coletivo e outros individualmente. O coletivo peruano prioriza o gênero documental e conta com seis integrantes. A preocupação com o meio em que vivem e as relações da sociedade peruana no contexto da fotografia são amplamente abordados pelo *Supay*, que existe desde 2007 e mescla trabalhos em vídeo e fotografia.



**Imagem 72:** *Machupicchu.* Marco Garro/Supay Fotos

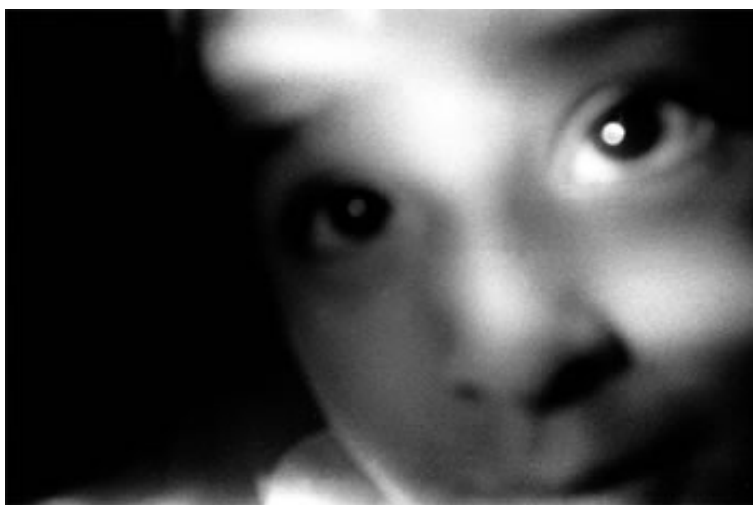
FONTE: <http://www.forumfoto.org.br/marco-garrosupay-pe/>

## 6.17 TALLER FOTOGRÁFICO DE GUELATAO

O *Taller Fotográfico Guelatao* trata-se de oficinas de fotografia idealizadas por Mariana Rosenberg na comunidade de San Pablo Guelatao, no México, uma comunidade zapoteca de cerca de mil habitantes. No centro do povoado situa-se a *Fundación Comunidad A.C.*, que fomenta projetos culturais e ecológicos na região e abriga, além das oficinas de fotografia, um centro de vídeo indígena, uma rádio, um estúdio de gravação e um laboratório fotográfico.

Em 1998, Rosenberg foi convidada para ministrar uma oficina de fotografia para jovens universitários e desde então se tornou diretora da *Fundación Comunidad A.C.*. A partir de 1999, o Centro de Imagem apoia o projeto de Rosenberg e realiza oficinas e exposições. O número de participantes foi crescendo, até atingir 50 jovens alunos entre 10 e 40 anos.

Os temas recorrentes se relacionam com assuntos indígenas, costumes da população local e trabalhos autorais de acordo com o interesse de cada participante, preservando a assinatura individual inserida no coletivo.



**Imagem 73:** *Guelatao de Juárez, Oaxaca*. Carolina Libertad Méndez/Taller Fotográfico Guelatao  
FONTE: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao23.html>



## CONCLUSÕES

Responder a pergunta título dessa dissertação, **De quem é essa foto?**, pressupõe eleger algum ou alguns autor(es) para as obras aqui referenciadas. O encontro com a personagem “autor” que surge no Modernismo por uma questão de controle social e também econômico, proporciona uma melhor compreensão dos motivos que levam a lei de direito autoral priorizar o autor individual e não o coletivo, afinal o direito civil está centrado no sujeito.

Entretanto, ao entender os mecanismos de criação artística, que envolvem também a fotografia, vislumbramos a possibilidade dessa personagem, o autor, se desdobrar em várias, constituindo assim a produção coletiva em arte e em fotografia. Para compreender como se desenvolve essa coletividade fotográfica, foi fundamental investigar sobre como se constroem as relações sociais que permeiam toda a história da humanidade.

Compreendemos então que as relações sociais que envolvem os coletivos fotográficos, que a priori eram entendidas como negócios, demandam de uma certa dose de amizade. O entendimento do conceito de amizade, da história antiga até os dias de hoje, fez-nos perceber o quanto é fundamental conhecer nossa história para então entender o nosso comportamento. Do mesmo modo, perceber as semelhanças que mantemos em relação aos primatas foi de fundamental importância para sinalizar importantes questões sobre nossa conduta, afinal vivemos melhor no coletivo do que no individual.

Essa questão do surgimento da figura do autor no Modernismo coincide com outro tema da dissertação que são as iniciativas coletivas em arte do período moderno. Não que não houvessem outras iniciativas antes desse período, mas é somente no Modernismo que a figura do autor passa a ser relevante. Por essa razão, optamos justamente por identificar e descrever os grupos que operam com vários indivíduos na produção artística.

Nessa análise, identificamos a predominância de assuntos sociais, políticos e culturais. Percebemos que os grupos ocorrem por uma necessidade coletiva de transformação social. Em quase todas os exemplos citados, a contestação ao sistema de arte vigente e as questões econômicas e sociais se fizeram combustível dos motores que realizavam as transformações.

Esses anseios de mudanças sociais predominaram também nos coletivos fotográficos. Nos casos dos institucionais, as três iniciativas analisadas apresentam claros ideais de transformação social por meio da fotografia. A fotografia nesses casos foi utilizada para comover ou gerar compaixão acerca de problemas sociais, mas também para sinalizar um futuro promissor de fartura e desenvolvimento como foi o caso do *FSA* nos Estados Unidos.

A *DATAR* promoveu a conscientização do povo francês para a existência de desenvolvimento também no interior, priorizando a produção de fotografias da paisagem urbana que se desenvolvia a todo vapor na década de 1980.

Já no Brasil, a iniciativa *Nordestes Emergentes* pretende modificar a imagem clichê que a maioria da população cultua sobre o nordeste brasileiro. Ação que prioriza a criação coletiva à medida que atribui mesmo grau de importância ao texto e à foto, assim como feito por James Agee e Walker Evans em **Elogiemos os homens ilustres** (2009).

Sobre os coletivos do *Laberinto de Miradas*, ainda que não se trate de conclusões, identificamos questões importantes a respeito da forma de organização desses grupos. Dos dezessete coletivos participantes do *Laberintos de Miradas*, o Brasil foi o que mais teve representantes, sendo quatro coletivos brasileiros: *Cia de Foto*, *Garapa*, *Observatório de Favelas* e *Rolê*. Segue-se a Espanha com três: *Blank Paper*, *Nophoto* e *Pandora*; e o Peru também com três: *Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP*, *Colectivo MR* e *Supay Fotos*; México com dois: *Mondaphoto* e *Taller Fotográfico de Guelatao*; dois argentinos: *Cooperativa SUB* e *Fundación PHI5*; e os demais países com um representante cada, sendo Guatemala: *Fotokids*; Portugal: *Kameraphoto*; e Venezuela: *ONG, Organización Nelson Garrido*.

Das informações levantadas, um dado importante que observamos foi o modelo de coletivo, podendo variar entre “agência” que atua fornecendo fotografias a diversos veículos de comunicação, como o mexicano *Mondaphoto*. Não que os outros não exerçam também essa atividade, mas apenas o *Mondaphoto* se intitula assim. O *Mondaphoto* também é o único que atua como revista digital, produzindo reportagens, contando também com colaboradores externos.

Os que se denominam simplesmente como “coletivos” são maioria, oito no total. Desses grupos, quatro – *Kameraphoto*, *Nophoto*, *Pandora* e *Supay* – não compartilham a assinatura dos trabalhos na maioria das vezes. Já nos coletivos *Cia de Foto*, *Colectivo MR*, *Garapa* e *Rolê* a autoria é compartilhada, ou seja, nos créditos das imagens, assina o coletivo e não o indivíduo. Há uma predominância pela assinatura individualizada nos coletivos europeus e assinatura compartilhada nos coletivos brasileiros.

Há também os “coletivos escolas” como o espanhol *Blank Paper* ou o venezuelano *ONG, Organización Nelson Garrido*, que nasceu em formato de escola para fugir da burocracia, porém, ainda assim, fornece diversos cursos na Venezuela. O *Blank Paper*, que também se apresenta como coletivo, segue a tendência europeia de assinar individualmente.

Na linha das escolas há também as “fundações”, “organizações” e “cooperativas”, que atuam no campo do ensino da fotografia como ferramenta de transformação social, como é o

caso da *Fotokids*, que se apresenta como “Fundação de crianças artistas da Guatemala”, *Fundación PH15*, *Taller Fotográfico de Guelatao* e o *Observatório de Favelas*. Há ainda o *Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP*, que se originou de oficinas de fotografia social nos anos 1980, no Peru, e hoje constitui um dos maiores acervos fotográficos do país. O arquivo está sob responsabilidade da Pontifícia Universidade Católica do Peru. Em todos esses casos a assinatura é individualizada.

Os temas de todos os coletivos analisados não fogem de questões sociais, políticas e culturais, obviamente que com algumas particularidades como o *Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP* que explorou as questões relativas ao momento histórico que o Peru vivenciava na década de 1980 com os movimentos sociais, os mineiros, a periferia de Lima, a cordilheira dos Andes, a selva, agricultura, etc.. O *Observatório de Favelas* que priorizou temas de políticas públicas e direitos de uso das cidades, assim como temas de direitos humanos, educação e cultura. Ou o *Rolê*, que simplesmente sai para registrar a cidade de São Paulo à noite. Essa predominância do tema social, político e cultural também foi observada nos coletivos artísticos da modernidade, assim como a tendência a obras contestadoras que priorizavam a defesa de causas dos menos favorecidos.

Com exceção do *Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP*, que só trabalhou com fotografia analógica em preto e branco, todos os demais exploram cores e/ou preto e branco, assim como a maioria trabalha com diversos meios, ou seja, incorporam à linguagem fotográfica áudio, vídeo e instalações.

A definição enquanto gênero “documental” foi praticamente unânime nos coletivos fotográficos, ainda que muitos também trabalhem com arte, ou que o documental nesse momento em que vivemos, também seja considerado arte, afinal, grande parte dos coletivos analisados percorrem ambientes artísticos, museus, galerias, livros, etc.. A própria iniciativa do *Laberinto de Miradas* é uma proposta que eleva a fotografia documental ao status de obra de arte.

A percepção da produção fotográfica coletiva como obra relevante foi o que impulsionou esse estudo. As escolhas de metodologia e forma de análise foram importantes para conduzir essa dissertação para uma abertura de novos caminhos, antes desconhecidos de outras abordagens científicas possíveis para o entendimento dos fenômenos sociais. Além do que, a intuição e a metáfora conduzem para um tipo de pensamento que valora as múltiplas inteligências, característica fundamental para os dias de hoje em que nos encontramos mergulhados na cibercultura.

Quiçá uma boa conclusão que tiramos é que nada se conclui nas ciências humanas, que a inteligência complexa é a chave para o entendimento das relações sensíveis.

## REFERÊNCIAS

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

AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia; VIANA, Lucina. Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. **Cadernos da Escola de Comunicação**, n. 06, 2009.

ARENDDT, Hannah. **¿Qué es la política?** Barcelona: Paidós, 1997.

ARIÈS, Philippe e BÉJIN, André (orgs.). Reflexões sobre a história da homossexualidade. In: **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa (pp. 19-60). In: **Análise estrutural da narrativa**. Organizadores, Antônio Sérgio Lima Mendonça e Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. **A morte do autor**. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUER, Martin W. / GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2008.

BERQUE, Augustin. **Les mille naissances du paysage**. F. Hazan, 1989.

BERTHO, Raphaële. **La Mission photographique de la DATAR: un laboratoire du paysage contemporain**. Paris, La documentation française, 2013.

BOSWELL, John. The Marriage of Likeness. **Same-sex unions in pre-modern Europe**. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **Mas quem criou os criadores**. Pierre Bourdieu, Questões de Sociologia. Lisboa: Fim de Século, p. 227-231, 2003.

\_\_\_\_\_. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRASIL. Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Gustavo Gili, 2004.

CARRERAS, Claudi. **Laberinto de miradas**. Barcelona: Edicions Casa Amèrica Catalunya, 2009.

CASTRO, Gustavo et al. **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. **O mito dos nós–amor, arte e comunicação.** Brasília: Casa das Musas, 2006.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, & GUATTARI. F. **Mil Platôs** Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Campinas: Papirus, 1993.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ENCICLOPÉDIA ITAÚCULTURAL. **Bauhaus.** São Paulo, 23 dez. 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo368/bauhaus>>

ENTLER, Ronaldo. **Cia de Foto – Fotografia como exercício de possibilidades.** Madrid: La Fabrica Editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. **Os coletivos e o redimensionamento da autoria fotográfica.** Revista Studium n. 32. Campinas, SP: Instituto de Artes da Unicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cia de Foto – Agora.** BES Photo 2012 Cia de Foto. Portugal: Banco Espírito Santo, 2012.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. **Cadernos de pós-graduação da UNICAMP**, v. 8, p. 111-129, 2006.

FIUZA, Beatriz Cunha & PARENTE, Cristiana. **O conceito de ensaio fotográfico.** Londrina: discursos fotográficos, v.4, n. 4, p. 161-176, 2008.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Genealogia, comunicação e cultura somática. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 20, n. 1, p. 163-178, 2013.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. **Gai Pied**, n. 25, p. 38-39, 1981.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. P. 264-298.

\_\_\_\_\_. **Ordem do discurso (A).** São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FRAISSE, Jean-Claude. **Philia.** La notion d'amitié dans la philosophie antique. Paris: Vrin, 1974.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GROPIUS, Walther. **Bauhaus: nova arquitetura.** 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001

GURAN, Milton. **Documentação fotográfica**: do registro objetivo à descrição visual densa. Brasília: Casa das Musas, 2013. p. 95 - 117

\_\_\_\_\_. **Projeto Nordeste Emergentes** – uma experiência de história oral e descrição visual densa. XII Encontro nacional de história oral – política, ética e conhecimento: Universidade Federal do Piauí (UFPI), 2014.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia**: universo & arrabaldes. Brasília: Mec Funarte, 1983.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1996.

KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo, Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Edições Loyola: 1998.

MAFFESOLI, Michel; STUCKENBRUCK, Albert Christophe Migueis. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, Vozes, 1998.

MAGNUM PHOTOS. **About Magnum**. Paris, 29 dez. 2014 Disponível em: <[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3)>

MALINI, Fábio. Por uma Genealogia da Blogosfera: considerações históricas (1997 a 2001). **Revista Lugar Comum**, p. 21-22, 2008.

MARTINO, Luiz C. **A atualidade mediática**: o conceito e suas dimensões. Versão revisada (novembro de 2012) do trabalho apresentado no Grupo de Trabalho “Epistemologia da Comunicação”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte - MG, em junho de 2009.

\_\_\_\_\_. “Introdução à Edição Brasileira” da obra de Harold Innis, “The Bias of Communication”. **O viés da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **O olhar engajado**: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. Uberlândia: ArtCultura, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.

\_\_\_\_\_. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico Milton Guran em três tempos (LABHOI, 2010). **História oral**, p. 141-151.

MOORE, Alan. **Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno**. Universidade de Chicago: Artigo apresentado na exibição “*Masa crítica*” Smart Museum, Abril 2002.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UnB, 2013.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

\_\_\_\_\_. A religação dos saberes: o desafio do século XXI. In: **A religação dos saberes: o desafio do século XXI**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

MUCHAIL, Salma Tannus. **Michel Foucault e o dilaceramento do autor**. São Paulo: PUC, 2002.

OLIVEIRA, Erivam Moraes de. **Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

ORTEGA, Francisco. **Genealogia da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PEIXOTO, Michael. **Cinema do olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica**. 2010. 170f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2010.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas (pp. 319-342). In: **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Organizadores, Martin W. Bauer e George Gaskell. Petrópolis: Vozes, 2007.

PERIVOLARIS, John D. Humanism reimaged: Spain as a photographic subject in W. Eugene Smith's "Spanish Village" (1951) and Cristina García Rodero's España oculta (1989). In: **Phototextualities: intersections of photography and narrative**. Edited by Alex Hughes and Andrea Noble. University of New Mexico Press Albuquerque, 2003.

PHOTO POCHE. **W. Eugene Smith**. Paris: CNP, 1983.

POPPER, Karl et al. **A sociedade aberta e os seus inimigos**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.

QUEIROGA, Eduardo. **Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

RANUM, Orest. **Os refúgios da intimidade: história da vida privada**, v. 3. Philippe Ariès e Roger Chartier (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALVATORE, Eduardo. **Boletim informativo de 45 anos de Bandeirantes**. 1984. Disponível em: <http://www.fotoclub.art.br/>. Acesso em 29 dez. 2014

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec / Senac São Paulo, 2005.

SAPERAS, Enric. **Los efectos cognitivos de la comunicación de masas: las recientes investigaciones en torno a los efectos de la comunicación de masas: 1970-1986**. Barcelona: Editorial Ariel, 1987, p. 55-87.

SOUSA, Jorge P. **Fotojornalismo performativo: o serviço de fotonotícia da agência lusa de informação**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1997.



SUZUKI JR. Matinas. Posfácio: O algodão agridoce. (pp. 433-454). In: AGEE, James & EVANS, Walker. **Elogiemos os homens Ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. **Narrativas fotográficas**. Belo Horizonte: Autentica, 2006.

WAAL, Frans de. **A era da empatia**: lições da natureza para uma sociedade mais gentil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Webster's Online Dictionary. **Farm Security Administration: Webster's image and photographic history, 1935 to 1943**. San Diego, California: ICON Group International, Inc. 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.