

**UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU**

**ALYSON CARDOSO MONTREZOL**

**IMAGEM, FRAGMENTO E MEMÓRIA:  
FOTOGRAFIAS DO HAITI APÓS O TERREMOTO**

São Paulo  
2021

**UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU**

**ALYSON CARDOSO MONTREZOL**

**IMAGEM, FRAGMENTO E MEMÓRIA:  
FOTOGRAFIAS DO HAITI APÓS O TERREMOTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e  
Urbanismo da Universidade São Judas, como  
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Isabel Imbronito

São Paulo  
2021

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca  
da Universidade São Judas Tadeu**

Bibliotecária: Marieta Rodrigues Brecht - CRB 8/10384

M811 Montrezol, Alyson Cardoso.  
Imagem, Fragmento e Memória. Fotografias do Haiti após o terremoto/  
Alyson Cardoso Montrezol. - São Paulo, 2023.  
f. 166: il.; 30 cm.

Orientador: Maria Isabel Imbronito.  
Dissertação (mestrado) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo,  
2021.

1. Imaginário. 2. Território. 3. Escombros. 4. Ruptura. I. Imbronito,  
Maria Isabel. II. Universidade São Judas Tadeu, Programa de Pós-  
Graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD 22 – 720

Aprovado em 12/08/2021.

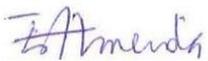
**BANCA EXAMINADORA:**



Profa. Dra. Maria Isabel Imbronito  
PGAUR-USJT



Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz  
FAU-USP



Profa. Dra. Eneida de Almeida  
PGAUR-USJT

## AGRADECIMENTOS

O momento de agradecer também promove ampla reflexão. Analisar que esta jornada foi realizada por meio de um esforço coletivo traz um sentimento de afeto e acolhimento. O processo de aprendizado que esta pesquisa proporcionou não pode ser descrito em palavras (aparentemente em imagens também não!), mas merece uma atenção especial.

Inicialmente agradeço a Deus pelo privilégio que tive de chegar até aqui.

Aos amigos Ruben Celeti, Mario Freitas, Gilberto Wegermann por ajudarem a construir uma bela ponte entre Brasil e Haiti.

À Escola de Desenvolvimento Comunitário – MAIS Haiti, na figura dos amigos Brutus Theodore e Joseph Remy que contribuíram de forma singular para a realização deste trabalho.

À Campanha Latino-Americana pelo Direito à Educação (CLADE) que teve uma contribuição importante na consolidação desta pesquisa.

Ao meu querido irmão, Allan Montrezol por embarcar comigo nos projetos mais insanos mundo afora, sempre ajudando a contar histórias com imagens e sons.

Ao pitoresco amigo Jarkko Wickström por cruzar o Atlântico várias vezes, acrescentando um pouco do tempero finlandês à pesquisa, sempre alimentando o sonho de ver um Haiti melhor.

A Profa. Dra. Fabiana Bruno e ao Prof. Dr. Etienne Samain pelo estímulo e confiança que recebi para ingressar na área da pesquisa acadêmica e ao Prof. Dr. Ernesto Boccara por alimentar o meu desejo de analisar as imagens nas regiões abissais das interpretações e significados.

A todo corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas, por todo aprendizado e parceria, em especial aos que estiveram mais próximos desta pesquisa: Profa. Dra. Eneida de Almeida, Profa. Dra. Ana Paula Koury, Prof. Dr. Claudio Silveira Amaral, Prof. Dra. Cristina de Campos e ao coordenador do programa, Prof. Dr. Fernando Guillermo Vázquez Ramos.

A minha orientadora Profa. Dra. Maria Isabel Imbronito pela sensibilidade, compreensão e paciência.

Aos amigos Paulo Luz, Beatriz Piloto e Prof. Dr. Cesar Zamberlan pela confiança, suporte e apoio.

À artista visual Cris Bierrenbach por sua disponibilidade e atenção em entrevista exclusiva realizada para esta pesquisa e todos o material de apoio gentilmente cedidos.

À todos os colegas discentes do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas pelas ricas trocas e debates que, de alguma forma, contribuíram para que esta pesquisa fosse realizada.

Ao meu amigo Judex Vital (*in memoriam*), tradutor nas aulas de fotografia que ministrei na Escola de Desenvolvimento Comunitário – MAIS Haiti. Sobrevivente de um terremoto, acabou vítima de um acidente de trânsito em 2018 no caótico sistema viário haitiano. Minha singela homenagem.

Por fim quero agradecer aos meus familiares, começando pelo meu pai, Luiz Montrezol, que, infelizmente, não teve oportunidade de estudar, mas não poupou esforços para prover uma educação de qualidade aos seus três filhos. A minha mãe, Nena Montrezol, pelo exemplo de uma vida inteira dedicada à educação, sempre servindo como fonte de inspiração na minha carreira docente. A Teresinha Melle Botti por me apoiar com atitudes de carinho e afeto. A minha sogra, Hilda Sellis (*in memorian*) por todo suporte no início da minha carreira acadêmica.

A minha amada esposa, Priscila Sellis Montrezol por todo o suporte durante as viagens ao Haiti e nos longos períodos de ausência. Uma verdadeira guerreira, co-autora das minhas obras! Aos meus dois filhos, Giovanna e Arthur pela compreensão, carinho e estímulo. Sem este apoio incondicional nada disso seria possível.

À Gilberto Gil e Caetano Veloso por sempre me lembrar que o Haiti é aqui e que o Haiti não é aqui.

*“A utopia está lá no horizonte.  
Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos.  
Caminho dez passos, e o horizonte corre dez passos.  
Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei.  
Para que serve a utopia?  
Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.”*

**Fernando Birri**

*Dedico este trabalho  
a todos haitianos e haitianas.  
Mesmo com toda a adversidade,  
não desistiram de imaginar um mundo melhor  
e nunca pararam de caminhar nesta direção.*

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar, com uma abordagem ensaística, as áreas de fronteira entre a imaginação e a realidade no campo da fotografia. Por meio do processo de disposição de fragmentos a fim de recriar sentidos, busca-se estabelecer conexões entre a fotografia, a arquitetura e a memória. Indaga-se, dessa forma, possibilidades de representação da ancestralidade, do conceito de abrigo e da identificação das rupturas geradas a partir do terremoto de 2010 que devastou a região de Porto Príncipe, capital do Haiti. O processo metodológico escolhido para o desenvolvimento da pesquisa consiste na análise de imagens produzidas no Haiti entre os anos de 2010 e 2018 pelos fotógrafos Bruce Gilden, Cris Bierrenbach, Cristina de Middel, além das fotografias produzidas pelo autor da pesquisa no Haiti neste mesmo período. Os sobreviventes desta tragédia tiveram que repensar os espaços da cidade, ocupando habitações provisórias em meio aos escombros e desenvolvendo novas relações com os seus aparatos e suportes territoriais. A análise das obras busca uma reflexão sobre a fragilidade urbana e social, constituindo um conjunto de dados, sobrepostos à realidade, que auxiliam a ressignificação do território.

Palavras-chave: Imaginário; Território; Escombros; Ruptura; Análise da Imagem.

## **ABSTRACT**

The aim of this research is to investigate, with an essay approach, the border areas between imagination and reality in the field of photography. Through the process of disposing fragments in order to recreate meanings, an attempt will be made to establish connections between photography, architecture and memory. In this way, it investigates the possibilities of representation of ancestry, the concept of shelter and the identification of ruptures generated from the 2010 earthquake that devastated the region of Port-au-Prince, capital of Haiti. The methodological process chosen for the development of the research consists of the analysis of images produced in Haiti between 2010 and 2018 by photographers Bruce Gilden, Cris Bierrenbach, Cristina de Middel, in addition to the photographs produced by the author of the research in Haiti during the same period. The survivors of this tragedy had to rethink the spaces of the city, occupying temporary dwellings amidst the rubble and developing new relationships with its apparatus and territorial supports. The analysis of the works seeks a reflection on urban and social fragility, constituting a set of data, superimposed on reality, which help to re-signify the territory.

Keywords: Imaginary; Territory; Rubble; Break; Image Analysis.

## SUMÁRIO DE FIGURAS

FIGURA 01 - Escola privada de ensino fundamental localizada no assentamento de Canaan, no subúrbio de Croix-des-Bouquets e Thomazeau, nos arredores de Porto Príncipe, Haiti. (2011) .....	XX
FIGURA 02 - Templo Vodou em Porto Príncipe, Haiti. (2013).....	XX
FIGURA 03 - Vista aérea de Pétienville, Haiti. (2011).....	XX
FIGURA 04 - Rua da capital Porto Príncipe, Haiti. (2012) .....	XX
FIGURA 05 - Porto Príncipe, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 06 - Vista aérea de Porto Príncipe, Haiti. (2011) .....	XX
FIGURA 07 - Arena de briga de galo. Delmas, Haiti. (2012) .....	XX
FIGURA 08 - Canaan, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 9 - Canaan, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 10 - Canaan, Haiti. (2011) .....	XX
FIGURA 11 - Canaan, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 12 - Canaan, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 13 - Porto Príncipe, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 14 - Porto Príncipe, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 15 - Canaan, Haiti. (2011) .....	XX
FIGURA 16 - Porto Príncipe, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 17 - Porto Príncipe, Haiti. (2010) .....	XX
FIGURA 18 - Canaan, Haiti. (2011) .....	XX
FIGURA 19 – frame extraído do filme: <i>A Caverna dos Sonhos Esquecidos</i> .....	XX
FIGURA 20 - Afnautas.....	XX

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. HAITI – UM PAÍS DE FRAGMENTOS</b> .....	16
<b>2. A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO</b> .....	37
2.1 O imaginário como elemento de reconstrução da região de Porto Príncipe.....	37
2.2 A relação do imaginário com a fotografia .....	50
<b>3. IMAGEM, FRAGMENTO E MEMÓRIA: O HAITI FOTOGRAFADO</b> .....	58
3.1 Cristina de Middel – Ancestralidade e território.....	58
3.2 Bruce Gilden – Rupturas e fragmentos .....	68
3.3 Cris Bierrenbach – Imaginário, representação e memória.....	79
<b>4. - PESQUISA DE CAMPO</b> .....	93
4.1 Escombros, utopia e resignificação .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	107
<b>ANEXOS</b> .....	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

As imagens fazem parte da forma pela qual compreendemos o mundo. A fotografia desempenha uma função importante no âmbito da documentação e assume um papel de mediadora entre o sujeito e seu entorno. Esta pesquisa tem o objetivo de discutir as áreas de fronteira entre a representação por meio da ficção e dos registros documentais, abordando as nuances e sobreposições entre essas abordagens de representação que incluem o imaginário. Indaga-se, dessa forma, as possibilidades de representação da ancestralidade, da discussão do território e da identificação de suas rupturas, ao aplicar a imaginação na produção das imagens para construção de narrativas, discutindo o distanciamento entre o fotógrafo e o objeto de sua fotografia. Portanto, o aspecto que merece mais atenção nesta busca é a indissociabilidade entre os elementos tangíveis e intangíveis que podem ser observados nas obras analisadas. Discute-se ainda, se há alguma distinção entre estes aspectos que compõe a paisagem haitiana pós-terremoto que devastou o país em janeiro de 2010.

Foi escolhido um procedimento metodológico reflexivo para o desenvolvimento deste trabalho. Serão utilizadas análises de imagens do Haiti após o terremoto. Estas imagens podem, se assim interpretadas, traduzir a estrutura social e urbana danificada em ressignificação. A análise busca a reflexão sobre o distanciamento do fotógrafo diante do objeto de sua fotografia, investigando a interferência do autor na elaboração da narrativa criada a partir de fotografias. Busca-se analisar o papel da fotografia enquanto registro ou como mero instrumento de uma narrativa mais ampla, caracterizando-se entre meio e/ou fim. O fotógrafo, ao operar uma câmera, detém o controle de uma quantidade muito grande de variáveis para produzir imagens, entre elas: a escolha da lente, a regulagem do obturador, o ajuste de profundidade de campo, além do controle no processo de captura da luz que sensibiliza o filme ou o sensor da câmera fotográfica. A interferência do autor é tamanha que este mito do suposto distanciamento não se torna plausível. O autor da imagem acaba imprimindo na sua obra parte dos seus pressupostos e de suas crenças na medida em que toma decisões estéticas para a captura da imagem fotográfica.

Milhares de possibilidades de impressão do mundo desenham-se à frente do fotógrafo no instante do disparo do registro fotográfico no que se refere à composição visual criada por meio da escolha de ângulo, do enquadramento e do posicionamento, definindo, portanto, a cor, a textura, os níveis de contraste, a granulação, a nitidez, entre outros. Estes ajustes indicam que a forma como a fotografia é produzida é parte relevante do conteúdo.

Este processo acaba criando um registro composto por diversas camadas de compreensão. Faz-se necessário pontuar a relação que existe entre o percurso do artista para a criação de sua obra e a obra final. Pode-se identificar que a fotografia faz parte deste processo, desta busca, mas quando a obra é apresentada pode ocultar algumas camadas deste registro. Vale destacar que esta análise não pretende se estender no âmbito das percepções de quem vê as obras, mas sim um destaque para o processo intrínseco da produção das fotografias.

A fotografia nasce no início do século XIX como "regime da verdade" (ROUILLÉ, 2009, p.51). O registro fotográfico tem um papel determinante na ciência e promove grandes avanços no âmbito das representações. Um grande exemplo é o estudo de análise de imagens ligado a biologia. O avanço da fotografia eliminou as representações científicas feitas por meio de desenhos e gravuras. Além dos estudos que bebem desta fonte de representação de verdade, a fotografia também promove uma reflexão no âmbito das humanidades. A discussão entre o distanciamento do objeto da fotografia e o autor dela já é desnecessário, haja visto que a representação pode sofrer uma grande influência do seu autor. Indaga-se então: a fotografia pode construir narrativas sólidas, baseadas em fatos reais, mesmo contando com elementos cuja escolha é de natureza subjetiva, ficcional, para estruturar as representações?

Antes da imagem constituir-se pela câmera fotográfica, ela é construída no imaginário do fotógrafo, como uma idealização, como uma representação de forma e conteúdo que será realocada para os instrumentos mecânicos que captam o mundo. Essas imagens mentais são importantes elementos na produção de uma imagem fotográfica: o processo de captura da fotografia se utiliza de uma ampla combinação de elementos químicos e físicos para consumir este registro. Neste contexto, a imaginação tem um papel importante entre a representação do material e do mental.

Para analisar a relação entre autor, a obra e o objeto fotografado, foram utilizadas imagens produzidas no Haiti, entre os anos de 2010 e 2018, pelos artistas, que utilizam a fotografia como ingrediente principal de suas obras, Cris Bierrenbach, Bruce Gilden e Cristina de Middel. Além destes artistas, serão analisadas algumas fotografias que produzi por meio da pesquisa de campo. Esta análise será feita na condição de um relato em primeira pessoa.

Cristina De Middel é uma fotógrafa espanhola, nascida em 1975, licenciada em Belas Artes e pós-graduada em Fotografia e Fotojornalismo. Após trabalhar como fotojornalista para alguns jornais na Espanha por quase 10 anos, a fotógrafa passou a dedicar-se exclusivamente a seus trabalhos autorais. De Middel foi vencedora do Prêmio Nacional de Fotografia de 2017, maior condecoração do país espanhol sobre fotografia. No mesmo ano, foi convidada a se juntar à cooperativa fotográfica internacional Magnum Photos, A fotografia de De Middel, como bem

observa o texto de apresentação do trabalho da artista no site do Instituto Inlusartiz: "combina seus trabalhos documentários com projetos mais pessoais que questionam o potencial da fotografia como um documento e uma ilustração da realidade",<sup>1</sup> questionando, como ela mesmo pontua, "a linguagem e a verdade da fotografia como meio de documentação, e apresentando reconstruções e arquétipos que confundem a distinção entre realidade e ficção"<sup>2</sup>. Algumas obras de Cristina de Middel são *Os Afnautas* (2012), "fotorreportagem de ficção sobre os primeiros passos do programa aeroespacial de um país africano nos anos 60" (REVISTA ZUM, 2017), *Sharkification* (2014), "para fotografar o cotidiano das favelas cariocas recém pacificadas pelas UPPs" (REVISTA ZUM, 2017).

Já Bruce Gilden é um fotógrafo estadunidense, nascido em Nova Iorque, em 1946. No final da década de 60, ele comprou a sua primeira câmera fotográfica e, rapidamente, de maneira autodidata, entrou no mundo da fotografia. O fotógrafo novaiorquino, segundo a biografia disponível em seu site<sup>3</sup>, desenvolveu logo cedo um fascínio pela vida nas ruas e seus movimentos orgânicos, premissa para o desenvolvimento de diversos projetos pessoais em lugares como Nova York, Haiti, França, Irlanda, Índia, Rússia, Japão, Inglaterra. Em 1998, juntou-se à Magnum Photos. Alguns de seus trabalhos são *Facing New York* (1992), *Bleus* (1994) *Haiti* (1996), *After The Off* (1999) *Go* (2000), *Coney Island* (2002), *A Beautiful Catastrophe*, (2004), *Foreclosures* (2013), *A complete Examination of Middlesex*, (2014), *Face, and Hey Mister Throw Me Some Beads!* (2015). Em 1998, juntou-se à Magnum Photos.

Cris Bierrenbach, por sua vez, é uma fotógrafa brasileira, nascida em São Paulo em 1964. Iniciou a graduação em Geologia, em Cinema e em Artes Plásticas, mas não concluiu os cursos. Foi repórter do jornal Folha de S. Paulo entre 1989 a 1991, e na Revista da Folha entre 1992 a 1994. Nesse intervalo, realizou a sua primeira exposição individual no Projeto Foto de Autor, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP), em 1990. Em 1996, atuou como editora de fotografia da revista República e ilustrou a primeira fotonovela brasileira destinada à veiculação pela internet, O Moscovita. Ao longo dos anos seguintes, Bierrenbach colaborou com diversas revistas brasileiras, como Vogue, Carta Capital e Marie Claire. Em 2004 recebeu o Prêmio Porto Seguro Pesquisas Contemporâneas, em São Paulo, e em 2005 integrou o time da coleção FotoPortátil, pela editora Cosac & Naify. Também atuou como diretora de fotografia

<sup>1</sup> Texto de apresentação da obra da artista no site do Instituto Inlusartiz. Disponível em: <https://inclusartiz.org/inclusart-residentes/cristina-de-middel/>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

<sup>2</sup> The Image as a Form of Knowledge, by Cristina de Middel. Catalunha: Universitat Oberta de Catalunya. Release sobre a fotógrafa Cristina De Middel. Disponível em: <<https://bit.ly/3v6TATg>>. Acesso em: 19 maio 2021.

<sup>3</sup> Texto disponível em < <https://www.brucegilden.com/>>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

do longa-metragem documentário FilmeFobia (Kiko Goifman, 2009) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

O cerne do trabalho de Bierrenbach passa pelo desenvolvimento de "trabalhos autorais que exploram as potencialidades expressivas dos processos fotográficos e das novas tecnologias digitais"<sup>4</sup>. Como afirma Chiodetto (2013, p.46), "a produção da autora se diversifica na investigação de suportes e linguagens, fazendo a fotografia penetrar nos campos da performance, do cinema e da gravura".

Neste sentido, essa pesquisa visa estabelecer uma reflexão utilizando as imagens que estes fotógrafos produziram no Haiti após o terremoto. O critério para escolha dos fotógrafos foi a forma através da qual eles constroem suas narrativas por meio de imagens. Mesmo sendo muito diferentes, com nacionalidades e formações distintas, os três trabalham com elementos do imaginário para desenvolver seus trabalhos autorais. Tanto Cristina de Middel quanto Cris Bierrenbach trabalharam por vários anos em veículos de imprensa, dedicando esforços para representar os fatos de forma tradicional do fotojornalismo. No entanto, ambas receberam um notório reconhecimento pelo trabalho à medida que se apropriaram de uma maior liberdade criativa na abordagem dos temas e da utilização de técnicas ligadas à captura e à composição das imagens. Bruce Gilden realiza sua pesquisa de forma intensa, com uma técnica apurada, e sempre utilizando um método de aproximação escancarada ao objeto fotografado, que revela não apenas o objeto em si, mas outras relações implicadas na cena do objeto fotografado.

Além do trabalho destes artistas visuais, a pesquisa também utiliza algumas imagens que produzi, por meio de pesquisa de campo, que contribuem para a elaboração da análise reflexiva dos temas mencionados.

Um dos elementos que será analisado durante a pesquisa é a representação do país sob um olhar do estrangeiro. Todos os fotógrafos abordados são estrangeiros no Haiti, o que possibilita a discussão sobre formas não habitadas de olhar o entorno. Afinal, como afirma o escritor português e Nobel de literatura José Saramago (2016, p.25): " É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós." Logo, a captura da imagem exige uma aproximação do fotógrafo ao objeto fotografado, no entanto, quando o olhar é de um estrangeiro há uma limitação nesta tentativa de aproximação. O registro fotográfico acaba carregando traços estéticos do distanciamento social e cultural do fotógrafo, o que possibilita a discussão sobre formas não habitadas de olhar o entorno.

---

<sup>4</sup> Biografia de Cris Bierrenbach no site da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21857/cris-bierrenbach>>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

Esta dissertação está estruturada da seguinte forma: no capítulo 1, contextualiza-se o Haiti, o seu desenvolvimento histórico e os processos de fragmentação que acompanham a construção do país ao longo de quase dois séculos, após tornar-se independente. O capítulo 2 procura estabelecer a relação da produção do imaginário com a fotografia, os processos relacionados na construção de imagem e narrativas geradas a partir dessa construção, inserindo essa associação no contexto haitiano. No capítulo 3, são apresentadas as análises das imagens dos trabalhos dos fotógrafos mencionados, e, finalmente, no capítulo 4, é apresentada a pesquisa de campo, que buscou registrar algumas rupturas dos cenários devastados e uma tentativa de representar um anseio utópico de ressignificação.

## 1. HAITI – UM PAÍS DE FRAGMENTOS

O Haiti é um país caribenho da América Central Insular, ou seja, faz parte da América Central e é composto por um conjunto de ilhas. Localiza-se na porção oeste da ilha de São Domingos, ilha que divide com outro país, a República Dominicana, a leste. O país tem pouco mais de 11 milhões de habitantes, área de 27.700 km<sup>2</sup> e densidade demográfica de 361,5 hab/km<sup>2</sup>, dados de 2020, com taxa média anual de crescimento populacional em 1,5%. A população residente em área urbana é de 48,27%, a população residente em área rural de 51,73%. dos domicílios, 58% tem acesso a água potável e 19% tem acesso a rede sanitária: 19%. O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) é de 0,404, o Produto Interno Bruto (PIB) em torno de 7 bilhões de dólares e o PIB per capita de 612 dólares. Tem como idiomas oficiais o francês e o *creole*.

O texto a seguir não dimensiona todo o processo de desenvolvimento histórico do Haiti enquanto nação, mas contribui para apontar determinadas fragmentações históricas vivenciadas pela sociedade haitiana ao longo do tempo, e como tais elementos ajudam a entender o país.

A construção do que hoje é o Haiti passa por uma série de divisões, fragmentações e rupturas ao longo do tempo. O país caribenho, "africano por excelência" (GRODIN, 1985, p.10), foi a primeira república negra do mundo.

Após a chegada de Cristóvão Colombo à ilha em 1492, o território rapidamente se dividiu em duas porções, administradas por espanhóis e por franceses. No século XVII, a parte francesa tornou-se produtora de açúcar, fazendo o país europeu levar à ilha, segundo Everaldo de Oliveira Andrade (2019, p. 17-18), autor de *Haiti: dois séculos de história*, centenas de milhares de escravos negros da África, e tornando-se, em virtude das grandes plantações de cana-de-açúcar, a colônia mais rica da França, sendo conhecido como a Pérola das Antilhas. Andrade (2019, p. 17-18) menciona ainda que no final do século XII, era a única colônia que produzia ao mesmo tempo açúcar, café, anil e algodão em grande escala, representando 40% da riqueza nacional produzida pela França. Já em 1739, segundo o historiador (ANDRADE, 2019, p.17-18), a colônia francesa já possuía por volta de 427 mil escravos negros. Em 1763, em uma negociação de territórios, a França preferiu entregar o Canadá francês à Inglaterra do que ceder-lhe o Haiti.

Andrade (2019) menciona também que os franceses presentes na ilha buscavam sistematicamente incentivar as divisões entre os negros a partir das variações de cor da pele. Ao mesmo tempo, deixavam a seus filhos mestiços, frutos de relacionamentos com concubinas negras, propriedades como forma de herança. O Código Negro de 1685 estabelecia aos

mestiços, segundo Andrade (2019, p.18), as mesmas prerrogativas que os brancos, inclusive a de terem seus próprios escravos e serem grandes proprietários de terras. Afirma Andrade (2019, p.18):

A prática criou diferenciações sociais e econômicas que em parte se expressavam na cor da pele, favorecendo o surgimento de uma camada de proprietários mestiços. Esse poder econômico e o controle do poder político que dele decorria foram sempre fundamentais para distinguir as classes sociais. O poder econômico é que demarcava, fundamentalmente, as diferenças entre os negros. Muitas vezes possuíam propriedades e formação educacional, além de escravos. Constituíram-se como um setor privilegiado de negros libertos, majoritariamente mestiços, e o comando militar de muitos ex-escravos deu-lhes certo poder econômico (ANDRADE, 2019, p.18).

Ou seja, ainda sob o status de colônia, o Haiti já enfrentava uma estratificação de sua sociedade, utilizando a cor da pele como um dos elementos de hierarquização na sociedade local.

Os acontecimentos da Revolução Francesa, segundo Andrade (2019, p.20) repercutiriam no Haiti em 1790, o mestiço Jacques Vincent Ogé liderava uma rebelião contra os franceses brancos da Ilha, exigindo, "como homem negro e livre", o direito de votar. Em 1791, a Assembleia Constituinte dos Girondinos aprovava a igualdade de direitos na colônia, desestabilizando a administração dos colonos brancos. Dutty Boukman, sacerdote da religiosidade vodu, liderou, em agosto de 1791, uma revolta de escravos, que destruiu dezenas de engenhos. Como medida de contenção, explica Andrade (2019, p.20), a França concederia direitos políticos e civis a todos os homens negros livres da ilha, mas a revolta se prolongaria ao longo dos anos.

A decapitação de Luís XVI em março de 1793 faz Inglaterra e Espanha decretarem guerra à França, gerando consequências em São Domingos. Ainda administrando parte da ilha, os espanhóis decidiram apoiar a revolta negra na parte francesa, objetivando dominar todo o território posteriormente. Andrade (2019, p.20-21) afirma que os escravos libertários aceitam a ajuda e pressionam de forma mais intensa as autoridades coloniais francesas, obrigando estes a abolirem a escravidão no Haiti em 29 de agosto de 1793. Quase seis meses depois, em 04 de fevereiro de 1794, a convenção revolucionária liderada pelo jacobino Maximilien de Robespierre decretaria o fim da escravidão em todas as outras colônias francesas, conforme explica Andrade (2019, p.20-21). Além dos escravos, revolucionários franceses também atuavam na ilha, assim como os contrarrevolucionários proprietários de terras no Haiti, que resistiam a libertar seus escravos e eram igualmente contrários ao novo governo francês.

Toussaint L'Ouverture, um dos líderes dos escravos contra a resistência francesa, nomeado pelos revolucionários como general da República, faria uma ofensiva contra os

contrarrevolucionários e contra os espanhóis que desejavam dominar toda a Ilha. Em 1795, França e Espanha assinam o Tratado de Basileia, em que franceses se comprometem a devolver determinados territórios da Península Ibérica em troca da parte espanhola de São Domingos, alçando as tropas de Toussaint a "donos oficiais de toda a ilha". O objetivo de Toussaint L'Ouverture, entretanto, não era a independência, mas, sim, como afirma Andrade (2019, p.23), "a autonomia da ilha, com liberdade para os negros, no contexto de uma república francesa revolucionária e democrática".

A França de Napoleão poria fim ao ensejo jacobino, revendo as medidas revolucionárias, como a abolição da escravatura nas colônias. Andrade (2019, p.25) afirma que "era de um fato um inconveniente sério para os planos de Napoleão e da burguesa francesa ter um general negro e um exército de libertos à frente da antiga e rica colônia haitiana", fazendo Napoleão tentar capturar Toussaint. Em 1802, foram enviados da metrópole 20 mil homens com o objetivo de retomar o poder administrativo, econômico e social da Ilha, recebendo auxílio espanhol. A população mestiça e proprietária de terras não se dispôs, sendo "incapazes de aceitar um governo dos negros" (ANDRADE, 2019 p.25). Toussaint foi capturado, enviado à França, torturado e morto em 1803, e alguns de seus antigos subordinados, como Jean-Jacques Dessalines, Alexandre Pétion e Henri Christophe, todos negros, encarregam-se de continuar a revolução. Enquanto França e Inglaterra guerreavam na Europa, diminuía os reforços franceses em São Domingos, ajudando os rebeldes na ilha caribenha a intensificar os embates. (ANDRADE, 2019, p.26). Dessalines era o novo líder do exército negro, que declararia em 01 de janeiro de 1804 a independência do Haiti.

Do ponto de vista econômico, durante o período colonial, no último quarto do século XVII, a exportação em larga escala de açúcar, café, anil e algodão correspondia a 40% de todo o PIB francês, e o comércio em 1788, de 42 milhões de dólares, era superior até ao dos Estados Unidos. Em *Haiti: cultura, Poder e desenvolvimento*, o latino-americanista Marcelo Grondin (1985, p.53-54) afirma que, neste período, o Haiti contava com quase 800 engenhos em 74.323 hectares, 3150 anileiras em 82.147 hectares, mais de 3000 cafezais, quase 800 algodoais em 20.321 hectares, 69 plantações de cacau em 2083 hectares, 10.612 hectares de milho, 15.315 hectares de batatas, 9854 hectares de inhame, 5877 hectares de sorgo, 7756225 de pés de bananeira, 1278229 de mandioca. A independência do país em 1804, segundo Grondin, acabaria com o lucro colonialista, fazendo com que os proprietários de terra passassem a ser predominantemente mulatos e negros privilegiados, fortalecendo a divisão social em torno da cor da pele. Mas na prática, os ex-escravos não tiveram acesso instantâneo às terras, que permaneceu restrita às mãos de poucos. Apenas em 1845, passa a existir uma alteração nessa

configuração, quando instala-se, segundo Grondin (1985) o sistema do pequeno produtor agricultor em pequenos lotes de terra.

A abolição da escravatura em 1794 permitiu a solidificação das diferenciações de classe dentro da sociedade haitiana. Os negros libertos, principalmente os que ocupavam altos postos no exército de libertação, liderado por Toussaint L'Ouverture, garantiam o acesso ao poder político e por consequência, ao poder econômico. Com a retirada dos colonos franceses brancos da estrutura haitiana, os negros e mulatos privilegiados os substituíram na esfera de poder, tornando-se grandes proprietários de terras. Na prática, afirma Grondin (1985, p.39), surgia uma nova oligarquia junto com o país. Ao mesmo tempo, 90% da população haitiana era formada por negros camponeses pobres, que após trabalharem como soldados na luta pela independência, foram obrigados a trabalharem para os proprietários negros e mulatos, em regime de quase escravidão. Assim, a polarização da sociedade haitiana girava em torno de três blocos: os mulatos, os negros ricos e a população rural, formada por camponeses, que diferem entre si em características como renda, ocupação, habitação, língua, religião, organização familiar. Os mulatos e a elite negra compartilham semelhanças entre si e na oposição ao campesinos. Grondin (1985, p.40) explica da seguinte forma as classes sociais haitiano do período:

O poder econômico e o controle do poder político foram sempre fundamentais, no Haiti, para distinguir as classes sociais. Um ditado haitiano expressa bem essa realidade: *'Nég rich sé mulat, mulat pòv sé nég* (negro rico é mulato, mulato pobre é negro). Embora, por seu lado, o mulato pobre se negue a ser considerado 'negro', o poder econômico serve também para marcar a diferença de classe entre os negros: o negro rico é *'gros nég'* (poderoso) e o negro pobre é *'ti nég'* (negrinho). Entretanto, desde as lutas da independência até os dias de hoje, a cor da pele sempre foi utilizada pelos dois setores da elite para marcar suas diferenças e definir suas lutas, bem como para promover, ocasionalmente, alianças intercorres em busca do poder econômico e da dominação política. Essa ocasião manifestou-se particularmente na luta pelo controle do governo: os mulatos acham que devem governar os mais capazes - isto é, eles mesmos - e os negros ricos objetam que o governo deve ser da maioria, representada por eles. Embora nenhum dos dois setores tenha governado sem algum tipo de aliança com parte do outro setor, o enfrentamento e a luta interna foram sempre evidentes.

Mesmo com a Espanha entregando a parte da Ilha para a França via Tratado de Basileia, em 1795, ainda permaneciam na porção da Ilha colonos espanhóis e seus respectivos negócios. O agora independente, o Haiti tinha como objetivo dominar São Domingos por completo, o fazendo por dois períodos, de 1804 a 1805 e de 1822 a 1844. A ocupação da parte espanhola por uma nação recém-fundada por negros instalaria, segundo Grondin (1985, p.28), um misto de sentimento de medo e desprezo na sociedade local em relação ao haitiano, instalando

diversos combates contra o Haiti. Em 1844, a República Dominicana proclama sua independência.

O Haiti passaria ao longo das suas primeiras décadas por uma série de lutas por reforma agrária, dividindo a sociedade local nos simpáticos à distribuição de terras e àqueles que realizavam a sua centralização e manutenção. Para Andrade (2019), esse dogmatismo da posse foi crucial para fortalecer mais divisões no âmago da população haitiana, como os falantes de francês e do *creole*, negros e mestiços, grupos religiosos católicos e voduns, influências europeias e africanas, proprietários e trabalhadores. O país já enfrentava crise econômica ao longo dos anos 1820, por não ter reconhecimento diplomático de outras nações, estas com receio de retaliações francesas. O preço das exportações do café, principal produto da balança exportadora haitiana, diminuía de valor, e a antiga metrópole exigia do país caribenho indenização de 150 milhões de francos pela perda de terras dos antigos colonos. Temendo a realização de ataques da artilharia francesa, o Haiti cederia à França, pagando essa dívida ao longo dos próximos 100 anos (ANDRADE, 2019).

Na prática, o Haiti tornava-se economicamente submisso à sua antiga metrópole, privando-se de meios para acumular capitais e desenvolver-se localmente. Os gastos do orçamento haitiano, além da quitação da dívida, envolviam atribuições militares, em que pese 80% das receitas de 1855 foram destinadas aos ministérios da Guerra, Marinha e Relações Exteriores. O país ficava, como aponta Andrade (2019, p. 63) à mercê da flutuação internacional dos preços das *commodities*, como a alta do café em 1850, aumentando o nível das receitas, e da demanda por algodão entre 1860-1864, potencializada pela guerra civil norte-americana.

Em torno do final da primeira metade do século XIX tornam-se ainda mais constantes as lutas sociais e ações políticas de massas populares, em um estado quase permanente de embates internos e contra a República Dominicana. Sob o comando de Faustin Soulouque (1847-1849), o Haiti realizava diversos ataques ao país vizinho, ao mesmo tempo que o norte do Haiti rebelava-se contra Soulouque, nomeando o general Fabre Nicolas Guillaume Geffrard à presidência, que rapidamente produziu uma Constituição, favoreceu as camadas sociais mais abastadas e assinou uma concordata com o Vaticano em 1860, permitindo a expansão da Igreja Católica no país com apoio institucional do Estado, gerando um conflito com as práticas religiosas locais. O vodun passou a ser perseguido, e o Vaticano, como explica Andrade (2019, p.69), passava a ter liberdade para evangelizar a população haitiana.

A instabilidade social-política mantinha-se no início do século XX, em que pese, como afirma Andrade (2019, p.89), a "crescente deterioração do Estado haitiano e o avanço da crise econômica e social por meio da instabilidade na Presidência do País". Pierre Nord Alexis (1902-

1908) tentaria aplicar um golpe de Estado para se tornar-presidente vitalício, sendo deposto e substituído pelo general Antonie Simon (1908-1911), que isolaria-se na Jamaica em meio à Guerra Civil Haitiana. Um dos líderes da revolta, Cincinnatus Leconte, assume como presidente e é morto no Palácio Nacional menos de um ano depois, em 1912. Seu sucessor, Tancredi Auguste, morre em 1913 por anemia causada pelo estado avançado de sífilis. Entre 1913 e 1915, o país tem quatro presidentes diferentes: Michel Oreste; Oreste Zamor; Joseph Davilmar Théodore e Vilbrun Guillaume Sam (ANDRADE, 2019, p.89). A luta camponesa tornava-se cada mais frequente, como afirma Andrade (2019, p.90), em contraponto e como “reação ao fato de que membros da burguesia haitiana, por meio da especulação financeira e de conexões com o capital estrangeiro, faziam grandes fortunas”. É neste período, em 1913, que surge o movimento dos camponeses Cacos, liderados por Rosalvo Bobo, que idealizava um programa de transformação social do Haiti por meio da elaboração de propostas de redução de custos de vida, democracia econômica e social. A elite haitiana, contrária à adesão do movimento Cacos, viu, segundo Andrade (2019, p.92) na Vitória de Michel Oreste, como primeiro presidente civil em 1913, a vitória de uma elite modernizante sobre os generais nacionalistas mais tradicionais. Ou uma vitória dos liberais e defensores do livre comércio sobre os protecionistas e nacionalistas populistas. Para Andrade (2019, p.92),

não havia, no entanto, nenhum setor modernizante ou nacionalista articulado entre as frações da burguesia haitiana compradora, que se ligava a diferentes setores imperialistas, refletindo interesses estrangeiros que entravam no jogo (...) um exemplo foi o episódio de ascensão do general Oreste Zamor, em fevereiro de 1914, financiado com recursos alemães e depois pelo governo dos EUA. Seu objetivo era bem preciso: impedir a realização do programa dos rebeldes camponeses que ampliavam sua capacidade de ação.

As disputas imperialistas do período passavam também pelo Haiti. Os Estados Unidos nutriam interesse na Ilha de São Domingos a fim da manutenção de seus objetivos políticos e econômicos no continente americano. Em um momento em que Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos detinham 80% do capital financeiro mundial no início do século XX, os EUA tentam incorporar o Banco Nacional do Haiti, controlado por capitais franceses, através do New York City Bank. Em 1909 o National City Bank of New York (Citibank) adquire a maioria das ações do banco nacional haitiano (BNH), em controle da França desde 1880, que emitia o papel-moeda e guardava o caixa central do Tesouro Nacional Haitiano.

Andrade (2019) explica que se aproveitando dos frequentes conflitos sociais e políticos presentes no Haiti, e utilizando-se da Doutrina Monroe – que buscava afastar as potências europeias de atuarem no continente americano – e da política do *Big Stick*, os Estados Unidos ocupam o Haiti em 1915, lá ficando por quase duas décadas. Assim, a potência estadunidense

detinha o controle da nação haitiana, ditando suas ações políticas, econômicas e sociais. O verniz democrático veio com a escolha, norte-americana, de dois presidentes fantoches: Sudre Dartiguenave (1915-1922) e Louis Borno (1922-1930). Entretanto, segundo Andrade (2019, p. 98), a presidência de Dartiguenave não ocorria exclusivamente por interesses norte-americanos, mas também por uma base, como ele denomina, "social local de apoio ao seu governo fantoche", ou seja, um setor da burguesia que tinha sido preterida de antigos privilégios e que agora via uma perspectiva de aprofundar os negócios com os EUA. Esses setores, segundo Andrade (2019, p.98) ambicionavam atrair investidores externos estadunidenses, como ocorria na época em Cuba e em Porto Rico. Além disso, pontua o historiador que a "alta hierarquia católica também esperava agora apoio para seu sonho de erradicação do *voduismo*" (ANDRADE, 2019, p. 98).

A ocupação americana alterou a estrutura do país para atrair o capital estrangeiro, tendo em vista o controle do território. Andrade (2019, p.104) explica esse processo, afirmando que "os EUA foram obrigados a investir, ainda que minimamente, em serviços de saúde pública e educação técnica que favoreciam a ampliação ou consideração de uma pequena burguesia, mas fundamentalmente, auxiliavam a acumulação de capitais". Já os investimentos básicos em infraestrutura, segundo o autor, "foram direcionados principalmente pela necessidade de fazer do Haiti um espaço atrativo para investimentos privados e facilitar a presença militar em todo o território" (ANDRADE, 2019, p.104).

Além disso, foram construídos, com mão de obra gratuita, ofertados pelo regime de corveia, quilômetros de estradas. A capital Porto Príncipe passaria a ter estações de rádio em 1927, 147 clínicas e 50 hospitais. O Haiti transformava-se em destino turístico, em vista dessas transformações estruturais (ANDRADE, 2019). Após a saída da ocupação norte-americana, em 1935, o país encontrou-se em um intenso estado de divisão político-econômica, com diversos golpes de Estado e manifestações populares, que se mantinham ao passar dos anos.

Com as eleições de 1957, o Haiti escreveria uma outra página em sua história. Os haitianos elegeram presidente François Duvalier, também conhecido como Papa Doc pela sua profissão de médico, que rapidamente instalaria um regime autoritário, populista e repressivo. Duvalier utilizou táticas de intimidação e corrupção para criar a sua própria elite, enriquecendo os que ficavam a seu lado com vantagens oriundas da máquina pública, o que Andrade (2019, p.218) chama de "papadocracia". Esta era caracterizada na separação a partir da cor da pele. Ao considerar que o exército haitiano, com relativa autonomia ao Poder Executivo, poderia configurar-se como ameaça para sua ditadura, ele tratou de afastar seus líderes e fechar a Academia Militar, evitando assim uma renovação da hierarquia. Contudo, trouxe para seu lado

os oficiais da ativa, promovendo soldados oriundos da baixa burguesia, homens de pele clara, com pouca influência social, para patentes maiores. Criaria uma guarda presidencial para garantir a independência militar e a sua própria segurança, considerado por Andrade (2019, p.224) "a sua própria milícia". Assim, Duvalier institucionaliza "um terror permanente no cotidiano da população, com um corpo armado para reprimir a todos e que realizava execuções sumárias à luz do dia, tortura e desaparecimento de adversários" (ANDRADE, 2019, p.224).

Além da guarda oficial, Duvalier dispunha da sua armada paramilitar armada, os *Tontons Macoutes*, Milícia de Voluntários da Segurança Nacional, originária da população rural. Os *Tontons* não recebiam salários, mas buscavam obter vantagens pessoais. Dessa forma, a guarda presidencial atuava na capital Porto Príncipe, enquanto os *Tontons* faziam sua força nas áreas rurais do Haiti. Com esse aparato altamente repressivo, Duvalier perseguiu os dois extremos do lado político, direita e esquerda, iniciando uma diáspora haitiana; reprimiu a atuação dos partidos de oposição (ANDRADE, 2019, p.220). Os protestos que apareceriam, como a greve estudantil organizada pela União Nacional dos Estudantes em 1960, eram reprimidos com violência. Instituições civis como igrejas, escolas, universidades, associações, clubes esportivos, de todos os tipos de cores sociais e raciais, foram fechados. Em 1963, Duvalier extingue os sindicatos. A Igreja Católica passa a ser perseguida por Papa Doc sob o argumento de promover o comunismo. Duvalier articulava com os Estados Unidos a sua continuidade na presidência haitiana, justificando que impediria a instalação do comunismo na Ilha.

Em 22 de abril de 1971, Duvalier passa a presidência para seu filho, Jean-Claude Duvalier, o Baby Doc, então com 19 anos, que manteria um regime autoritário, centralizador e de casta, mas renunciando ao verniz nacionalista e facilitando a intervenção externa, com maiores investimentos norte-americanos. Uma de suas medidas, como explica Andrade (2019), foi abrir zonas comerciais em zonas francas com o objetivo de modernizar o país com financiamento internacional. Assim, o período Jean-Claude foi marcado pelo desejo de levar empresas estrangeiras a se fixarem no país e aproveitarem a mão de obra haitiana barata. Entre 1967 a 1986, o número de empresas estrangeiras ligadas a exploração de matéria-prima passa de 7 para mais de 300 (ANDRADE, 2019, p.249-250). Papa e Baby Doc não realizaram um governo voltado para o povo haitiano e que desenvolvesse do país, mas, sim, o de saquear o Haiti enquanto Estado (ANDRADE, 2019, p.249-250).

O impacto social no Haiti durante o período Baby Doc (1971-1986), segundo Andrade (2019, p.260), foi enorme. A expectativa de vida esteve entre 47 e 54 anos nos primeiros anos da década de 80, a mortalidade infantil entre 126 e 180 por 1000 crianças nascidas no país.

Jean-Claude Duvalier gastou 3,44 dólares anuais por habitante na área da saúde, 3,70 dólares por ano em educação. O Haiti possuía a mais baixa renda per capita mundial, com 232 dólares em 1977, e 300 dólares em 1981, entrando nos anos 80 como um dos 25 países mais pobres do mundo, com fome e pobreza generalizadas (ANDRADE, 2019, p.260).

Na década de 90 fazem-se presentes no país órgãos extranacionais. Em 16 de dezembro de 1990 foram realizadas novas eleições presidenciais sob supervisão da ONU e da Comunidade do Caribe (CARICOM). Jean-Bertrand Aristide, foi eleito com 67% dos votos, o que atentava para uma mobilização popular a respeito do futuro do país. Aristide fora padre salesiano ligado à Teoria da Libertação e integrante de um movimento de renovação política chamado *Movimento Lavalas* (Avalanche). Para Andrade (2019, p.284), a eleição de Aristide significava para a parcela pobre da população haitiana, "a oportunidade de uma verdadeira ruptura revolucionária, com grandes expectativas de aprofundamento da democracia, reforma agrária e mudanças sociais para as maiorias". Aristide fez seu discurso em *creole*, que passou a ser idioma oficial. O novo presidente, contudo, não rompeu com a burguesia haitiana, mantendo os programas de ajustes estruturais obrigados pelo Banco Mundial, em troca de ajuda econômica e maior liberalização.

O *Lavalas* venceria as eleições legislativas de 1993 com René Préval, mas surgiram divergências dentro do Movimento. Os seguidores de Aristide criaram uma dissidência chamada *Fanmi Lavalas*, enquanto a outra parte mudaria o nome para Organização Política Lavalas e, posteriormente, Organização do Povo em Luta (OPL), agrupando militantes camponeses como explica Andrade (2019, p.294).

Já nas eleições de 2000, o *Fanmi Lavalas* sai vitorioso e Aristide retorna à presidência do país em seu terceiro mandato, marcado por austeridade econômica. O auxílio financeiro recebido pelo FMI e Banco Mundial obrigaria a redução de 50% do quadro de funcionalismo público; a assinatura do Acordo de Monterrey em 2004 criava mais 17 zonas francas no país, "considerados como fora do controle do estado e principalmente, isentos de qualquer pagamento de impostos. A única lei trabalhista vigente aplicava a norma do salário-mínimo de menos de 2 dólares diários" (ANDRADE, 2019, p.296). A quantidade de ONGs instaladas no país aumentava, formando uma "república de ONGs" com a maior densidade por habitante do mundo. Assim, como assinala Andrade (2019, p.295), a renda per capita anual ficou 15% abaixo da média latino-americana; menos de 40% da população tinha acesso à água potável; o analfabetismo atingia 45% da população; a expectativa de vida caiu 52,6 anos em 2002 para 49 anos em 2003. Apenas 24 % dos partos eram atendidos por pessoas qualificadas. O país passava a ocupar o posto 153 na classificação do índice de Desenvolvimento Humano de 2004.

Em 23 de fevereiro de 2004, em meio à crise social e econômica que atingia o Haiti, França, Canadá e EUA realizam uma intervenção no país, desembarcando tropas militares. Aristide renúncia, e Boniface Alexandre, ex-presidente da Corte Suprema Haitiana, assume seu lugar, chancelado pelas forças estrangeiras. A intervenção foi tutelada pelo Conselho de Segurança da ONU, controlada pelos interesses estadunidenses de aumentar sua esfera de influência sob o país caribenho. No mesmo ano, surge a Missão das Nações Unidas para a Estabilização do Haiti (MINUSTAH), com mais desembarque de tropas militares sob o comando do general brasileiro Augusto Heleno, para "atuar como força militar e também com o objetivo de aparelhar as forças policiais para a tarefa de repressão interna" (ANDRADE, 2019, p.307).

O Conselho de Segurança da ONU previu uma linha de atuação ampla, indo desde a defesa e proteção dos direitos humanos a realização de eleições, coordenação e supervisão de ajuda humanitária, visando cobertura política à intervenção armada. Entre 2002 e 2008 a MINUSTAH mobilizou 58 milhões de dólares, dividindo 68% desse montante para processos eleitorais, 17% para infraestrutura, 5% para desarmamento e reintegração, 2% para fortalecimento do estado de direito. Porém, segundo Andrade (2019, p.307), o verdadeiro objetivo era "impedir que o povo haitiano realizasse mobilizações e lutasse por suas reivindicações de maneira autônoma". Na prática, afirma o historiador, "a missão impedia os haitianos de resolverem seus problemas internos como sociedade e como nação, impedindo sua soberania" (ANDRADE, 2019, p.328). Tornam-se recorrentes as denúncias contra as tropas da Missão por infringirem os direitos humanos, como mortes de civis em enfrentamentos com grupos criminosos e a acusação de abusos sexuais pelo batalhão do Sri Lanka (ANDRADE, 2019, p.328).

Para piorar de vez a situação, em 12 de janeiro de 2010, o Haiti sofreria um terremoto. Cerca de 230 mil haitianos morreram, 105 mil casas foram destruídas e 208 mil danificadas seriamente, 1300 escolas e 50 hospitais e centros de saúde destruídos, porto e aeroporto de Porto Príncipe impossibilitados de utilização. Cerca de 600 mil pessoas foram obrigadas a deixar a capital nos primeiros dias após o desastre natural. Após o terremoto, os Estados Unidos criaram o Comitê Interino para a Reconstrução do Haiti (CIRH), liderado pelo ex-presidente norte-americano Bill Clinton. Segundo Andrade (2019, p.341), a existência do Comitê sobrepujava-se ao próprio estado haitiano, assumindo protagonismo com relação ao aparato governamental haitiano. Assim como na invasão de 1915, na intervenção sob os auspícios da ONU no início do século XXI, os Estados Unidos continuavam a tratar o Haiti como uma espécie de

"neocolônia, agora supervisionada mais diretamente por uma neo-ocupação que se aproveitava da tragédia humanitária do terremoto" (ANDRADE, 2019, p.342).

O plano norte-americano envolvia a proposição de investimentos, todos em dólares: em educação (470 milhões), saúde (390 milhões), e construção (780 milhões). Porém, apenas 8,5% dos recursos solicitados para reconstruir o país foram atendidos, e o setor de transportes, com demanda inicial de 180 milhões de dólares, recebera 840 milhões. Para Andrade (2019, p.342), essa foi uma forma de utilizar o terremoto como pretexto para atender o ensejo das empresas multinacionais norte-americanas, exponenciando seu lucro. De acordo com Andrade, Clinton e seus assessores ditavam a economia haitiana por dezoito meses, praticamente substituindo a atuação do governo nacional. O autor, novamente, enxerga aqui a sobreposição dos interesses americanos no Haiti, em um movimento de perda de autonomia, assimilando a condição preconizada por Monica Hirst (apud ANDRADE, 2019, p.345), de uma "sombra de possibilidade de que o Haiti se transformasse em um protetorado dos EUA".

Para Andrade (2019, p.345), o terremoto e suas consequências tornavam-se uma grande possibilidade de negócios dentro de um país destruído estrutural, econômica, social e politicamente. O CIRH aprovava os projetos de execução para reconstrução do país, por sua vez cancelados pelo Banco Mundial, e no lugar do Comitê, que vigorara até 2011, entrava o Fundo de Reconstrução do Haiti (FRH), dirigido por um haitiano, um representante do Banco Mundial e algumas ONGs. O embaixador dos Estados Unidos no Haiti, Kenneth Marren, afirmava que o Haiti se transformava em uma "febre do ouro" para as empresas estrangeiras: dos 267 milhões de dólares recebidos via CIRH, apareceram cerca de 1500 contratos para empresas estadunidenses enquanto apenas 20 empresas haitianas participaram (ANDRADE, 2019, p.347).

O terremoto escancarou, mais uma vez, a desigualdade social presente no país: mais da metade da população com menos de 18 anos e 52% das crianças e adolescentes, cerca de 3 milhões de pessoas à época, viviam abaixo da linha de pobreza; cerca de 75% das despesas nacionais direcionadas para educação eram custeados pelas próprias famílias; 21% dos recém-nascidos estavam abaixo do peso e apenas 50% das pessoas estavam vacinadas, com 20% sofrendo de desnutrição crônica. Surto de cólera passaram a aparecer no país, contaminando mais de 680 mil pessoas e matando quase 8500 pessoas desde 2010. As crianças, ausentes de uma política de proteção social, encontravam-se em meio ao tráfico e venda de drogas, à exploração do trabalho infantil, prostituição e vendas de órgãos. As mulheres haitianas iam às ruas para cozinhar nas ruas e vender o que podiam, como roupas, medicamentos, carnes, frutas, em busca de recursos mínimos de subsistência (ANDRADE, 2019, p.348). Em 2012, mais de

500 mil pessoas viviam em acampamentos improvisados após o terremoto de 2010, não recebendo, porém, qualquer atenção do estado haitiano. Os casos de cólera aumentaram, atingindo 120 mil pessoas apenas em 2013.

Assim, entender as diversas fragmentações da sociedade haitiana envolve uma série de clivagens. A começar, pela fragmentação geográfica, isolado em porção da Ilha de São Domingos. Depois, com a chegada dos colonizadores franceses e espanhóis na Ilha, a fragmentação passa a ocorrer na sociedade local, onde a cor da pele e a fronteira de ricos e pobres estão diretamente ligados, perpassando o Haiti desde quando colônia francesa. Por sua vez, o Código Negro de 1685, ainda no período colonial, criou três castas: a dos *blancs*, proprietários brancos com plenos direitos políticos; a dos *affranchis*, de mestiços livres que possuíam direitos políticos; e a dos mulatos e negros escravizados. Como casta intermediária, os *affranchis* eram discriminados pela elite branca, ao mesmo tempo que eram relativamente permissivos com negros libertos e mestiços que poderiam passar-se por brancos (ANDRADE, 2019, p.135). Andrade também não nega que a cor de pele é utilizada para demarcar o espaço na sociedade haitiana:

A categoria cor de pele no Haiti refere-se muito mais a aspectos dos fenótipos do que à cor da pele sozinha. A cor do cabelo, sua aparência, os traços faciais, a textura da pele permite categorizações. Avaliações estéticas podem variar de acordo com a classe socioeconômica e os fenótipos. Dois indivíduos que teriam a mesma 'cor' podem ser classificados em categorias diferentes por causa de outros critérios somáticos. Em outras palavras, o mesmo indivíduo pode não ser considerado negro porque é muito claro, ou não ser considerado mulato porque é muito escuro (ANDRADE, 2019, p.136).

A educação também é motivo de separação entre a população haitiana. No momento que o país se torna independente, rapidamente fora dividido entre norte e sul, em que uma parte era comandada por Henri Cristophe e outra por Alexandre Pétion, e neste momento nasciam as primeiras escolas. Em 1828, o ensino oferecido em três escolas haitianas foi decretado gratuito, e em 1848, a educação primária foi considerada obrigatória. Nesse período, havia pouco mais de 90 escolas rurais, número que pulou para quase 500 em 1891. Os movimentos armados instalados no final do século XIX e durante o século XX destruíram parte do sistema de educação rural, que demorou para se reestruturar. A ocupação norte-americana de 1915-1935 introduziu nova perspectiva na educação haitiana, lançando um modelo de educação rural com finalidade de especializar a mão-de-obra em trabalhos agrícolas. Em 1924, já com o fim da Revolta dos Cacos, os Estados Unidos estabelecem as primeiras escolas-granja, um ano mais tarde já contavam com 646 alunos em 10 escolas e em 1930 eram quase 80 escolas com mais de 7000 alunos (GRODIN, 1985, p.67). O método americano não funcionara pela falta de

adaptação à realidade haitiana e por sofrer resistências em sua implementação pela burguesia haitiana. Esse novo sistema de educação para área rural, segundo Grondin (1985, p.68), "acendeu a polêmica com relação a estruturação e a finalidade da educação" visto que criar um sistema educativo especializado no campo significava aumentar o poder da maioria negra pobre e favorecer sua homogeneização perante a classe mulata e negra das cidades, ao mesmo tempo que "podia retardar o processo de integração da população rural a cultura mulata urbana, e, conseqüentemente, diminuir as possibilidades de ser explorada pela classe dominante" (GRONDIN, 1985, p.68-69).



*Figura 01 – Escola privada de ensino fundamental localizada no assentamento de Canaan, no subúrbio de Croix-des-Bouquets e Thomazeau, nos arredores de Porto Príncipe, Haiti. (2011)*

O idioma é outro exemplo da divisão histórica presente no país. O *creole* é uma criação dos negros escravos do Haiti, que, precisando comunicar entre si sem que os colonos franceses entendessem, criaram um dialeto com base no francês. Com o passar dos anos, estabeleceu-se como língua própria e não mais com uma variante francófona, tendo estrutura própria. O francês, ainda assim, é falado pela elite do país, cerca de 10% da população local, mantendo essa fluência como elo com a antiga metrópole. "O francês é somente a língua da elite. O *creole* é a língua própria da massa: serve para distinguir as classes sociais" (GRONDIN, 1985, p.73).

O *creole*, para a elite haitiana, segundo Grondin (1985, p.74), "não passa de um vulgar dialeto de uma população sem cultura", mantendo-se como a língua dos negros e de seu processo de sobrevivência durante a escravidão na Ilha de São Domingos. Para a população haitiana pobre e campesina, o *creole* assume, portanto, um viés de identidade, da expressão cultural e transmissão de sabedoria popular através de seus provérbios, contos e lendas, como fica claro na expressão: "o *palé fransé pa di lespri pou as*", ou seja, traduzindo, "nem por falar francês alguém parece mais inteligente" (GRONDIN, 1985, p.74).

Outro aspecto da construção da identidade haitiana passa pelo vodu. Na Guerra de Independência, na ocupação norte-americana durante a primeira parte do século XX, o *creole* e o vodu serviram como elementos de coesão das massas. O vodu serviu, aos escravos e ex-escravos africanos, de religião franca, assim como o *creole*, passando a integrar crenças, ritos, músicas e danças de suas tribos originárias para criar uma religião sincrética que rapidamente seria um símbolo de sua unidade e diversidade.



Figura 02 - Templo Vodou em Porto Príncipe, Haiti. (2013)

A adesão ao vodu permitiu a manutenção das raízes africanas nos haitianos, integrando e dinamizando aspectos culturais como forma de resistência aos valores culturais europeus dos colonos franceses (GRONDIN, 1985, p.78). Porém, também a partir da Guerra da Independência,

o vodu foi alvo de movimentos conservadores visando sua proibição imediata, "por ser religião das massas e escapar ao controle dos grupos de poder", afirma Grondin (1985, p.83), "o vodu sempre foi considerado por estes como algo fora da lei, uma herança indesejável de nosso passado, vergonhosa e inadequada ao novo estatuto político do cidadão do Haiti". Compartilha esse pensamento a Igreja Católica, institucionalizada como religião oficial do Estado desde 1869, temerosa da coexistência de outra finalidade religiosa. Em 1941, foi adotada uma campanha pela erradicação da prática do vodu, ao mesmo tempo que o catolicismo recebia uma manutenção da sua aplicação por parte do governo haitiano, gerando, assim, "a um verdadeiro empreendimento de desaculturação, como nos primeiros tempos da colônia: destruição geral de tambores, cântaros, imagens, garrafas, postes, cruzes, pedras, colares, templos" (GRONDIN, 1985, p.83). A religião católica, estrangeira aos hábitos africanos, instala-se como prática religiosa da elite do país, transmitindo os valores da civilização ocidental: "a Igreja Católica no Haiti é um instrumento homogeneizante da elite e desarticulador das massas", afirma Grondin, (1985, p. 85).

Os altíssimos índices de analfabetismo do país elevam as desigualdades no país. A falta de instrução da população aumenta a chance da elite manipular as informações e conduzir a nação para os interesses da minoria. O preconceito com as práticas religiosas ligadas ao vodu haitiano contribui para que a estratificação da sociedade seja ainda mais presente. No entanto, o sincretismo religioso está muito presente nas religiões cristãs. Várias práticas da cultura vodu são inseridas nas tradições cristãs, camuflando o preconceito estrutural e gerando ainda mais conflitos.

Fatores econômicos e políticos ao longo dos dois séculos de independência trataram de aumentar o gargalo social do Haiti. A rápida instalação dos negros e mulatos privilegiados como proprietários de terras dividiria a sociedade liberta entre os que têm terra e os que não têm; e por consequência, entre os favorecidos economicamente e os não. A elite haitiana rapidamente apossara-se do poder político e dele aproveitava-se, favorecendo e enriquecendo seus aliados. Esta demonstração torna-se mais precisa durante as ditaduras de Papa e Baby Doc.



*Figura 03 - Vista aérea de Pétion-ville, Haiti. (2011)*

De acordo com Andrade (2019, p.166), a ocupação americana no Século XX teria levado o Haiti a um "processo de recolonização" em que se impõe um regime de controle total da sociedade, que deixou, segundo o autor, como herança uma nação em desagregação, ainda mais fragmentada do ponto de vista social e cultural, além de economicamente submetida. Não havia, segundo o historiador, "instituições nacionais independentes ou organizações com coesão suficiente para canalizar de forma razoavelmente articulada e em termos políticos as reivindicações das classes sociais fora dos círculos dominantes" (ANDRADE, 2019, p. 166). A MINUSTAH e a atuação norte-americana ao terremoto reforçariam o status do Haiti ser visto como um espaço que privilegia os negócios de uma elite – agora em companhia da atuação estrangeira – em prol de uma atuação democrática e coordenada pelo próprio povo haitiano segundo sua autodeterminação a fim de tornar seu país um ambiente mais igualitário e próspero.



*Figura 02 - Rua da capital Porto Príncipe, Haiti. (2012)*

Do ponto de vista da estrutura social e geográfica, vale frisar que a região metropolitana de Porto Príncipe tem a maior densidade demográfica do país. O comércio informal é uma das atividades que mais movimentam a estrutura financeira da região criando um grande deslocamento de pessoas diariamente na região.

Nesse sentido, como em outros países, a terra é outro item que acarreta exclusão no Haiti, dividindo a população entre aqueles que mantêm grandes propriedades e outros que não. O camponês haitiano, segundo Grondin (1985, p.55), não se sentiria seguro de que a terra que trabalha seja sua de fato. Segundo o latino americanista, o possuidor não se sente proprietário. Essa situação, segundo Grondin, ajudou a manter a impressão de que o Haiti ainda é uma terra alheia, onde se continua vivendo “de passagem”, sem que se possa sentir o enraizamento à terra por parte dos camponeses. Sentimento diverso existe, porém, na elite. Para ela, segundo Grondin (1985, p.55), “o Haiti lhe pertence”. O autor expõe números da década de 80, em que 60% das famílias camponesas possuem menos de um terço de hectare para sobrevivência, 8% não passam de três hectares e em 90% as terras situam-se em regiões de pouca fertilidade do solo.

Entendemos assim, que o Haiti se desenvolveu enquanto colônia diante de uma enorme desigualdade social, econômica e política, e após a Revolução Haitiana a população agora

independente manteve determinadas clivagens entre si, como a marcada pela propriedade da terra e apela demarcação da cor da pele para estabelecimento das elites locais. Nesse sentido, o espaço haitiano é um campo de fragmentação da população local.

Neste sentido, vale relembrar o conceito de Milton Santos, que credita o espaço como atributo de relações históricas-sociais do passado e que se apresenta no presente como um reflexo das próprias sociedades (SAQUET; SILVA, 2008, p.29). Ou seja, o espaço é um aspecto não só físico, mas também social:

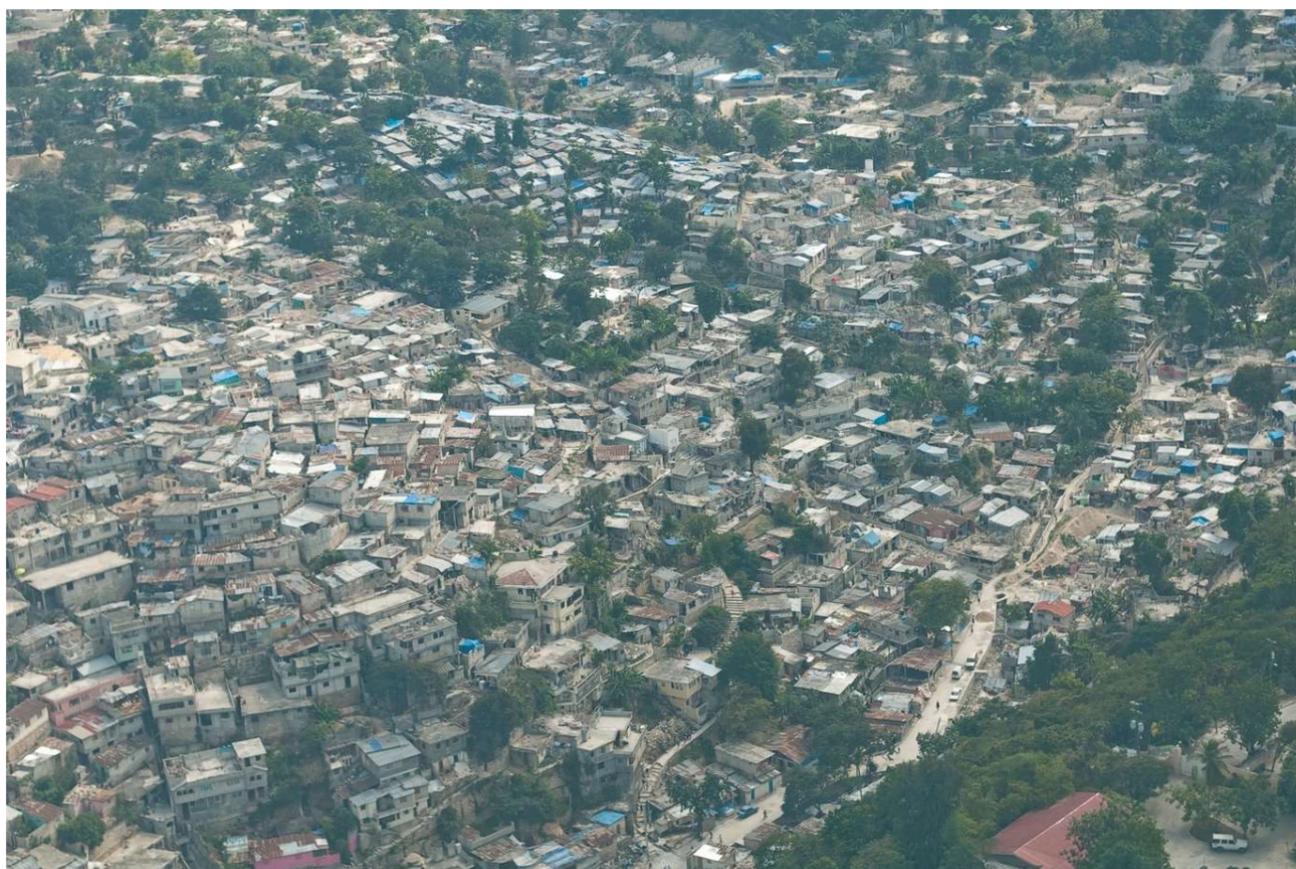
O espaço por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais, [...] o espaço evolui pelo movimento da sociedade total (SANTOS, 1978, p. 171).



*Figura 03 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)*

A dimensão do espaço como dimensão física-social abre margem, portanto, para a desigualdade, segundo Santos (1978, p.122): “O espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares”. Pensando no Haiti, o país se desenvolve de forma desigual, suas estruturação social se compõem por grupos, nos quais prevalecem as desigualdades, as

situações econômicas diferenciadas, os credos e espacialidades distintas mas que ainda que orbitem uma mesma concepção de país, não atuam de forma a propor uma diversidade e complemento do país enquanto unidade, mas, sim, o contrário, em espacialidades que não se somam, mas se excluem em fragmentos. Nesse sentido, a dimensão da palavra "fragmento", derivada do latim *fragmentum*, remonta do século XV como um "pequeno pedaço ou parte", um "pedaço quebrado" (ETMONLINE, 2021), um "instrumento de exclusão espacial e social, associada aos processos de desintegração, homogeneização e segregação" (CACÍC, 2016, p.5).



*Figura 04 - Vista aérea de Porto Príncipe, Haiti. (2011)*

Vistas aéreas do Haiti mostram grandes áreas ocupadas de forma desordenada. Um gigantesco mosaico construído por meio de fragmentos, esculpindo a paisagem e criando uma mescla de significados. A cidade se forma, então, pelos desejos e necessidades de seus habitantes, alimentando um ciclo de constantes transformações, movidos pelas tragédias climáticas ou pela extrema pobreza; se apresenta como um organismo vivo, reflexo direto da cultura e dos anseios de seu povo, mais no sentido de um abrigo, do que de uma cidade.

Para a pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2014, p.23), a ideia de abrigo se relaciona com a temporalidade na arquitetura. Diferente dos nossos ancestrais que construíam abrigo com

materiais extraídos da natureza, os assentamentos haitianos são construídos com fragmentos de outras estruturas. “Nunca há projeto preliminar para a construção de um barraco. Os materiais recolhidos e reagrupados são o ponto de partida da construção, que vai depender diretamente do acaso dos achados, da descoberta de sobras interessantes” (JAQUES, 2014, p.23). O caráter provisório das habitações cria uma ideia de que a construção nunca está finalizada, ela está em constante aprimoramento, mas com sua fragilidade sempre presente.



*Figura 05 - Arena de briga de galo. Delmas, Haiti. (2012)*

Juhani Pallasmaa (2017, p.7), arquiteto, crítico e professor de arquitetura finlandês, considerado uma figura internacionalmente importante na arquitetura, design e cultura contemporânea, afirma que a ideia de habitar vai além das dimensões materiais, formais, geométricas e racionais. Investigando as realidades mentais, subconscientes, míticas e poéticas da construção e da moradia, ele afirma (PALLASMAA, 2017, p.7) :

o ato de habitar revela as origens ontológicas da arquitetura, lida com as dimensões primordiais de habitar o espaço e o tempo, ao mesmo tempo em que transforma um espaço sem significado em um espaço especial, um lugar e, eventualmente, o domicílio de uma pessoa. O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo. É fundamentalmente um intercâmbio e uma extensão; por um lado, o

habitante se acomoda no espaço e o espaço se acomoda na consciência do habitante, por outro, esse lugar se converte em uma exteriorização e uma extensão de seu ser, tanto do ponto de vista físico quanto mental. Habitar é, ao mesmo tempo, um evento e uma qualidade mental e experimental e um cenário funcional, material e técnico. A noção de lar se estende muito além de sua essência e seus limites físicos. Além dos aspectos práticos de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, imperceptivelmente, organiza todo o mundo do habitante.

Explorando essa natureza simbólica presente no ato de habitar, o professor do Departamento de História da USP, Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2006, p. 36), aponta as dimensões em que uma cidade se realiza: a dimensão do artefato, a do campo das forças e a das significações. Para ele, essas dimensões estão imbricadas e agem solidariamente. A dimensão do artefato consiste na noção de que a cidade é coisa feita, fabricada. Artefato, no sentido mais genérico, é um segmento chamado de “natureza construída” (MENESES, 2006, p. 36). A segunda dimensão, a do campo das forças, é uma expressão para ilustrar um espaço “definível de tensões, conflitos e interesses e energias em confronto constantes, de natureza territorial, econômica, política, social, cultural e assim por diante” (MENESES, 2006, p. 36).

A cidade, nesse caso, não é apenas um artefato socialmente produzido nesse campo de forças. As “práticas que dão forma e função ao espaço e o instituem como artefato, também, lhe dão sentido e inteligibilidade” (MENESES, 2006, p. 36). Por isso a cidade é também representação e imagem.

Para compreender a cidade como um bem cultural, é preciso enfrentar simultaneamente as três dimensões apontadas, como aponta Meneses (2006, p. 36):

o bem cultural tem matrizes no universo dos sentidos, da percepção e da cognição, dos valores, da memória e das identidades, das ideologias, expectativas, mentalidades, etc. Todavia as representações, para deixarem de serem mero fato mental ou psíquicos e integrarem a vida social, precisam passar pelo mundo sensorial, do universo físico: o patrimônio ambiental urbano tem matrizes na dimensão física da cidade, pois é por meio de elementos empíricos do ambiente urbano que os significados são instituídos, criados, circulam, produzem efeitos, reciclam-se e descartam.

Contextualizado o desenvolvimento histórico do Haiti, podemos avançar para uma breve explicação sobre a percepção fragmentada da estrutura urbana no país e a identificação de elementos de ruptura causados pelo terremoto.

## 2. A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO

### 2.1 O imaginário como elemento de reconstrução da região de Porto Príncipe

Antropóloga da Fundação Joaquim Nabuco, Maria Aparecida Lopes Nogueira, em seu texto *A cidade imaginada ou o imaginário da cidade*, considera que, "ao refletirmos sobre a cidade, refletimos, também, sobre nós mesmos, com todos os nossos sonhos, frustrações, ansiedades e esperanças" (NOGUEIRA, 1998).

Na mesma linha, Fernando de Taca (2005, p.11-12) afirma que esse processo também é social:

A imagem mental dentro do que chamamos de imaginário social, se é efetivamente acessível, faz-se por meio das representações codificadas da realidade, prática normatizada pelas relações sociais, pela logicidade do verbal ou por uma logicidade própria da visualidade. Como uma caixa preta, as imagens mentais conscientes ou inconscientes relacionam-se de uma forma ambígua com as imagens reais, entendidas aqui como imagens naturais, produto do processo de ver pelos nossos órgãos visuais, já que podem existir virtualmente por estímulos táteis, sonoros, olfativos e verbais. As imagens mentais também se relacionam de forma relativizada com as próprias imagens representativas criadas para ocupar o lugar das coisas no mundo. Entretanto, por intermédio dessas imagens representativas podemos aproximar a representação imagética da noção de mundo de determinada cultura, por conter valores inerentes nos aspectos de sua produção e de sua consequente significação (TACCA, 2005, p.11-12)

Ao trazer essa premissa para o Haiti e seu povo, identificamos os entraves históricos presentes no imaginário haitiano. A realização da Revolução Haitiana constituiu algo além da imaginação da época mesmo para os franceses. Sendo algo impensável, "ela questionava o próprio quadro referencial dentro do qual proponentes e oponentes haviam examinado temas como raça, colonialismo e escravidão nas Américas" (TROUILLOT, 2016, p.140). Aos revolucionários, o tempo da imaginação era o tempo da prática, com sucessivas ações vislumbrando um futuro que alcançasse a independência projetada. Reivindicando, como afirma Trouillot (2016, p.149), a unidade da espécie humana, a irrelevância ética de categorizações raciais ou de posicionamento geográfico diante de assuntos políticos e reivindicando o direito de todos os povos à autodeterminação, questões que iam na contramão do senso comum no mundo atlântico, e mesmo além dele. "Cada uma dessas reivindicações somente poderia emergir em Saint-Domingue por meio da prática. Por força da necessidade, a Revolução Haitiana foi política e filosoficamente concebida conforme ia acontecendo" (TROUILLOT, 2016, p.149).

Trouillot (2016, p.160) afirma ainda que, no caso da revolução do Haiti, o que era inimaginável passou a ser reconfigurado: à medida que adentrava no espaço das possibilidades,

os temas passavam a ser reconsiderados e novamente analisados. O país recém-independente, negligenciado na comunidade internacional por receio de que se pudesse abrir um precedente em suas sociedades locais, fora isolado dos sistemas econômicos entre as nações. O autor haitiano é categórico ao afirmar que a revolução haitiana se transformava em espécie de “não-evento”, nos escombros da História:

Com o tempo, o silenciamento da revolução foi reforçado pelo próprio destino do Haiti. No ostracismo ao longo de boa parte do século XIX, o país experimentou um declínio econômico e político – em parte como resultado de seu ostracismo. À medida que o Haiti declinava, a realidade da revolução parecia cada vez mais distante, uma improbabilidade que teve lugar num passado canhestro e para a qual ninguém tinha uma explicação racional. A revolução que era impensável se tornou um não evento (TROUILLOT, 2016, p.163).

O imaginário na Revolução haitiana assume então ares de algo que foge à materialidade do possível, mesmo para os franceses, porque está associada ao agir, ao fazer revolucionário, e porque vislumbra como futuro a independência no horizonte. Já para os haitianos revoltosos, a imaginação é um ato de sobrevivência, de resistência e de reconstrução das suas condições enquanto seres humanos.

A Revolução Haitiana é um exemplo da presença do imaginário na população local, mas não o único. O terremoto de 2010 causou o deslocamento de milhares de cidadãos de Porto Príncipe para áreas em seu entorno. O governo haitiano, por meio de decreto lançado em 22 de março de 2010, destinou uma porção de terra que viria a ser chamada de Canaan, localizado no município de *Croix-des-Bouquets*, para realocar vítimas do terremoto que viviam no campo de Petion-Ville e acomodar cerca de 7 mil pessoas.

Porém, em poucos meses, a urbanização do lugar se tornou caótica, avançando para além da área que foi declarada de utilidade pública, o que mostra claramente, segundo relato de Desrosiers (2017, p.387), “a fraqueza das autoridades públicas e organizações não governamentais internacionais em termos planejamento e desenvolvimento urbano”. Para ele, essa falta de planejamento explica o caráter em grande parte irregular e desorganizado do desenvolvimento da cidade de Canaan. “Foi assim que surgiu a ‘cidade’ Canaan<sup>5</sup>, de uma

---

<sup>5</sup> A primeira referência com este nome está citada na bíblia. Consta que Canaã era a terra prometida pelo Senhor ao seu povo escolhido, ainda quando chamou Abraão (que vivia ao sul da Mesopotâmia). A história relata que o Senhor chamou Abrão, trocou seu nome para Abraão e lhe ordenou que partisse rumo uma outra terra, chamada Canaã. Esta saída seria o início de um processo de várias décadas, sofrido pelos descendentes dele, o povo hebreu; e que veio a dar o nome de Israel para antiga Canaã. Em comparação às terras próximas, Canaã era farta, produzia frutas, uvas, mel, entre outros alimentos, que deram a esta terra uma referência de “terra que mana leite e mel”. E nos trouxe a este lugar, e nos deu esta terra (Canaã), terra que mana leite e mel. (Dn 26:9) (SILVA, 2021).

superfície de 27 km<sup>2</sup>, com uma população atual de mais de 200 mil habitantes (vítimas do terremoto e migrantes de diferentes origens)”, conclui Desrosiers (2017, p.387).



*Figura 08 - Canaan, Haiti. (2010)*

As adversidades geradas pela extrema pobreza e as constantes tragédias naturais acabaram constituindo elementos paradoxais na construção das áreas precárias do país. Por um lado, as dificuldades impedem os habitantes de planejar a cidade de forma efetiva e cumulativa. Por outro lado, instalados permanentemente em abrigos provisórios, os habitantes organizam e levam a vida cotidiana mesmo diante do caos. A cidade carrega resquícios da destruição do terremoto, mas com um fluxo pulsante de resiliência. Os residentes de Canaan, assim, usam do imaginário para a projeção de um lugar digno de moradia.

Ismene Desrosiers (2017), ao tratar do processo de urbanização de Canaan, cita o geógrafo haitiano Jean Marie Théodat (2013) que afirma que a falta de planejamento urbano e de acesso a serviços básicos mínimos é uma constante no desenvolvimento de bairros irregulares que se espalham por toda parte das cidades. “É uma história comum que a maioria dos haitianos no espaço urbano sofra com a insalubridade, entre outros, criada por um *laissez-faire* geral, que está profundamente associado à falta de consideração pelas populações pobres.

O processo de urbanização no Haiti, como em alguns outros países subdesenvolvidos”, afirma Desrosiers (2017, p. 394 -395), lembrando a afirmação de Milton Santos (1980), no seu livro intitulado *A urbanização desigual*, que esse processo, como em outros países subdesenvolvidos, ocorreu de modo muito rápido.

Escreve Desrosiers (2017, p. 394 -395),

No Haiti, esse processo ocorre antecipadamente ao planejamento urbano, levando a problemas que, ao longo dos anos, geram condições de vida deterioradas e aumentam a vulnerabilidade ambiental às catástrofes naturais no espaço urbano. Os moradores de Cnaan ainda têm a esperança de que sua nova cidade possa se distinguir dos outros bairros irregulares que têm 30 ou 40 anos, o que alguns residentes deixaram de pensar, na medida em que Cnaan se constrói a partir de iniciativas da população e continua se expandindo, além de as condições de vida serem difíceis nesta área diante a ausência de uma política pública para seu desenvolvimento.



*Figura 9 - Cnaan, Haiti. (2010)*

Tal afirmação ressalta, portanto, um sentimento presente, e desde há muito arraigado no imaginário haitiano, de um lugar precário e à espera de mudanças, mas tal imaginário, assim articulado, funde o vivido, na construção de um espaço como atitude resiliente para suportar o presente, a um horizonte incerto, conforme observa Desrosiers (2017, p. 385), pois o aspecto central a ser analisado é “a opacidade total quanto a seu futuro, em termos de um projeto de

desenvolvimento urbano por parte dos governos municipal e central”. Diante dessa observação, ele indaga: “O que torna uma aglomeração uma cidade? Quais são as condições de vida dos moradores de Canaan, oito anos depois do seu surgimento?” (DESROSIERS, 2017, p. 385).

O olhar sobre o território deveria promover uma série de possibilidades de reconstrução desse mesmo espaço a partir do imaginário, um fluxo de memórias que sobrepõem passado e presente (NOGUEIRA, 1998). Nesse sentido, o indivíduo torna-se um autor, um criador de mundos a partir da sua própria imaginação e memória, transformando informações disponíveis para ressignificar a própria cidade.



*Figura 10 - Canaan, Haiti. (2011)*

Neste contexto, Ulpiano Meneses conecta a memória com a imaginação e relaciona a habilidade de imaginar como uma característica determinante do ser humano. “A memória não só transmite conhecimento e significações, mas cria significados... Portanto estamos em pleno ambiente do imaginário” (MENESES, 2007, p. 17). A memória não pode ser analisada sem considerar as relações históricas do indivíduo. Na medida que há um deslocamento abrupto de um grupo de pessoas, com a finalidade realocar vítimas do terremoto, promove-se uma ruptura no imaginário, um esvaziamento de memórias. O patrimônio material e imaterial deste grupo

de pessoas se transformou em escombros, o terremoto acaba por subtrair tanto memórias quanto edificações. Segundo Ulpiano Meneses, a memória está presente nos movimentos sociais de preservação de bens culturais e reivindicações de identidade. Desta forma, a catástrofe acaba por criar novas memórias nos indivíduos que sobrepõe, de forma violenta, as memórias que eram capazes de estabelecer um contexto de cidade. A memória não é um mero mecanismo de registro, “não é um almoxarifado” (MENESES, 2007, p. 23), ela é um instrumento poderoso no processo de reciclagem e recuperação.

No entanto, começar um processo de reconstrução se torna um evento muito mais complexo do que parece considerando as implicações geradas por este esvaziamento da memória e pela falta de habilidade de imaginar. O habitante de Canaan apresenta muita dificuldade de ser um autor da sua nova história, a maioria da população espera soluções do Estado e permanecem inertes, com muitas dificuldades em imaginar uma nova estrutura urbana, limitando-se as imagens de uma memória fraturada.



*Figura 11 - Canaan, Haiti. (2010)*

Para Ítalo Calvino (1972), a cidade imaginada é quase sempre o oposto do que ela pretendia para si inicialmente. Fatalidade do plano original, é uma espécie de emboscada, de

desvio que se transforma em força poética do texto. No livro, *Cidades Invisíveis*, o imperador Kublai Khan opta por conhecer seu reino por meio dos olhos de Marco Polo, protagonista da história de Calvino. O viajante descreve cidades que existem (ainda que somente na esfera da imaginação) e começa a apresentar a beleza destas cidades somente as descrevendo. Ele cria imagens somente usando as palavras e oferece uma viagem, rica em detalhes, ao grande imperador. Portanto, esta viagem é uma ponte entre imaginários. As cidades, que supostamente nasceram da imaginação de Marco Polo, ganham vida na medida que ele descreve os artefatos culturais desta cidade. Ao descrever uma cidade, Marco Polo precisa visitar as ruas e as edificações imaginadas para descrever, por meio de uma determinada óptica, imagens baseadas nas suas intenções. Talvez este contraste esteja, além da questão memória/imaginação, presente nas fotografias que serão analisadas posteriormente. Assim, a cidade abriga o seu próprio passado, construindo uma rede de relações e representações (NOGUEIRA, 1998).



*Figura 12 - Canaan, Haiti. (2010)*

O terremoto de 2010 alterou profundamente a estrutura arquitetônica do Haiti. Grandes construções se transformaram em quantidades inimagináveis de escombros. Os sobreviventes da tragédia viram-se obrigados a reocupar os espaços de Porto Príncipe, abrigando-se em habitações provisórias e desenvolvendo novas relações com os seus aparatos

construtivos e suportes territoriais. Os espaços destruídos são lembrados como objetos de um passado incompleto. A fragmentação urbana contemporânea é reconhecida como divisão física e social do território, caracterizada por espaços desiguais em termos de valor, função e infraestrutura aportada.

O 'preenchimento' destas lacunas passa, antes de seu efeito prático de reconstrução, pelo ato de imaginar novas estruturas e edificações. Por sua vez, o terremoto rompe uma estrutura urbana já fragmentária, cujos impactos nas diferentes formas de urbanização e classes sociais ocorreram de modos diferentes.

Os escombros<sup>6</sup> são o que restam de um passado edificado e de um presente em retalhos. O terremoto se torna um forte agente de ruptura destas estruturas, transformando elementos, de alguma forma organizados, em ruínas. Os fragmentos são bem diferentes dos escombros. Estruturas anteriores ao terremoto, ainda que fragmentadas, faziam algum sentido por estarem organizadas por alguma lógica, bem diferente do escombros que ocupa, de forma caótica, a paisagem da cidade. Ou seja, os fragmentos do Haiti já existiam antes do terremoto por meio de suas favelas, fruto de históricas desigualdades sociais e situação de extrema pobreza.



Figura 13 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)

<sup>6</sup> A palavra escombros deriva do latim *robeyl* e anglo-francês *robel*: "pedras ásperas e irregulares quebradas de massas maiores" (ETMONLINE, 2011).

Depois do terremoto, os conceitos de abrigo e de habitação se fundiram. “O abrigo é provisório mesmo que ele tenha que durar para a eternidade; a habitação, ao contrário, é durável, mesmo que vá desmoronar amanhã” (JAQUES, 2014, p.26).

O escombros não pode ser reagrupado, faltam peças para que as estruturas voltem a fazer sentido. A adaptação das estruturas a usos novos e improvisados provocou desvios na lógica original.



*Figura 14 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)*

Algumas cidades da região foram “planejadas” de uma forma, mas constituída de outra, a exemplo de Canaan, inicialmente um assentamento que se transformou em um organismo vivo, porém deficiente. Já a improvisação de estruturas frágeis, no processo de autoconstrução via acúmulo de escombros foram imprimindo uma nova paisagem da região metropolitana de Porto Príncipe. A capital haitiana começou seu processo de reconstrução da cidade sem sanar as fragilidades na sua estrutura urbana. A tragédia causou intensos deslocamentos de pessoas da capital haitiana para seu entorno, que tinha, segundo o Instituto Haitiano de Estatística e de Informática (IHSI, 2009), cerca de 2,8 milhões de habitantes na época. A capital haitiana seria, dessa forma, uma metrópole incompleta. Segundo Milton Santos (2010, p. 38), este tipo de metrópole se caracteriza por serem grandes organismos urbanos, em que a maioria dos serviços está presente, mas algumas limitações impedem o seu desenvolvimento, entre elas, a ausência de indústrias.



*Figura 15 - Canaan, Haiti. (2011)*



*Figura 16 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)*

Ao agrupar esse conjunto de memórias fragmentadas como forma de ressignificação, a população haitiana projeta suas próprias angústias, suas experiências e suas definições sobre a própria cidade. A cidade, por sua vez, como encadeamento dessas experiências, projeta suas definições sociais, estruturais, culturais, em sua população. Em outras palavras, a cidade tangível é uma representação de sua própria população e de seu fluxo histórico, que por sua vez a emula para representar uma outra versão de si mesma.

Como exemplo, a ocupação dos Estados Unidos no Haiti (1915-1934) alterou estruturalmente a capital Porto Príncipe, fazendo com que a representação tangível da cidade obedecesse aos anseios estadunidenses e aos seus interesses. Nesse sentido, a representação tangível é um atributo de poder dos dominadores, cabendo aos oprimidos a idealização retórica, sem o substantivo da ação. A utilização do Haiti por nações estrangeiras como um território flagelado e de fácil penetração de seus interesses também é vista ao longo dos anos, com destaque para o domínio francês - antiga metrópole, idioma da elite e dívida centenária - e norte-americano, situado próximo à Ilha, dentro de sua esfera de interesses, substituindo o poder executivo do estado haitiano dentro de seu território e inserindo sua cultura, dinheiro e política na sociedade caribenha. Como destaca Andrade (2019, p.107), "a ocupação agravou problemas sociais do Haiti, principalmente o preconceito de cor e a discriminação contra os negros e seus descendentes, que começara durante a colonização francesa, antes mesmo das primeiras manifestações de racismo dos EUA em solo haitiano".

O olhar externo sobre o Haiti, ao mesmo tempo que reduz as significações do espaço e do povo haitiano, estabelece a visão estigmatizada do outro, do agente estrangeiro, representado por dois aspectos mundanos: um destino turístico presente no Caribe ou um exemplo negativo de um país afundado historicamente em crises sociais e econômicas (ANDRADE, 2016). O imaginário haitiano, ausente de poder, é sobreposto ao imaginário do estrangeiro, que delimita seus interesses históricos sobre o espaço configurado como Haiti e seus habitantes.

A representação do imaginário haitiano desloca-se, portanto, além do espaço que habita, contraste que fica claro, por exemplo, quando pensamos na própria prática do vodu que, na cultura haitiana, insere-se

Na base do desejo do haitiano de reportar-se ao lugar em que os acontecimentos e o sentido das coisas têm explicação e não devem ser separadas no seu próprio universo simbólico. Assim, do ponto de vista hermenêutico, os haitianos estão sempre em busca de recompor na atualidade, a ruptura histórica com a África perdida de seus antepassados (HURBON, 1987 APUD PROSPERE; GENTINI, 2013, p. 74).



*Figura 17 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)*

O vodu, segundo Prospero e Gentini (2013), centra-se no universo simbólico do que é ser haitiano, da cultura haitiana e da haitianidade como um todo, configurando-se como espaço histórico, natural, cultural, religioso e social, pela presença na formação cultural haitiana, originária na África Ocidental, pela inserção do ser como parte de uma estrutura que coabita com os elementos da natureza, por integrar população haitiana, especialmente na parcela camponesa. Porém, no aspecto religioso, o imaginário do haitiano sobre o vodu fragmenta-se a partir das classes econômicas:

O Vodu, enquanto religião popular do povo haitiano, está cercado por vários poderes constituídos: pelo Estado, que usa o Vodu para consolidar seu poder, seu regime; pela Igreja Católica, que mantém uma postura de superioridade sobre o Vodu; pelo protestantismo, que rapidamente se espraia e busca permanentemente o controle das camadas mais pobres da sociedade e finalmente, pela elite e a burguesia local, dominadas pelas ideologias ocidentais. Todos eles vêm a religião popular do povo haitiano como um elemento primitivo, atrasado, condenado e ultrapassado no contexto moderno em que as opções políticas e religiosas remetem a uma escolha racional (PROSPERE; GENTINI, 2013, p. 77).



*Figura 18 - Canaan, Haiti. (2011)*

Dessa forma, podemos compreender que a produção do imaginário pela população haitiana apodera-se de sua própria condição espaço-social para ressignificar o espaço tangível como espaço idealizado e com limite em si mesmo, diante da incapacidade estrutural de transformar o espaço idealizado em espaço tangível dada a continuidade das desigualdades sociais, econômicas, políticas que marca a nação haitiana. A projeção de um novo espaço a partir do já existente recria o espaço sem o recriá-lo, é, portanto, uma representação lúdica do povo haitiano a partir de si mesmo, do seu imaginário.

## 2.2 A relação do imaginário com a fotografia

Imagens são fundamentais para o processo de interpretação de mundo, elas nos ajudam a compreender o nosso entorno. Mesmo antes do desenvolvimento da linguagem, já havia uma necessidade humana em documentar, comunicar e, de alguma forma, preservar a memória por meio de imagens. O cineasta alemão Werner Herzog propõe uma reflexão profunda sobre o tema no filme *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (Werner Herzog, 2010). No filme, Herzog apresenta imagens de pinturas rupestres encontradas na caverna *Chauvet Pont d'Arc* no sul da França. O local foi descoberto em 1994. Em seu interior, encontram-se pinturas com mais de trinta mil anos de existência que retratam o cotidiano dos nossos antepassados com uma riqueza de detalhes surpreendente. Os rastros destas memórias revelam a importância das imagens para a humanidade. Herzog utiliza recursos de última geração, como o uso de câmeras 3D, para produzir imagens destas pinturas rupestres, propondo um diálogo entre o mundo moderno e o pré-histórico.

No filme, Herzog propõe uma reflexão sobre o tempo. Observar uma quantidade enorme de pinturas rupestres, inclusive com representação de humanos, promove um diálogo com o passado. A representação, por meio de pinturas rupestres, cria um paralelo entre os meios atuais de preservação da memória com o método intuitivo dos nossos ancestrais, esta aproximação entre a arte pictórica e um potencial cinema reforça a ideia da importância do imaginário na construção do saber.



Figura 19 – frame extraído do filme: *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (Werner Herzog, 2010)

Em uma das pinturas do interior da caverna, é possível observar um desenho de um animal com oito patas, dando a impressão do movimento. Milhares de anos mais tarde, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830 – 1904) produziu em 1878 um experimento onde fotografou com sucesso o galope de um cavalo quadro a quadro, usando uma série de 24 câmeras. Anos mais tarde, este experimento bem-sucedido estimulou a invenção da câmera de cinema.

Ao conduzir o espectador pela caverna *Chauvet Pont d'Arc*, o cineasta alemão aponta a lanterna para questões ligadas ao existencialismo, sem perder a poesia, e proporciona uma verdadeira viagem no tempo. A experiência permite conhecer o mundo dos nossos ancestrais, cheio de formas, cores e texturas. As imagens produzidas pelas lentes da câmera de cinema são capazes de transportar o espectador ao período paleolítico e dialogar sobre os métodos de representação de hábitos e costumes. As rochas da caverna servem como suporte para sustentar as ilustrações e corporificam a memória como uma espécie de cinema da antiguidade que Herzog chama de *protocinema*. As intenções de projetar imagens em uma tela, em uma sala escura com som imersivo são muito parecidos com as intenções de pintar na rocha em uma caverna escura. Trata-se de representação e memória, a intenção de construir sentido, sejam pelos fragmentos das pinturas nas rochas ou pelos fragmentos que, juntos, formam um filme. Esses fragmentos podem ser captados fora de ordem considerando uma narrativa literária e a construção de sentido se dá no momento da montagem do filme. Uma narrativa cinematográfica se constrói pela justa posição de fragmentos.

Utilizar as paredes das cavernas como suporte para as pinturas indica que as superfícies utilizadas para “sustentar” as imagens são tão importantes quanto as próprias imagens, interferindo fortemente na criação do sentido.

Dentro dessa perspectiva, o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman (2003) afirma que uma imagem nunca é única, que elas são sempre plurais. Sendo assim, podem ser organizadas de diversas formas. As cartas de um baralho, por exemplo, podem ser ordenadas, fazer constelações, mudar a lógica da configuração, descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento por meio da montagem de imagens.

Entre os muitos teóricos que trabalharam com o conceito de imagem, um dos mais instigantes é o filósofo tcheco naturalizado brasileiro, Vilém Flusser (1920-1991). Para Flusser (1983, p.7), a imagem funciona como um mapa através do qual o homem entende o mundo de forma coletiva. "Imagens são mediações entre o homem e o mundo" (FLUSSER, 1983, p.7), e

as relações entre os fenômenos e as representações dos fenômenos inevitavelmente se misturam.

Dentro da linha teórica vislumbrada nesta pesquisa, outro aporte importante é o de Jean Paul Sartre em seu livro *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação* (1996). As imagens, segundo Sartre, só podem ser criadas através da imaginação e decifradas após um olhar apurado em sua superfície. Sartre aborda a relação entre o real e o imaginário, mundos que aparentam ser distintos, mas, na verdade, são complementares:

Imaginar deve ser distinguido de perceber não por referência aos objetos que almeja, mas por referência ao ato da intenção. A imagem mental não é apenas algo que existe junto com outras coisas; é uma orientação única da consciência para as coisas. [...] Os dois mundos, o real e o imaginário, são compostos dos mesmos objetos, sendo que somente o agrupamento e a interpretação desses objetos variam. O que define o mundo imaginário e também o mundo real é uma atitude de consciência (SARTRE, 1996, p.22-23).

Diante da afirmação de Jean-Paul Sartre, observa-se que é a criação de significados que une o mundo imaginário do mundo real. A construção do real, nesse sentido, só pode ser estabelecida por meio das imagens mentais e serve como uma síntese da imaginação. A imaginação, erroneamente considerada uma distração para a consciência e/ou como conotação pejorativa de devaneio, está diretamente atrelada a representação da realidade, o mental e o físico, uma associação conjunta da cognição humana. Para Baudelaire, a imaginação é a verdadeira fonte de nosso mundo, onde “saber é nada e imaginar é tudo”, logo: “a imaginação criou o mundo” (PALLASMAA, 2013, p.36).

Trazendo a imagem fotográfica para o contexto da pesquisa, é preciso traçar, ainda que rapidamente, uma pequena história da fotografia. Ela foi inventada no século XIX, fruto de objeto de estudos de diversas áreas do conhecimento. Um dos primeiros equipamentos construídos foi o daguerreótipo. Desenvolvido em 1837 por Louis Jacques Mandé Daguerre, o equipamento proporciona uma nova possibilidade de registro, uma nova forma de obter imagens da "realidade". Segundo o químico francês e pioneiro nos estudos da fotografia Marc-Antoine Gaudin (1844 apud ROUILLE, 2009, p.43-44), os primeiros momentos do daguerreótipo buscavam retratar o cotidiano, sobretudo, a paisagem urbana: "Desde os primeiros instantes, a fotografia [aqui o daguerreótipo] mostra ser eminentemente urbana". De acordo com André Rouillé (2009, p.43), a fotografia nasce com este caráter de precisão e evolui na medida que as cidades modernas começam a surgir.

A criação de um dispositivo técnico (posteriormente denominada câmera fotográfica), capaz de capturar imagens mais fiéis à realidade do que outras representações como a pintura,

a gravura ou a escultura, estimulou os experimentos que buscavam gravar quimicamente imagens projetadas dentro de uma câmara escura.

O surgimento da fotografia reforça o seu caráter documental e aproxima suas relações de significado com o registro dos elementos que nos cercam, seja contribuindo com o desenvolvimento da antropologia visual ou com a percepção física e estrutural do mundo. No início do século XIX a fotografia nasce e impulsiona o realismo. Este movimento artístico era pautado na representação do cotidiano por meio das artes de forma mais realista.

A fotografia impactou a forma pela qual a história é contada. Será que o antigo desejo de representação, presente na arte rupestre, agora conta com um dispositivo capaz de preservar memórias e de documentar fenômenos ou eventos de maneira eficaz? “A imagem arde em seu contato com o real Didi-Huberman (2012) Aqui o historiador coloca em uma questão sobre o papel da imagem no contexto da realidade. Ela não pode ser isenta, mas também não pode ser totalmente alheia aos fatos. A fotografia revela o mundo e vai muito além dos mecanismos científicos responsáveis pela captura e armazenamento de imagens e sofre grande influência de outras artes. O poeta francês Baudelaire (apud Dubois, 2020, p.23) acredita que, com o surgimento da fotografia, muitos artistas puderam se libertar da carga da representação de realidade, oferecendo mais espaço para a criatividade, mas criando uma espécie de fardo para a recém-chegada fotografia:

Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas [...]. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido por o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 2020, p.23).

O papel científico do registro fotográfico, sobretudo nos aspectos observáveis de forma mais direta, também gerou implicações importantes na evolução da ciência. Todas as áreas do conhecimento que necessitavam de uma catalogação foram beneficiadas com o invento. O esforço necessário para produzir ilustrações sobre as espécies, seja na fauna ou na flora, era gigantesco e impreciso. A fotografia permitiu que diversas tipologias fossem armazenadas e amplamente estudadas, consolidando, de forma inegável, os benefícios da fotografia enquanto

registro técnico. No entanto, o que mais interessa nesta pesquisa é a abordagem subjetiva da fotografia enquanto instrumento de interpretação de mundo.

A relação da fotografia com a subjetividade demorou muito tempo para ser reconhecida. O uso da imagem fotográfica foi associado a comprovação científica e considerada como instrumento de verdade. Sendo assim, enquanto a imagem fotográfica se consolidava como parte fundamental do desenvolvimento de outras áreas do conhecimento, também ganhava força no âmbito privado. Os retratos de família traziam um ingrediente importante na criação de memórias e comprovações sociais. A fotografia possui uma aderência maior por possuir uma relação de semelhança com a realidade exterior a elas, as fotografias se tornam elementos comunicativos facilmente identificáveis por seus receptores. No entanto, esta relação de semelhança não restringe o poder inegável da fotografia em criar narrativas fantasiosas a partir de uma abordagem que utiliza fragmentos para construir um pensamento.

A fotografia pode ser comparada com um cubo. Não se trata de conceitos antagônicos de apenas dois lados de uma mesma moeda. Trata-se de várias faces de um mesmo elemento. Além das seis faces que o cubo possui, ainda existem as arestas e os pontos de intersecção entre as faces. Isso sem falar no interno e externo que multiplicam de forma considerável esta comparação. Interpretações se conectam, em alguns casos se sobrepõe, mas sempre criando zonas de fronteiras e/ou conflitos que enriquecem as reflexões sobre o tema. Os aspectos técnicos, os pressupostos do fotógrafo, os aparatos científicos (lentes, filmes, sensores), as interferências do meio, os deslocamentos e enfrentamentos que se criam quando o fotógrafo se encontra com o objeto da sua fotografia. Todos estes elementos combinados trazem a fotografia para um lugar de grande complexidade e de infinitas possibilidades de análise.

Outro aspecto interessante é a distinção entre processo e produto. O percurso do fotógrafo para a obtenção de suas imagens passa por diversos níveis e camadas no imaginário antes da captura da fotografia. A obra final é fruto de um longo trajeto que não termina com a exposição da imagem. O processo de criação de sentido continua na medida que as imagens são observadas e interpretadas, podendo abrir um leque ainda maior de possibilidades e de imaginários que se cruzam.

No episódio de abertura da série documental sobre fotografia, *Caçadores da Alma III* (2017), produzida pela Caliban Produções Cinematográficas, o fotógrafo francês, Cedric Deulsaux fala sobre a forma que o disparador da câmera fotográfica é capaz de recriar o mundo. A fotografia, afirma ele, “é um tipo de mistura, é um entrelaçamento. E o real é feito da soma da nossa percepção, da soma da ficção que nós fazemos dele. E isso é extraordinário...”.

Pode-se perceber o poder fenomenal da fotografia em nossa cultura na medida em que identificamos que a imagem está presente em diversos segmentos da comunicação. O ato de fotografar é uma prática constante de tomada de decisões: o enquadramento, os ajustes técnicos de exposição, a escolha da lente e até a manipulação da luz, ajudam a construir a imagem. Segundo Barthes (2015, p.70), em latim, fotografia se diria: *imago lucis opera expressa*, ou seja: “imagem revelada, tirada, espremida a partir da luz”. Fotografar é como capturar o tempo por meio do “aprisionamento” da luz.

O fotógrafo, ao operar uma câmera, detém o controle de uma quantidade muito grande de variáveis e, sendo assim, acaba imprimindo na imagem parte dos seus pressupostos e crenças na medida que toma decisões estéticas para a captura da imagem. Como afirma Flusser (1966): “A ficção é a única realidade”.

Além das inevitáveis manipulações no processo de captura de uma imagem, existe ainda o processo de decodificação do espectador para interpretar a imagem. O contexto no qual está inserida, a posição e tamanho que foi exibida, entre outras variáveis. Por meio dos avanços e da popularização da tecnologia, o mundo contemporâneo é amplamente representado por imagens em diferentes formatos e suportes. O homem moderno não consegue mais conceber uma vida sem a mediação das imagens. Como afirma Susan Sontag (2004, p.13-14),

as fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotografias são, de fato, experiência capturada, e a câmara é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa por a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder.

A percepção da realidade é uma construção complexa formada por fragmentos de memórias e experiências. A fixação da imagem técnica foi uma obsessão no século XIX a fim de se obter uma imagem-fim, que interrompesse o avançar o tempo, que congelasse a História e aprisionasse o presente, a conversação de uma memória-imagem que também seria imagem-memória<sup>7</sup>, um simulacro da realidade operados por processos mecânicos, "uma imagem que poderia ser guardada, uma memória definitiva de pessoas, paisagens e coisas; uma memória aparelhística especular, programada por tecnologia aplicada, aparentemente limpa das imperfeições humanas" (TACCA, 2005, p. 10). Assim, a fotografia é capaz de capturar

---

<sup>7</sup> “‘Memória’ (do latim *memorĭa*) designa a faculdade mental que permite ao cérebro reter e restituir as informações apreendidas pelo ser humano, através de funções cerebrais distintas; a memória pode, por isso, ser definida genericamente como o processo através do qual tudo aquilo que o ser humano aprende perdura no tempo” (MATOS, 2016, p.82).

informações do objeto fotografado ao mesmo tempo em que imprime características do seu autor. Este processo documental também possui um caráter ficcional à medida que o autor se coloca na obra.

a câmera, portanto, é um olho capaz de olhar para frente e para trás ao mesmo tempo. Para a frente, ela de fato “tira uma foto”, para trás, registra uma vaga sombra, uma espécie de raio X da mente do fotógrafo, ao olhar direto através do olho dele (ou dela) para o fundo de sua alma. (WENDERS, 2011).

Dentro dessa perspectiva, a imagem uma experiência interior em quem a vê, algo que a denota como sintoma, "isto é, com os eventos onde o inconsciente joga com pressupostos classificatórios ou dogmáticos, de todo o saber que existe previamente à sua deflagração corporal" (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.28). A produção imagética está associada à representação e à absorção dos elementos simbólicos da imagem pelo receptor, que utiliza seu repertório como forma de decodificá-la e interpretá-la.

A imagem nasce na falta, e da relação presença/ausência surge a representação. Sem esses aspectos,

uma imagem sem esse movimento é possível de ser pensada como um simulacro, na medida em que pode não representar nada como imagem de outra coisa, ou seja, uma imagem pode restringir-se a uma reprodução imperfeita, uma aparência, uma simulação. Não joga, pois, com alguma presença, mas está posta diante de nós como específica em si mesma (FREITAS; OLIVEIRA, 2014, 242).

Os autores, continuando a análise dos conceitos de Didi-Huberman, associam o ato de ver com o de ter: ver a imagem faz com os olhos a aprisionem, recorrendo a uma citação do historiador francês: “Ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa” (DIDI-HUBERMAN apud FREITAS; OLIVEIRA, 2014, p.243).

O ganho apontado por Didi Huberman repercute nas memórias do indivíduo, que reconstrói essa imagem, produzida mecanicamente, e à luz literal da realidade ou como um sinônimo da sua própria realidade porque a vê. Neste sentido, “a implantação de memórias através da imagem não é somente uma prática das imagens técnicas, mas sua aceitação como realidade, o que transformou nosso imaginário. Passam a ser verdades, testemunhas concretas de um passado, mesmo que seja conscientemente compreendido.” (TACCA 2005, p.10).

Conclui Tacca que as imagens agrupadas em conjuntos formando uma sequência fotográfica simbolizam a construção da narrativa, do contar por imagens, de por meio do olho do fotógrafo ver algo além com seus próprios olhos, de ressignificar a produção imagética como um constructo do imaginário por meio da referência de algo que se remete à realidade. A fotografia assim, é um processo coletivo, porque envolve as ressignificações dos seus atores

ponta a ponta, de quem concebe a foto e de quem entra em contato com ela, a visualiza e a interpreta:

A sequência fotográfica, como uma sintaxe ou fotomontagem, é uma das formas de existência do código fotográfico, de se tornar conotativo. Junto a outros elementos do código como enquadramento, ângulo de tomada, foco, lentes, sensibilidade do filme, diagramação, fotomontagem, torna as narrativas apoiadas em imagens técnicas com características aparentes de ficção, com apelo à subjetividade artística ou de realidade, ou com apelo à objetividade científica inerente ao programa produtor da imagem. (TACCA, 2005, p.16).

E, relacionando esse fenômeno ao capitalismo, Tacca (2005, p.16), afirma:

na sociedade capitalista de consumo frenético de imagens pelo menos podemos comprar as imagens com as quais nos identificamos, mesmo sendo imagens simbólicas, ideológicas e também com visões particulares sobre o mundo e a realidade. Podemos comprar assim nossos símbolos indiciais no grande shopping imagético da sociedade contemporânea, mas ao menos ainda podemos dizer que temos opções, pois além de ver com os olhos do fotógrafo, nós também podemos tentar compreender criticamente a imagem e o processo que a gera até chegar ao nosso olhar.

Essa abordagem da representação de aspectos da cultura e da sociedade pelo olhar fotográfico é o tema do próximo capítulo, tratando, obviamente, de fotos que retratam a sociedade e a cultura haitiana.

### 3. IMAGEM, FRAGMENTO E MEMÓRIA: O HAITI FOTOGRAFADO

#### 3.1 Cristina de Middel – Ancestralidade e território (incorporação)

A representação do real sempre se conectou com a fotografia devido sua origem. Nas obras de De Middel, a “realidade” fotografada é, em si, uma montagem ficcional, e faz parte do sistema de representação. Toca, deste modo, no imaginário sobreposto à realidade do mundo e estimula o próprio imaginário do observador que, dificilmente, irá se contentar com as informações superficiais da imagem, aprofundando-se no processo de feitura e no devaneio da artista. Na sua obra *Afronautas* ela busca construir imagens de ficção sob um pretexto real, De Middel propõe uma discussão sobre a representação, questionando a imagem preconcebida do astronauta e dos países que lideraram a corrida espacial. Em entrevista a TVFolha em 2013, De Middel completa: “Então me dei conta de que poderia ser divertido jogar com a realidade e ficção usando a fotografia, porque as pessoas tendem a acreditar em tudo. Se há uma foto, então é verdade. Então jogo bastante com isso.”



*Figura 20 – Afronautas*

Reunindo novas formas a outros significados, produz novos signos. Ao mesmo tempo em que desmonta a iconografia recorrente sobre o tema “astronauta”, trabalha sobre elementos comuns a esta mesma iconografia, ao conceber imagens que reiteram o isolamento e os movimentos humanos no espaço, em paisagens áridas de planetas despovoados, junto à presença de equipamentos que reforçam as imagens, como capacetes, cápsulas e foguetes. As imagens fundem indícios de verdade de um possível programa espacial à presença de cores, tipos humanos e padrões estéticos africanos. De Middel não pretende iludir o observador, ao fazê-lo crer na veracidade da imagem, mas busca, sobretudo, provocá-lo com imagens fantásticas. Ao justapor o contraste dos aspectos que pertencem à construção da imagem, em

associações que evidenciam a utilização de recursos simples de produção, discute sobretudo o papel da fotografia em retratar uma realidade, construir uma ficção e elaborar uma narrativa.

Pode-se criar um paralelo entre o projeto de De Middel, *Afronautas*, e a terra prometida dos haitianos, Canaan. Ambos representam lugares que só existem no plano imaginário. Este trabalho da fotógrafa cria um lugar ficcional para retratar um acontecimento do passado. Já Canaan, mesmo passados dez anos do terremoto, ainda se apresenta como uma utopia urbana.

A trajetória de De Middel neste cenário de representações ficcionais por meio da fotografia tem um elemento determinante. Depois de abandonar o jornal que trabalhava como fotojornalista, a tiragem inicial do livro era de 1000 exemplares, sendo que 600 foram financiados com recursos próprios e 400 com um aporte da Universidade de Cádiz que apoiou o projeto com cerca de dois mil e quinhentos euros. Depois de publicado, o fotolivro chegou nas mãos do fotógrafo britânico Martin Parr (1952- ), membro da revista *Magnum Photos*, o fotojornalista e colecionador de fotolivros, autor de mais de 100 fotolivros, é conhecido por retratar o cotidiano da vida moderna com humor e irreverência.



*Figura 21 – Frame da entrevista realizada por Martin Parr com Cristina de Middel*

Algumas semanas depois de Martin Parr escrever uma publicação dizendo que “*Afronautas*” era incrível, a tiragem limitada do livro logo se esgotou e hoje, esta primeira edição do livro, é considerada uma peça de colecionador. Martin Parr falou sobre a relação do fotógrafo com a subjetividade:

Eu sou definitivamente um fotógrafo documentarista e eu acredito em documentário subjetivo, que tem uma abordagem muito pessoal. Então, o tema que estou lidando é a minha relação com esse tema. Então, não importa se é turismo ou praia, o que quer que seja, ou uma cidade, é a minha relação com o tema que eu estou tentando ilustrar, de um jeito muito subjetivo. Não acho que podemos acreditar que hoje em dia uma foto nos diga a verdade, porque as fotografias podem ser manipuladas. Então eu estou criando minha própria ficção com a realidade que eu fotografei. (CAÇADORES DA ALMA T03EP07, 3’20”, 2017)

De Middel fez vários trabalhos na área do fotojornalismo no Haiti. Um deles foi realizado em 2008. Segundo a publicação *Alicante Sin Fronteras*, seu trabalho com Unicef e Médicos sem Fronteiras, serviu como prova para denunciar atividades ilícitas no país e levantar a discussão contra a pobreza.,

A dura realidade haitiana foi o pano de fundo de diversas matérias produzidas pela fotojornalista. Mesmo na esfera do registro, De Middel apresenta uma preocupação com a luz e com a composição visual para construir a narrativa. Seu trabalho como fotojornalista estava muito pautado na denúncia.

Um dos trabalhos mais recentes de De Middel é *Midnight at the Crossroads* (2018) realizado em parceria com o brasileiro Bruno Morais, atualmente companheiro de De Middel. O trabalho explora as rotas e representações da espiritualidade africana em diferentes países, como Benin, Cuba, Brasil e Haiti. De Middel investiga o simbolismo da força espiritual de Exú e suas formas de representação e significado para diferentes pessoas (MAGNUM PHOTOS, 2021). Para a Revista Zum, a autora explica a concepção da obra, já com experiências no Benin e no Brasil, faltando ainda visitar o Haiti:

A ideia veio por recentemente ter trabalhado muito na África. Ao final do meu último projeto acabei indo ao Benim, um país em que 90% das pessoas são da religião vodu. Lá isso é algo muito natural, tem um mercado onde você pode comprar gatos secos, morcegos... é uma maluquice de lugar. Sempre fui interessada pelas religiões em geral, porque acho muito interessante que as pessoas possam crer nessas histórias e rituais. Resolvi voltar à África e ver como poderia explicar isso, até para entender melhor, como europeia meio belga meio espanhola que sou. Como espanhola morando no México e como belga indo para a África, me sentia sempre confrontada e tentando me justificar de tudo. Tentando entender com mais vontade que outras pessoas (...) O projeto é muito amplo, com quatro pilares que estruturam uma viagem do Exu. Escolhemos o Exu porque é o espírito da transformação, o que tem muito a ver com a conclusão a que queremos chegar. Na África, ele se chama Legbá e não tem forma humana. É um totem, uma bola de barro com dois búzios no lugar nos olhos e tem as mesmas características que tem o Exu aqui. Fomos ao Benim para uma residência artística na Fundação Zinsou, em Ouidah, cidade de onde partiram os navios com 80% dos escravos africanos que vieram para a América. Lá existe um lugar chamado “o portal do não retorno”, que tem uma carga histórica incrível. Fomos em janeiro, aproveitando o dia 7, dia internacional do vodu, e ficamos um mês documentando cerimônias e todos os espíritos iorubás. Uma experiência fantástica, não tenho palavras para descrever. Depois da África, a gênese de tudo, fomos para Cuba. Lá o Exu é uma criança, o Eleguá, uma criança pequena que gosta de brincar, provocar, criar problemas. Mas que também protege. Uma criatura que está sempre desafiando tudo e todos. Depois de Cuba, chegamos ao Brasil, onde ele é o malandro, o jovem sedutor, da noite, vestido de branco e de chapéu. Aproveitamos para explicar a história dele no Rio, a versão do Exu na umbanda, que foi sincretizado como o demônio na religião católica (...) E a última fase da viagem é o Haiti, onde ele recupera o nome africano original e passa a se chamar Papa Legba. So que é um velho, sempre te confrontando com situações difíceis, com dilemas, para que você seja estimulado a dirigir sua própria vida (...) (REVISTA ZUM, 2017).

Em entrevista concedida para a Magnum Photos, uma das principais revistas de fotografia no mundo, que seu trabalho *Midnight at the Crossroads* se propõe investigar o simbolismo da força espiritual de representação em alguns países da América Latina, afirmando que "é realmente uma pena que a cultura popular reduza o vodu a zumbis e sacrificios humanos" (HAVLIN, 2018).

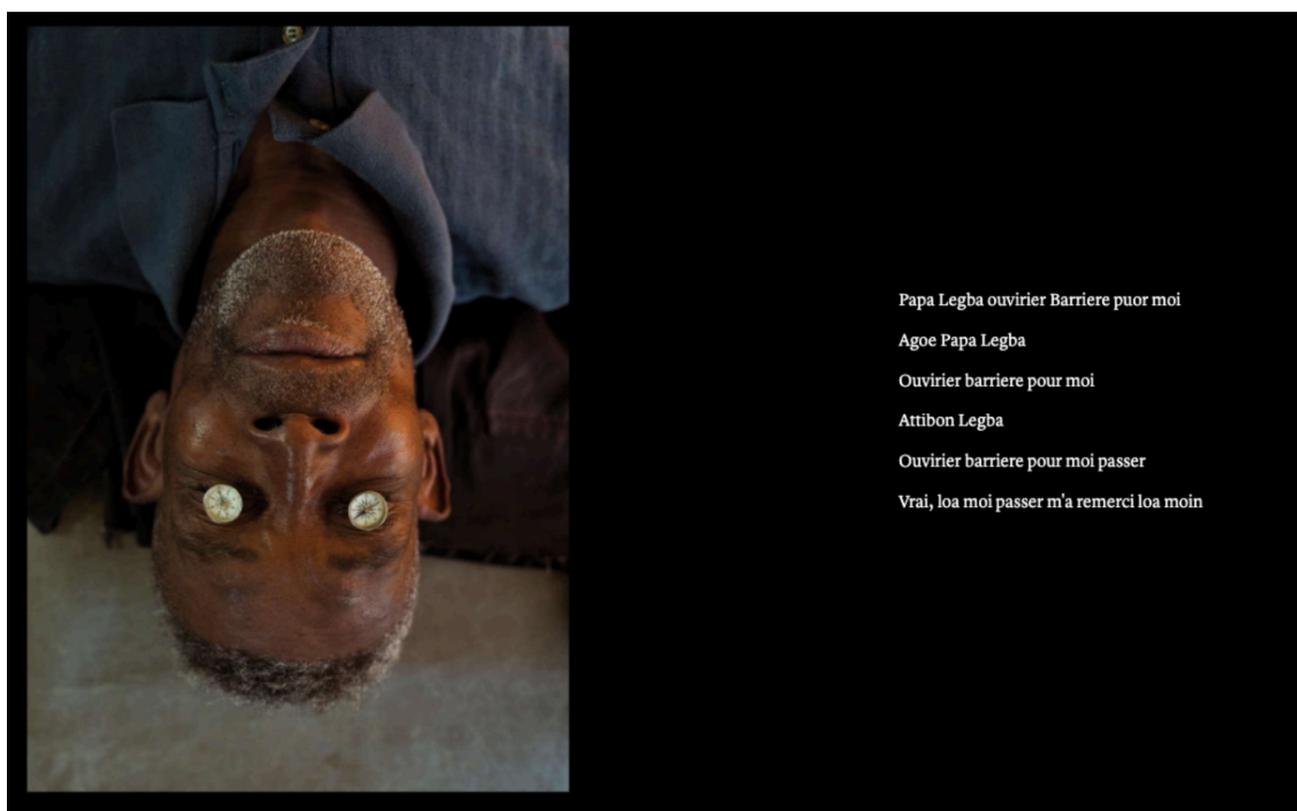


Figura 22

A fotografia constitui alguns fragmentos a partir do oculto, do invisível, de olhar para fora e para dentro, de uma ideia de distanciamento e aproximação, do efêmero e da representação.

Na figura 22, observa-se a busca pela representação que está situada muito além do registro. Na imagem aparece um homem de cabeça para baixo, com artefatos que se assemelham com pequenas bússolas da frente dos seus olhos. Estes pequenos artefatos sugerem uma nova forma de ver, uma espécie de lente que aponta para uma outra direção. Esta informação se reforça pelo fato desse homem na imagem estar de cabeça para baixo, estabelecendo uma nova condição de olhar, um novo ponto de vista para quem olha e para quem o vê. O trabalho de De Middel e Bruno de Moraes busca estabelecer uma reflexão entre a relação do haitiano com o território com base na ancestralidade do povo. Sempre misturando práticas

documentais e com fotografias conceituais, ela reconstrói arquétipos para ressignificar uma compreensão mais estratificada dos assuntos que aborda.

Essa questão da ancestralidade pode ser associada com o conceito de raiz. As raízes são fundamentais para trazer sustentação, suporte e nutrição para as plantas. Pode-se observar aspectos ligados a saúde de uma árvore mesmo sem poder visualizar as suas raízes. Desta forma, as fotografias de De Middel e Bruno Morais no projeto *Midnight at the Crossroads* trabalham com a ficção para representar elementos ocultos, porém importantes, da cultura haitiana, exatamente como as raízes, estabelecendo uma forte conexão com o território. A fotografia pode ocupar um lugar de conexão entre o que é visível e o que está oculto, uma espécie de representação material do imaginário.

Neste contexto, podemos associar as fotografias de De Middel como uma investigação sobre aspectos imateriais da cultura e da religião vodu. Há uma divergência entre pesquisadores sobre os verbos em latim que originaram o termo religião: *Relegere* vem de reler, visitar; enquanto *Religare* vem de religar, atar.<sup>8</sup> Ambas possibilidades trazem uma reflexão interessante quando analisamos as imagens do trabalho *Midnight at the Crossroads* com o Vodu haitiano.

A fotografia serve como mediadora no universo das representações. Cristina de Middel e Bruno Morais interpretam os fenômenos e os transformam em imagens fotográficas, enquanto esta pesquisa busca interpretar a interpretação feita pelos fotógrafos. A fotografia pode propor uma nova maneira de reler e interpretar o fato, que, por sua vez, também pode desempenhar um papel de religação a partir do objeto representado na imagem.

O fotógrafo Christian Cravo (1974 -), filho do também fotógrafo Mario Cravo Neto (1947 – 2009), busca investigar, por meio de suas fotografias, rituais vodus no Haiti. O livro “Nos Jardins do Éden” reúne fotografias produzidas ao longo de uma longa pesquisa que Christian Cravo realiza no país. Este trabalho também tem vários pontos de contato com a busca da ancestralidade de De Middel. O antropólogo José Renato Baptista traz uma reflexão sobre o trabalho:

“As imagens quase que surreais invocadas sobre o vodu parecem ser o complemento "maravilhoso" de um mundo real povoado de dificuldades e carências, superadas no dia a dia, forjando uma espécie de desafio à compreensão e imaginação sociológicas, como sugeria a antropóloga brasileira Lygia Sigaud. Este "maravilhoso", no entanto, nada tem de irreal. Ele é vivido com a mesma intensidade das atividades corriqueiras de um dia comum. Aliás, na maior parte das vezes ele pode nem ser mencionado, mas está ali, como uma sombra que nos acompanha e vigia.”  
<[https://www.christiancravo.com/ensaio\\_intro6258.html?id=21](https://www.christiancravo.com/ensaio_intro6258.html?id=21)>

<sup>8</sup> Texto disponível em < <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/religiao-vem-de-reler-ou-religar/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2021.



Figura 23

Na figura 23 observa-se as mãos de duas pessoas diferentes segurando a pata de um bode em frente de uma parede de blocos. A imagem tem uma conotação de reconexão, uma tentativa de conectar o plano material com o espiritual, o real com o imaginário. O sincretismo religioso é um dos elementos mais marcantes da cultura haitiana e o processo de ficcionalização utilizado para discutir com o imaginário cria um novo imaginário.

A fotografia apresenta elementos conectados, porém sob alta pressão à medida que as pessoas parecem puxar a pata de bode. De Middel busca recriar certos sentidos por meio das fotografias que produz, no entanto, usa um dos maiores símbolos de representação do sagrado para o vodu – o bode.

A imagem faz uma alusão direta a icônica obra renascentista “A Criação de Adão” do artista italiano Michelangelo (1475 – 1564). Na obra, considerada uma das mais proeminentes manifestações da arte renascentista, o artista representa Deus como uma figura masculina e idosa, mas com muito vigor. O afresco acaba se tornando uma das principais representações de Deus na cultura ocidental. No entanto, a pintura tem como foco principal a conexão entre o homem, aqui representado por Adão e o seu criador.

A imagem de Michelangelo tem uma releitura onde somente os dedos de Deus e de Adão quase se tocam, indicando uma tentativa de religar, reconectar. Desta forma, a pata do bode pode ser interpretada como a ligação que acontece de forma efetiva.

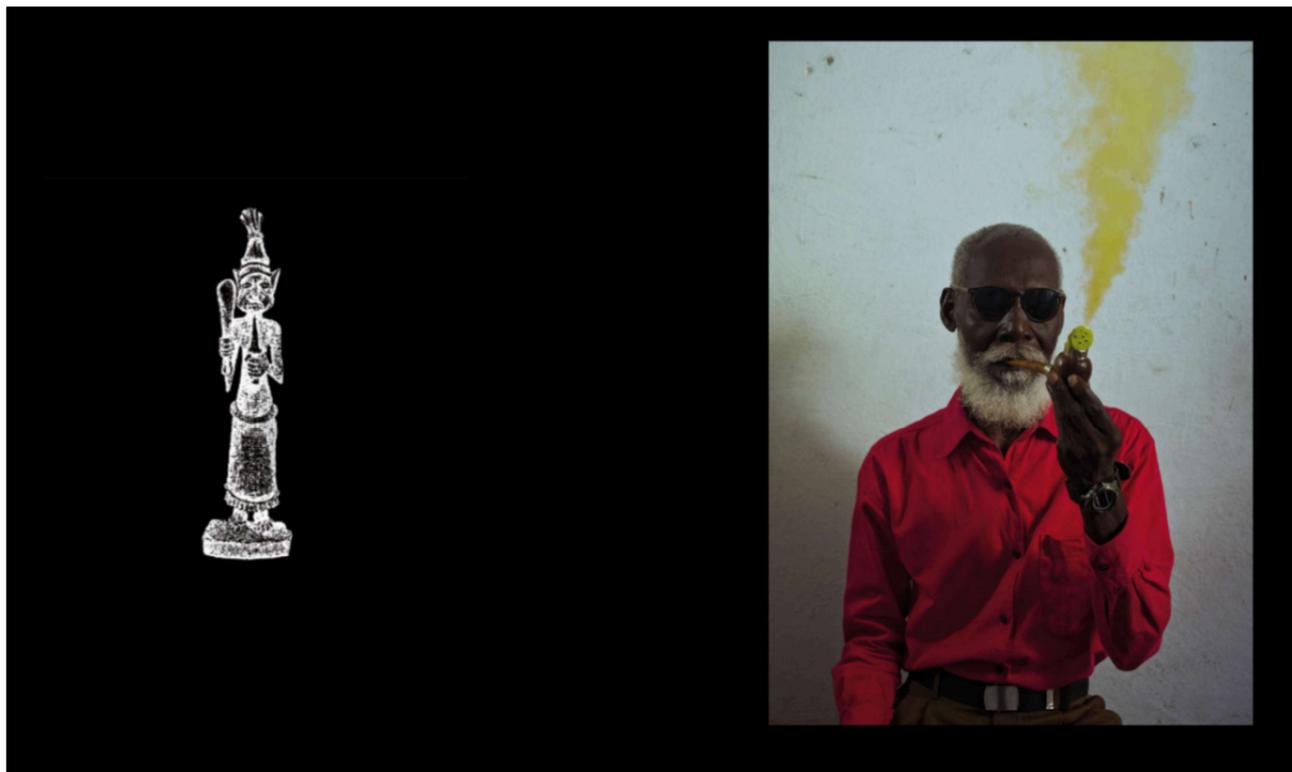


Figura 24

O trabalho do casal Cristina de Middel e Buno Morais em *Midnight at the Crossroads* busca discutir as relações de simbolismo e imaginário que permeiam a cultura da América Latina. Na imagem 24 observa-se a busca pela representação de uma figura mítica: *Papa Legba*. Novamente a imagem pode ser comparada com a divindade cristã. Um homem velho e sábio que traz conflitos e desafios como uma espécie de prova para uma evolução.

À esquerda da imagem 24 observa-se uma ilustração de *Papa Legba*. A fotografia ao lado busca fazer esta representação. Um homem negro com a barba branca, vestindo uma camisa de mangas compridas vermelha (muito bem alinhada), sentado de forma ereta, usando óculos escuros e fumando um cachimbo com fumaça amarela; propõe uma representação de divindade. Um detalhe que chama a atenção é o relógio no pulso esquerdo. A divindade humana só pode ser construída a medida que o imaginário constrói o novo significado.

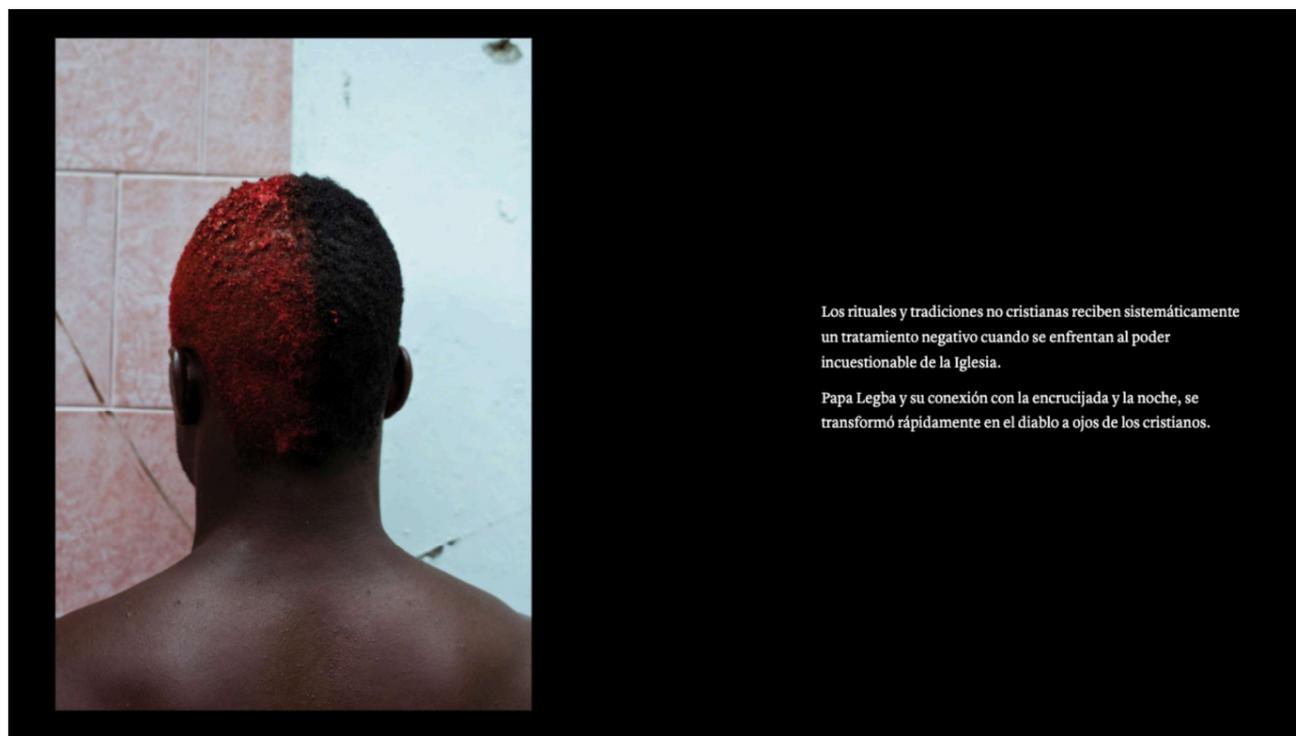


Figura 25

Na figura 25, observa-se um homem negro, com o dorso nu, de costas, com parte de seus cabelos pintados de vermelho. A linha imaginária que inicia sobre a cabeça do homem e continua no revestimento da parede ao fundo pode representar a dualidade, o maniqueísmo ou até mesmo a manifestação do sincretismo religioso presente em todas as camadas da cultura haitiana.

Os rituais fúnebres são considerados uma parte importante da cultura haitiana e a situação de calamidade não permitia a realização deste importante rito de passagem, como podemos acompanhar nas palavras do antropólogo e pesquisador brasileiro Omar Ribeiro Thomaz que estava no Haiti no momento do terremoto:

Os corpos continuavam espalhados, de forma mais ordenada, cobertos. Mas nas ruas. Os jovens continuavam trabalhando sem escavadeiras, e nos pediam luvas e tratores. Falava-se de valas comuns. Em alguns cemitérios, começaram a esvaziar as tumbas de ossadas antigas e não tão antigas. Nas portas dos cemitérios os corpos se acumulavam, e por vezes a difícil decisão de queimá-los foi tomada. Também soubemos de corpos enterrados nos jardins das casas. (THOMAZ, 2010)



Figura 26

Nas figuras 26 e 27 observa-se representações ligadas a morte. Logo após o terremoto o Haiti teve uma grande crise sanitária e forte surto de cólera. As estruturas de coleta de esgoto e abastecimento de água tratada, que já eram extremamente precárias, foram comprometidas em decorrência da catástrofe. Um outro aspecto que ajudou a agravar o quadro de contaminações, foi a superlotação dos cemitérios e crematórios.

A Imagem 27 mostra caixões empilhados de forma totalmente desordenada. A maioria dos caixões estão completamente danificados. A fotografia não mostra o ocorrido, não apresenta as causas do acontecimento. Não é possível identificar nenhum corpo, no entanto, a brutalidade das imagens se dá, única e exclusivamente, por meio do imaginário. Novamente são fragmentos da memória que se remontam na tentativa de buscar novo significado.

Essa abordagem simbólica ainda será discutida neste capítulo, sempre por meio de uma representação onde o imaginário e a memória se conectam. A representação do esvaziamento dos corpos, bem como a singularidade dos elementos construtivos dos abrigos que, por meio da fotografia, buscam significado em meio ao caos.



Figura 27

### 3.2 Bruce Gilden – Rupturas e fragmentos (urbano/humano)

O elemento norteador da fotografia de Bruce Gilden é definido pelo próprio autor como "um sotaque dinâmico de suas fotos, suas qualidades gráficas especiais e sua maneira original e direta de fotografar os rostos dos transeuntes com um flash". Gilden é muito conhecido por tirar fotos muito próximas, e quanto mais velho ele se torna, mais perto de seus objetos ele permanece, não negando, dessa forma, que a percepção de sua presença enquanto fotógrafo é trabalhada propositadamente em seus trabalhos.

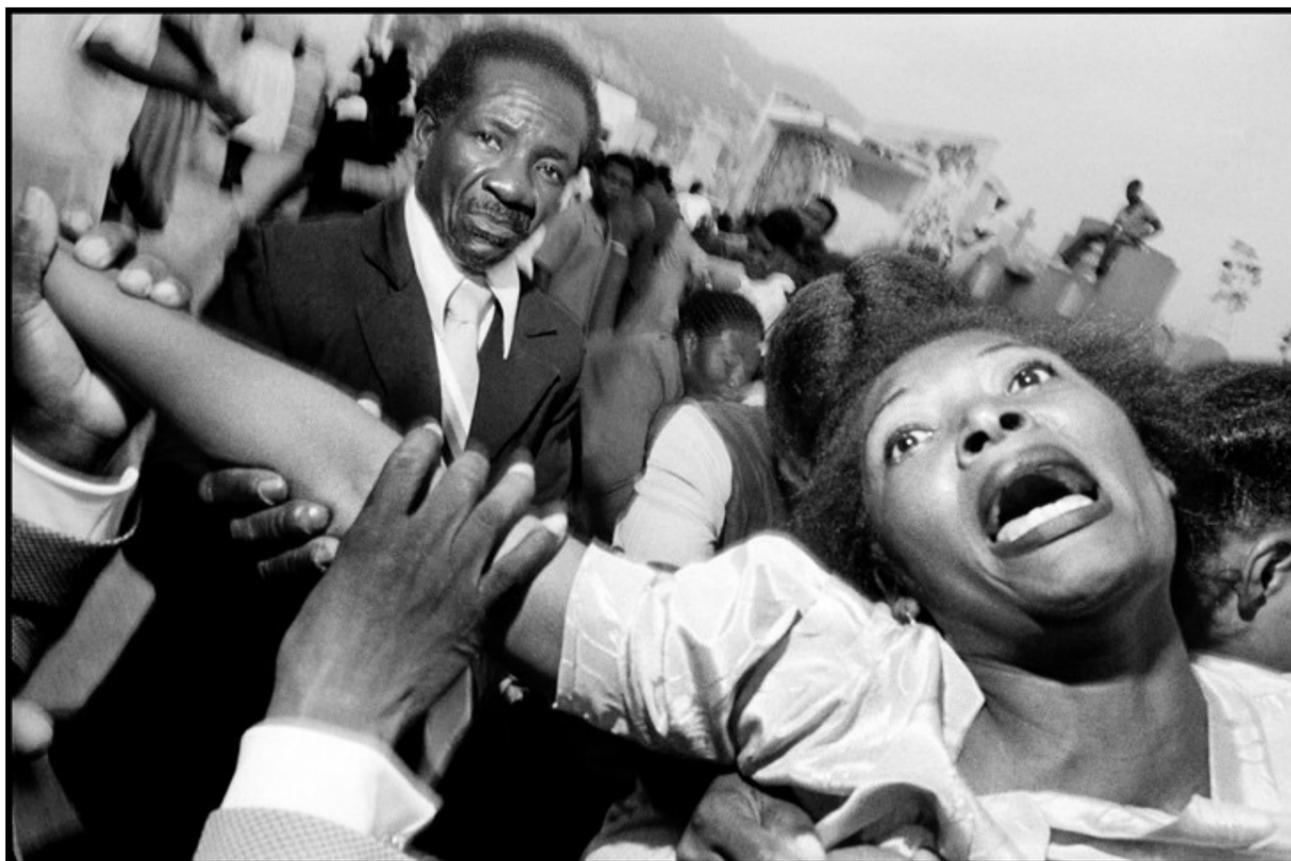


Figura 28

Na figura 28, HAITI. Port-au-Prince. 1988. *Cemetery*, Gilden faz um registro de um sepultamento em Porto Príncipe, Haiti. A fotografia apresenta algumas características que merecem atenção. Primeiramente observa-se a utilização do flash, uma mulher de braços aparece em primeiro plano com aparente desespero. Outro elemento é o enquadramento com a linha do horizonte inclinada de forma que a mulher, em primeiro plano com os braços abertos, ocupe uma das diagonais da imagem. A fotografia apresenta uma grande profundidade de campo. No segundo plano, à esquerda da mulher, observa-se um homem, vestido com trajes formais, segurando um dos braços da mulher. Ao fundo observa-se um grupo de pessoas que

não podem ser identificadas na imagem por estarem levemente fora de foco. Por fim, observa-se ao fundo um jovem sentado no alto de uma estrutura observando a cena passivamente. Segundo Barthes (2015), no entanto, existem dois elementos que ajudam a analisar uma imagem:

O *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato “estudo”, mas a aplicação de uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em quem as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas, precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 2015, p.29)

Gilden criou uma certa subversão na criação da imagem com a combinação destes elementos. O *studium* desta imagem seria o contexto no qual a cena está inserida, no caso, um sepultamento. A mulher, representada no primeiro plano, manifesta uma reação que remete a uma dor incontável. No entanto, o *punctum* da imagem seria o olhar do homem para a câmera. Este olhar fere, indaga. A proximidade do fotógrafo ao retratar a cena imprime sua presença ainda que pela ação do outro. Gilden faz uma alusão direta à frase do fotógrafo Húngaro Robert Capa (1913 – 1954), considerado como um dos maiores ícones da fotografia documental: “*If your pictures aren't good enough, you aren't close enough*”<sup>9</sup>. Ele aponta o flash direto para o rosto das pessoas, causando um uma inusitada reação e até mesmo um estranhamento por parte das pessoas fotografadas. O método de Gilden, é extremamente controverso e polêmico, seguindo na direção oposta das recomendações técnicas de distanciamento do fotógrafo em relação ao objeto fotografado. Ao interferir de forma abrupta na estética de suas fotografias, acaba por imprimir, de forma explícita, traços de sua personalidade em suas imagens. O uso de lentes que proporcionam uma grande aproximação é uma das técnicas utilizadas pelos fotojornalistas, mas que Gilden não utiliza. O distanciamento físico entre o fotógrafo e o objeto fotografado cria uma certa invisibilidade ao fotógrafo, permitindo que ele se sinta mais confortável para escolher o melhor momento de disparar o

<sup>9</sup> "Se suas fotos não são boas o suficiente, é porque você não chegou perto o suficiente"

botão e efetuar todas as regulagens necessárias para se obter uma foto tecnicamente interessante.



Figura 28 - © Bruce Gilden, HAITI, Port-au-Prince (1988).

Bruce Gilden já fotografou muitos países ao redor do mundo, mas afirma que o Haiti tem algo especial. Declaradamente apaixonado pelo país, ele diz no vídeo *The Spirit Lives Here by Bruce Gilden*, Magnum in Motion (2011): “A primeira vez que eu fui ao Haiti foi em 1964, eu nunca estive em um país igual ao Haiti na minha vida. Então, talvez essa seja uma das razões do porquê eu gostei tanto. É como se fosse o seu primeiro amor. Nesse país, o espírito vive perto, é indomável e você não consegue matá-lo.” Na figura 28, *Untitled*, Haiti, 1988, observa-se dois planos e um fundo. No primeiro plano observa-se um homem com os olhos semicerrados e uma expressão facial serena, este homem ocupa toda a lateral direita da imagem. No segundo plano, observa-se uma mulher, também com os olhos semicerrados e com um cigarro na boca. Aparentemente ela está sob o efeito de um transe e observa-se que a mulher está transpirando muito. A união destes elementos oferece uma possível interpretação do contexto que a imagem esta inserida: um ritual vodou. Ao fundo observa-se um homem, quase sem nitidez, olhando na direção do fotógrafo. Novamente o *punctum* da imagem é o olhar (o único olhar da fotografia),

elemento que revela a presença do fotógrafo. As fotografias de Bruce Gilden no Haiti apresentam uma narrativa desconstruída e traços exóticos da cultura haitiana.

“Para ser um bom fotógrafo de rua não é preciso ser um gênio. Você deve perseverar, deve se conhecer bem, deve saber o que você quer dizer com sua fotografia e deve ser muito crítico de você mesmo e dos outros.” (CRIBARI, 2018 apud GILDEN)

Arthur Omar (1948 - ), artista e antropólogo brasileiro, apresenta novas formas de pensar a imagem fotográfica. No seu trabalho “Antropologia da Face Gloriosa” Omar instiga por trabalhar com a Antropologia Visual de forma pouco convencional, “parte de um estudo do rosto e do êxtase fotográfico como dimensão transcendental”.<sup>10</sup>

As imagens forma capturadas durante desfiles de carnaval e promovem uma reflexão sobre o suposto transe e êxtase podem ser representados por meio da imagem fotográfica.

Bruce Gilden e Arthur Omar representam o êxtase por meio da fotografia de uma forma bastante similar. Vale destacar que os rituais haitianos são expressões de uma prática religiosa e, portanto, a investigação tem origens diferentes. No entanto, a proximidade com os imaginários é evidente.

Esta obra de Arhur Omar se caracteriza pelas imagens em super close, destacando a essência do carnavalesco, ajudando a remontar o imaginário das práticas culturais brasileiras.

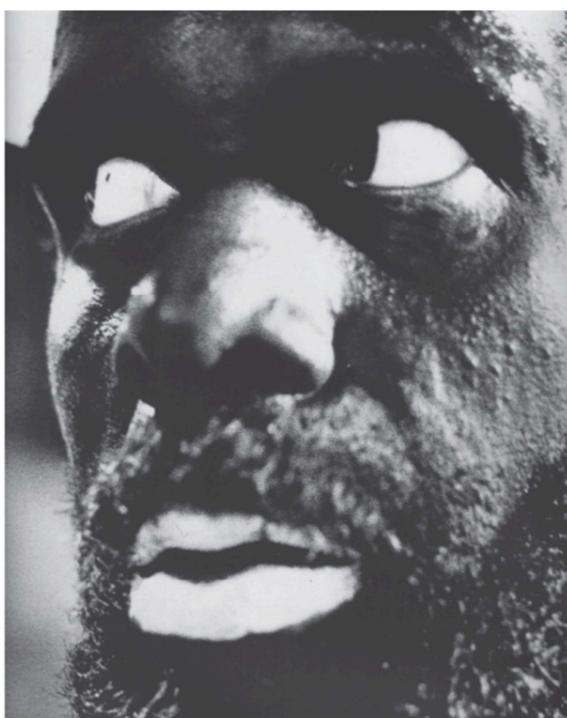
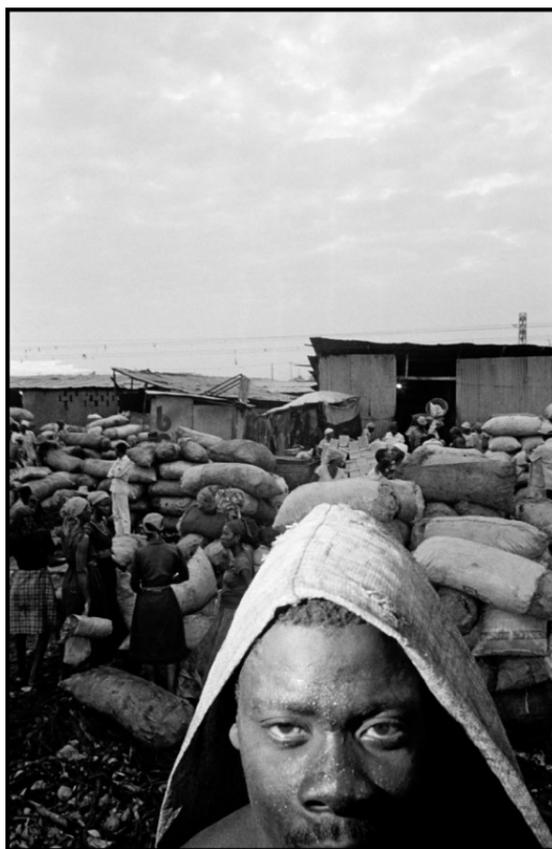


Figura 29 – O Dragão Desligando a Própria Sombra. ©Arthur Omar - Rio de Janeiro (1997)

<sup>10</sup> Texto e imagens disponíveis em < <https://www.scielo.br/j/icse/a/Fnsrf6gwPn7zbDntf5XHyQP/?lang=pt>>. Acesso em: 03 de agosto de 2021.



*Figura 30 - Worker in La Saline, © Bruce Gilden, HAITI, Port-au-Prince (1989).*

A figura 30, observa-se um olhar de um homem com capuz diretamente para a câmera (ou para o fotógrafo). Gilden, fez um corte abrupto na imagem cortando a boca do homem que se apresenta em primeiro plano. A fotografia apresenta uma grande nitidez, tanto no primeiro plano quanto nos demais. Observa-se ao fundo pessoas trabalhando. O título da imagem, em uma tradução livre, seria “trabalhador da salina” o que sugestiona a interpretação do espaço representado. A presença do flash da câmera é evidente e pode ser identificada pela iluminação no capuz (ou pano que cobre a cabeça do homem) e na parte branca dos olhos.

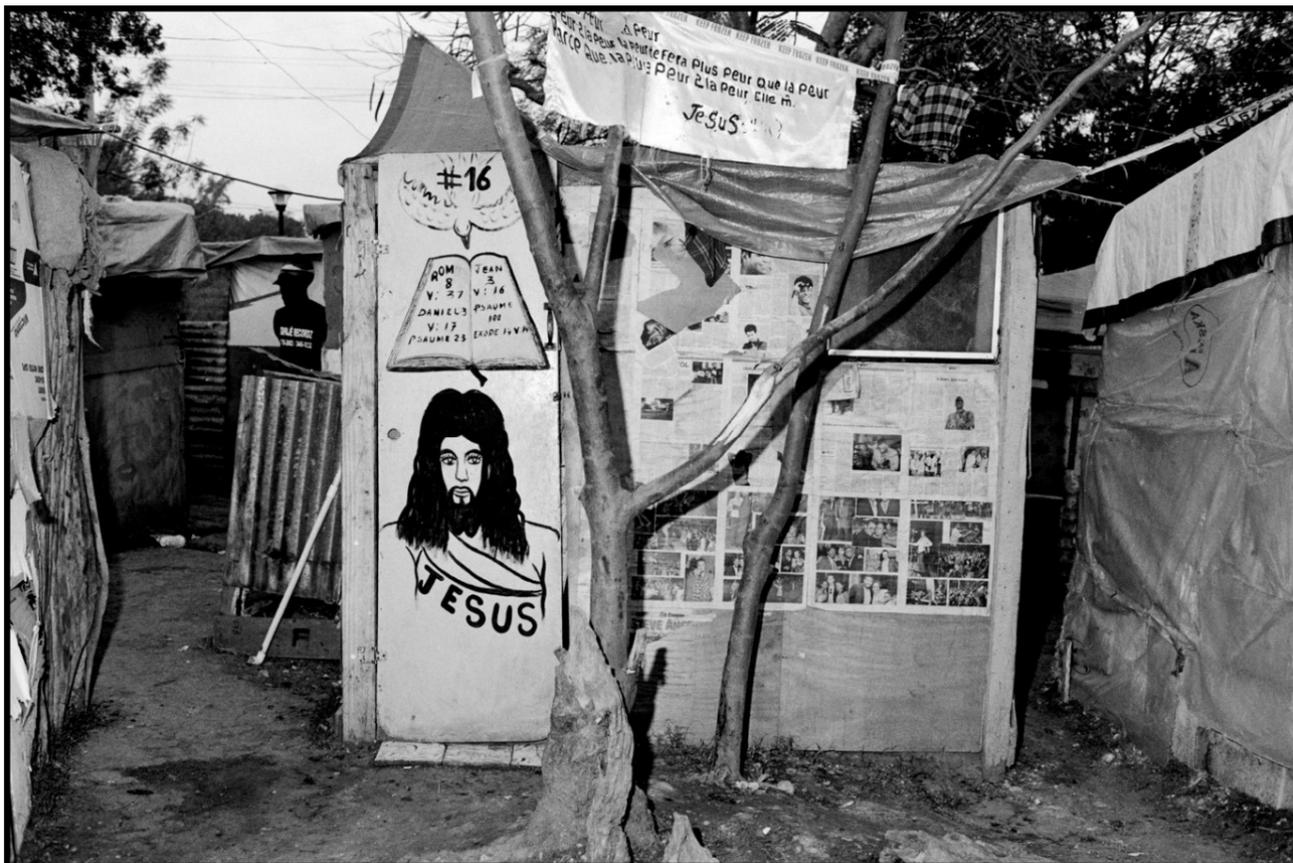
Depois do terremoto, Gilden continua com seu trabalho utilizando flash, inicialmente em preto e branco e posteriormente em cores

Chama muito a atenção dele essa questão dos objetos utilizados... Eles utilizam tudo, de fato, mas como alguns objetos também criam uma ressignificação para o objeto e para essa relação do temporário, do provisório. No Haiti é tudo muito efêmero, eles se acostumaram com isso.

Interessante que a trajetória de Bruce Gilden como fotógrafo se consolidou com a produção de fotografias em preto e branco. No entanto, seus últimos trabalhos começaram a ser produzidos em cores:

Depois do terremoto ele começou a fotografar habitações provisórias em cores:

Eu comecei fotografando essas estruturas cinco semanas depois do terremoto, em preto e branco. Na minha última viagem eu fotografei com cor, o que me impressionou sobre essas casas temporárias foi que me contaram várias coisas, me contaram que as pessoas sabem que elas não estariam ali por uma semana, porque eles foram tão longe para construir essas estruturas sem tantos materiais. Mostrando o quão artístico eles são, porque os materiais parecem dar certo juntos, mesmo que nada se encaixe. É alumínio, cartazes de propagandas, propagandas de danças, declarações políticas, são pessoas pintando coisas nelas, é fotografia. Quero dizer, eles são realmente incríveis, mas tenho que dizer que as pessoas estão sofrendo muito e está bem pior agora do que quando estava calmo. (MAGNUM IN MOTION, 2011, 1'16" – 2'04" )



*Figura 31*

A figura 31 é uma fotografia capaz de fazer pensar sobre a relação entre ocupar um espaço e transformá-lo em uma moradia. Neste contexto, a moradia se conecta com o sentido de abrigo. Após o terremoto de 2010 muitas famílias haitianas ficaram desabrigadas, ou seja, sem abrigo. Seguindo esta lógica, a pesquisadora Paola Berestein Jaques, entende que os barracos formam a arquitetura das favelas criando uma relação com o processo urbanístico bastante singular. Este processo produz uma arquitetura formada por fragmentos. Nas imagens produzidas por meio da pesquisa de campo, observa-se que algumas pessoas buscam materiais de construção em meios aos escombros. Neste contexto os materiais não fazem mais sentido, no entanto, podem ser ressignificados quando ordenados de uma forma diferente, com outro propósito. Este assunto será retomado no capítulo 4 desta pesquisa.



*Figura 32*

Na figura 32 observa-se uma grande quantidade de fragmentos que, juntos, são capazes de fazer sentido. Bruce Gilden continua utilizando alguns elementos estéticos que utiliza na produção de retratos. O uso de flash continua presente, deixando a saturação das cores mais intensa. Existe uma intenção clara em representar os materiais utilizados na construção no primeiro plano da imagem. A ausência de perspectiva na imagem reforça a ideia de destacar os fragmentos que compõe o abrigo. A estrutura construtiva do abrigo permite uma reflexão sobre a relação de perenidade da habitação.

A fotografia de Bruce Gilden trata, de forma subjetiva, o abrigo como se fosse um retrato de pessoa. Observa-se a presença de um esqueleto da estrutura que está aparente, colunas de madeira sustentam o abrigo, mas nem todas tocam o chão. O provisório volta a aparecer como marca importante no registro. A ocupação do espaço público e pode ser comprovado pelo aproveitamento da “fundação” de pedras e este fato conota a violência deste processo fragmentário de representação. O barraco foi construído em uma praça, fruto do processo de ruptura causada pelo terremoto. Neste mesmo contexto, observa-se o telhado de lona, que conta com um certo brilho por conta da utilização do flash, é completamente incompatível com o clima da região. As fragilidades da estrutura estão presentes em todos os materiais utilizados.



Figura 33

Na figura 33 observa-se a presença de um material metálico que oferece uma espécie de “acabamento” ao abrigo. A presença do flash na captura da imagem contribui para que este material ganhe uma importância na imagem. A estrutura remete a uma representação quase que coreográfica, reforçando o conceito de que as fotografias dos barracos se assemelham com a estética de retrato de pessoas. A fotografia acaba criando uma conexão imagética entre o humano e o urbano.

Há uma certa poesia nesta composição. Uma poética fragmentária e extremamente potente. Neste contexto, a fotografia pode ser comparada ao *Parangolé*<sup>11</sup> de Hélio Oiticica (1937 – 1980). Observa-se na imagem elementos que indicam o improvisado, mas que dão uma clara noção de movimento e criando um contraponto com o aproveitamento de estruturas e materiais existentes. Anteriormente estas estruturas tinham uma outra relação de significado e agora cria um sentido na construção do abrigo.

<sup>11</sup> O projeto *Éden* – composto de *Tendas*, *Bólides* e *Parangolés* como proposições abertas para a participação e vivências individuais e coletivas – é apresentado em Londres, em 1969, na Whitechapel Gallery. Considerada sua maior exposição em vida, é organizada pelo crítico inglês Guy Brett (1942) e apelidada de Whitechapel Experience. Com essa espécie de utopia de vida em comunidade surge a proposição *Crelazer*, ligada à percepção criativa do lazer não repressivo e à valorização do ócio. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021)



*Figura 34*

Na figura 34, observa-se novamente a presença do flash. Alguns fotógrafos, consciente ou inconscientemente, buscam uma espécie de invisibilidade na hora de fotografar. O ato de fotografar tem grandes semelhanças com a caça, ambos têm o momento do disparo. O caçador percorre o entorno, analisa as condições, busca o melhor posicionamento, observa a caça e evita interferências brutas. Depois deste período de análise espera o momento certo para o disparo. O registro fotográfico segue a mesma lógica da caça. Na utilização do flash em cima da câmera, Bruce Gilden vai para o outro extremo deste lugar de invisibilidade. O posicionamento da iluminação artificial cria um distanciamento da realidade.

A relação de representação do humano por meio do urbano também conta a presença do próprio autor da imagem na fotografia. Ao mesmo tempo que a luz do flash isola o abrigo do entorno, eliminando a sensação de profundidade e perspectiva, atribui uma condição de singularidade para a habitação, ela também revela a presença do fotógrafo.

Há uma nova construção de significado na medida que o fotógrafo imprime sua marca, sua interferência estética no abrigo. A presença do autor na obra cria mais um elemento na composição da estrutura fragmentada e altera a percepção do que constitui o abrigo.



*Figura 35*

Na figura 35, observa-se a presença de alguns elementos fronterísticos na representação do abrigo. Novamente a presença do flash reforça a sensação de bidimensionalidade da imagem. Bruce Gilden posiciona a câmera com a finalidade de encontrar o ângulo exato para reforçar a ideia achatamento da estrutura. Aparentemente esta escolha do fotógrafo é feita conscientemente e não aleatoriamente.

A luz do flash só pode oferecer uma influência estética na imagem se ela for posicionada próxima do objeto. Esta proximidade reforça a ideia da presença do fotógrafo na imagem. A fotografia muitas vezes ocupa um lugar de contemplação, onde o fotógrafo desempenha uma função de “apresentar” um determinado objeto para o mundo com um discurso de isenção no discurso presente na imagem. Quando um fotógrafo cria um registro de uma guerra, por exemplo, ele não se apropria da catástrofe como parte do seu discurso, é como se a imagem viesse com uma indicação de atenção para um determinado evento. Bruce Gilden comenta sobre os abrigos e a criatividade do haitiano “mostrando o quão artístico eles são, porque os materiais parecem dar certo juntos, mesmo que nada se encaixe.” (THE SPIRIT, 2011).



Figura 36

Na figura 36, observa-se, mais uma vez, a presença do flash na imagem. As sombras bem definidas indicam o posicionamento da iluminação artificial (em cima da câmera). Outro elemento presente na imagem é que o uso do flash está presente mesmo com a iluminação natural de um dia nublado. Desta forma, as se tornam mais saturadas e alguns materiais reflexivos ganham mais destaque. Observa-se também a utilização do que está disponível no local para compor o cenário, caracterizando o *bricoleur*<sup>12</sup>. A árvore de galhos finos serve para dar sustentação para os extensores de outros abrigos. Ainda é possível identificar a presença de diversos materiais que compõe a estrutura. Esta é uma das poucas imagens desta série que apresenta minimamente uma perspectiva, observada principalmente na estrutura do que parece ser uma praça.

<sup>12</sup> Termo francês que em sua definição mais simples, se refere a um trabalho manual, feito com o aproveitamento de todo tipo de objetos e materiais disponíveis. Claude Levi Strauss (2003) e Jacques Derrida (1971), ao se apropriarem do termo, definiram por *bricoleur* (aquele que cria *bricolage*) o indivíduo que realiza um trabalho de forma que não haja um planejamento pré-concebido, afastando-se, conseqüentemente, dos processos e normas comuns às técnicas tradicionais. Tem como característica a utilização de quaisquer materiais que se tenha à mão e que sejam interessantes ao criador, existentes no ambiente e com funções definidas para além da obra do *bricoleur* (BRICOLAGEM, 2018).

### 3.3 Cris Bierrenbach – Imaginário, representação e memória

A artista visual Cris Bierrenbach utiliza a fotografia como uma das principais ferramentas para a produção de suas obras. Utiliza técnicas de captura, manipulação e reprodução das imagens desenvolvidas no século XIX e ainda hoje usadas por artistas que buscam um resgate dos primórdios da fotografia. Bierrenbach também trabalha com suportes de captura e manipulação digitais, caracterizando seu trabalho de forma bastante singular no campo das artes visuais. Além da fotografia, trabalha com a videoinstalação e performances para representar questões sobre o mundo contemporâneo.

A fotógrafa analisou sua trajetória na fotografia e seus projetos autorais:

Como eu tinha um trabalho, vamos dizer, sólido e diário ali com fotojornalismo, primeiro na Folha, era um diário mesmo; durante muitos anos, eu sempre achei que eu era uma fotógrafa que fazia o meu trabalho e tinha esta outra coisa que eu fazia, que era importante; eu participava das exposições, mas eu não dependia deste dinheiro pra sobreviver, porque eu tinha o meu trabalho. Mas aí, vai passando o tempo... é muito curioso, porque este outro trabalho foi ganhando um corpo, uma visibilidade muito maior do que o que eu fazia no dia a dia, que foi ficando cada vez mais desinteressante. Começou a ficar uma frustração enorme, porque o trabalho que eu fazia que me dava dinheiro, cada vez me dava menos porque também o valor do trabalho comercial caiu brutalmente, era cada vez mais desinteressante, e o outro, que cada vez mais me interessava, só sugava o meu dinheiro porque eu não vendia, mas era exposto, as pessoas gostavam, tinha um retorno que é muito bom, é super gratificante. Neste momento, que foi só agora em 2008, que eu resolvi que ia focar completamente, que eu não ia procurar trabalho comercial... claro, se aparece e é legal com um pagamento decente, eu faço; se não, eu ia focar onde tinha reconhecimento. (CAÇADORES DA ALMA T02EP03, 20'18'', 2012).

Não obstante:

No processo investigativo de Cris Bierrenbach, objetos e instalações são construídos com base em fotografias produzidas por meio de antigas técnicas, como o daguerreótipo, que fixa as imagens obtidas em uma câmera escura sobre folha de prata. A retomada dessa técnica revela, então, o interesse da artista pelo resgate da própria história da fotografia. Em *Auto-Retrato*, de 2003, ela não é a fotografada, como sugere o título. São daguerreótipos de rostos de bonecas que aparecem com apenas uma das faces iluminada, destacando características femininas. Em outros trabalhos, como *Sem Nome*, no mesmo ano, permanece a preocupação com o universo feminino e a questão da identidade, constantemente abordada com base em seu próprio corpo. Bierrenbach atua no limite das potencialidades dos processos fotográficos, desde os mais antigos aos mais novos, como o digital. Esse trânsito entre diferentes técnicas lhe permite apresentar trabalhos que não se limitam a uma única estética. Suas instalações formam uma espécie de comentário sobre as possibilidades técnicas da fotografia. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017)

Um dos trabalhos de Bierrenbach – a obra *Orange Gardens* (Labirinto) – 2010, consiste em uma instalação na Galeria Fayga Ostrower – Funarte Brasília com impressão digital em

tecido *Voll* com aproximadamente 100 metros quadrados. Este trabalho foi contemplado com o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2010), realizado pelo Ministério da Cultura do Brasil. A proposta desta obra de Cris Bierrenbach é reconfigurar a arquitetura, ocupando o espaço com imagens de paredes construídas de tijolos baianos, impressas em um tecido translúcido, que se transformam em organismos vivos e fortes o suficiente para se apoderar do local. A instalação permite ao visitante refletir sobre as relações de bloqueio e distanciamento provocadas por aparatos construtivos.



Figura 37 - Acervo pessoal: Cris Bierrenbach

O resultado desta experiência é um espaço interativo onde o visitante também é capaz de criar seu próprio percurso neste labirinto imaginário. No percurso ainda é exibido o vídeo *Gato*, que mostra a caótica fiação elétrica das ruas, outra referência às regiões periféricas e ao impacto causado pelo crescimento desordenado.

Este trabalho apresenta grande conexão com a Galeria Miguel Rio Branco<sup>13</sup> que está localizada no Instituto Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais. A utilização de suporte translúcido

<sup>13</sup> Texto de apresentação da galeria disponível em < <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-miguel-rio-branco/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2021.

para projeção ou impressão das imagens proporciona uma nova forma de lidar com o espaço, permitindo que as imagens dos visitantes da instalação possam se misturar com as imagens das obras expostas. Este tipo de interação visual cria uma certa cumplicidade por meio do ambiente expositivo.

Miguel Rio Branco (1946 - ) é um artista brasileiro que “desenvolveu um trabalho documental de forte carga poética. Em pouco tempo foi reconhecido como um dos melhores fotojornalistas de cor.”<sup>14</sup> Sua obra conta com o uso intenso das cores, explora os contrastes cromáticos e se apropria do espaço para criar um ambiente imersivo nas instalações que cria para expor suas obras.

As obras de Cris Bierrenbach e Miguel Rio Branco tem algumas similaridades. Ambos utilizam outras mídias como vídeos, multimídia, projeções, uso de espelhos entre outros artifícios cênicos para ampliar a percepção sobre as obras.



*Figura 38*

---

<sup>14</sup> Texto disponível em: <<http://miguelriobranco.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 04 de agosto de 2021.



Figura 39 - Sem Nome (Tríptico), ©Cris Bierrenbach (2003)

Em outra obra apresentada na figura 39, Daguerreótipo, 19 x 25cm (cada) – a fotógrafa usou o autorretrato para discutir questões sobre identidade e sobre o poder da representação por meio da fotografia. O tríptico<sup>15</sup> cria uma noção de movimento e uniformidade. Com a criação da imagem por meio do daguerreótipo, remete aos primórdios da fotografia e as relações com a representação da verdade. A estética da imagem em cores negativas favorece a abstração no momento de interpretar a imagem. A fotógrafa se coloca numa posição ficcional, utilizando seu próprio rosto estilizado para representar as mulheres, interpretando certos papéis para que sua imagem possa remontar outros significados.

A técnica que remete ao real cria uma percepção do imaginário. Miguel Chaia, professor e pesquisador da PUC/SP analisa o trabalho da artista: “As imagens perturbadoras criadas por Cris Bierrenbach movem-se num mundo próprio, envoltas num silêncio arrasador, suspensas num ambiente de ar rarefeito e fornecendo apenas pistas de um denso e intangível real.” (BIERRENBACH, 2005).

A relação entre o Brasil e o daguerreótipo é bem antiga. Dom Pedro II foi o primeiro brasileiro a possuir um daguerreótipo, e, provavelmente, o primeiro fotógrafo nascido no Brasil.<sup>16</sup> O interesse de Dom Pedro II pela fotografia gerou um fomento desta prática no Brasil no século XIX. O acervo doado por ele é considerado um dos mais relevantes documentos dos primórdios da fotografia brasileira.

<sup>15</sup> Um tríptico fotográfico é um estilo comum usado na arte comercial moderna. As fotografias geralmente são organizadas com uma borda simples entre eles. O trabalho pode consistir em imagens separadas que são variantes em um tema, ou pode ser uma imagem maior dividida em três <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico>>. Acesso em: 04 de agosto de 2021.

<sup>16</sup> Texto disponível em <<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/12/brasiana-fotografica-dom-pedro-ii-um-entusiasta>>. Acesso em: 04 de agosto de 2021.

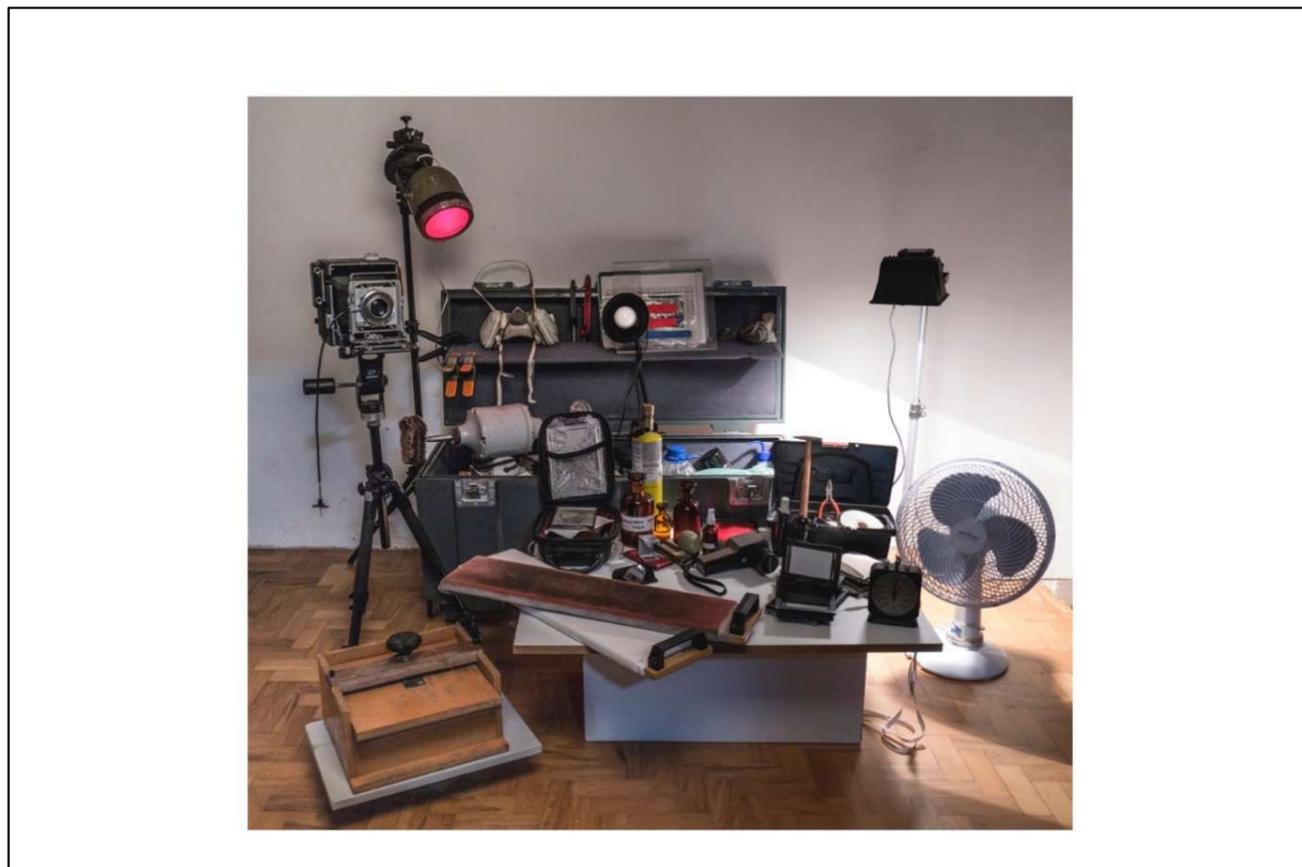


Figura 40 - Equipamentos necessários para a produção de daguerreótipos, Acervo pessoal: Cris Bierrenbach

O trabalho da fotógrafa no Haiti buscou representar os dilemas do país pós-terremoto por meio de fotos de roupas ao chão. Bierrenbach, ao refletir sobre este ensaio, diz que “Na série “Esquecidos”<sup>17</sup> do Haiti, o que representava aquilo tudo [terremoto] eram aquelas roupas que eu via no chão, e que são reais. Eu as transformo para daguerreótipo, eu faço isso ou faço aquilo, mas elas são reais. Pra mim, aquilo, mais do que todo o resto, aquelas roupas que parecem corpos esvaziados e abandonados, pra mim aquilo era a representação.” (CAÇADORES DA ALMA, 2012, T02EP08).

Bierrenbach integrou uma comitiva de estudantes da Unicamp/SP que pretendia realizar uma pesquisa de campo no país caribenho. A pesquisa precisou ser interrompida abruptamente em função do terremoto. Além de Cris Bierrenbach, este grupo de pesquisadores era formado pelo professor do Departamento de Antropologia da Unicamp e pesquisador do Cebrap, Omar Ribeiro Thomaz e por Daniel Santos, Diego Bertazzoli, Joanna da Hora, Marcos Rosa, Otávio Calegari, Rodrigo Bulamah e Werner Garbers.

Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Cris Bierrenbach fala sobre o horror dos momentos vividos pós-terremoto e que não pensava em fotografar aquelas cenas fortes

17 - Instalação apresentada durante o 6º Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco (2010)  
Trabalho vencedor do XI Prêmio Marc Ferrez de Fotografia - Funarte - Ministério da Cultura

provocadas pela catástrofe: “Não era isso que eu queria fotografar” diz Bierrenbach sobre como tentava mediar sua missão como fotojornalista com suas crenças e pressupostos. O professor que liderava a comitiva conta como foram os instantes após o principal terremoto:

Foi no fim da tarde do dia 12 de janeiro de 2010, em Porto Príncipe. O mundo ruiu a nossa volta. Nem bem o primeiro e mais forte tremor acabara, as pessoas já erguiam as mãos aos céus e clamavam por *Jezi* (Jesus) e *Bondiè* (Deus); outras, poucas, entraram em transe a poucos metros de distância de nós. A consciência da violência do sismo foi imediata. Uma imensa nuvem de poeira nos jogou numa névoa impenetrável, explosões se sucediam e não longe de onde estávamos, a chama de um posto de gasolina se adivinhava em meio ao pó. Pessoas feridas, queimadas, descabeladas, enlouquecidas surgiam no nevoeiro. Alguém se aproximou e nos disse que o hospital uma quadra acima ruíra. (THOMAZ, 2010).

Será que ver imagens de pessoas mutiladas, de corpos sem vida, de lágrimas, de desespero extremo, são capazes de gerar empatia? A fotografia tem um papel importante na produção de registros do caos. Existem muitos exemplos de fotografias que promoveram grande impacto social e político. Robert Capa (1913 – 1954) fotografou os horrores de muitas guerras, suas imagens percorreram o mundo, criaram reflexão por onde eram vistas. Sontag (2003) questiona o poder das fotografias no registro de tragédias no livro “Diante da Dor dos Outros”. Como as pessoas reagem ao ver fotografias destas tragédias? Será que há comoção ou na verdade um certo alívio por não estarem representadas naquelas imagens?

A mídia explora imagens de tragédias de forma exaustiva, mas sempre busca determinados recortes para informar a população. O professor de antropologia, Thomaz (2010), avalia o papel da mídia internacional na cobertura do terremoto:

As câmeras da mídia internacional acompanharam a ação isolada, intermitente, insuficiente e por vezes promotora, ela mesma, da violência. A mídia brasileira seguiu os brasileiros, a espanhola, os espanhóis, a americana, os americanos, e daí por diante. O fato de cada um só conseguir olhar para si mesmo e se referir a si mesmo na mídia internacional impediu de se enxergar a ordem e o civismo que, no geral, acompanhou a atuação dos haitianos. (THOMAZ, 2010)

A fotografia consegue transportar a brutalidade dos fatos, mas a eficácia deste método de informação pode ser questionada. Será que a representação de um evento por meio do estímulo ao imaginário, apenas indicando pistas, uma trilha sutil, pode ser mais eficaz para promover reflexão ou comoção?

Bierrenbach relata que o cheiro de corpos em decomposição, cerca de três dias após o terremoto era terrível, indescritível e que era praticamente impossível suportar o desconforto ao passar em determinadas ruas. Ao invés de retratar corpos dilacerados expostos no chão e,

segundo a artista, eram muitos, ela preferiu construir uma narrativa pelo caminho de uma fotografia que provoca o imaginário de quem vê a imagem.

Por meio da fotografia digital, ela começa a fotografar roupas que foram abandonadas nas ruas próximo a *Champ de Mars*, a praça que fica em frente ao Palácio do Governo haitiano e principal obra arquitetônica do Haiti antes de terremoto, que estava completamente transformada em escombros. Estes arquivos digitais posteriormente se transformaram em daguerreótipos. Esta é uma técnica desenvolvida no início do século XIX, onde a imagem ficava impressa em placas de cobre com uma fina camada de prata. Quando Bierrenbach chegou no Brasil, transformou o arquivo digital (gerado pela câmera fotográfica) em negativos de película (figura CB) e produziu 49 daguerreótipos, com a finalidade de discutir a significação daqueles objetos no contexto do terremoto, uma tentativa de refletir sobre o esvaziamento dos corpos representadas naquelas imagens. Bierrenbach completa:

quando eu fotografei, já tinha bastante claro o que eu queria fazer com aquilo, porque eu já trabalhava com daguerreótipo impresso de matriz: filme ou de arquivo digital, então eu já sabia que o final dele seria o daguerreótipo, por causa do uso do daguerreótipo, por causa da leitura mais difícil e várias outras questões do objeto em si, o fato de ser espelho [a placa de cobre polida funciona perfeitamente como um espelho], de olhar e se ver, eu gosto muito desta qualidade do daguerreótipo, e você sempre se confronta com você mesmo no meio da imagem (BIERRENBACH, 2021, 38'44'')

O paradoxo técnico entre a falta de definição do daguerreótipo e a imagem super nítida da fotografia digital ajudam a construir a ideia do projeto. Segundo a fotógrafa, a relação com a história da fotografia e o cenário de invenções e descobertas no início do século XIX contribuíram para a invenção do instrumento que pudesse registrar a “verdade”.

eu fui para Moçambique em 2009 e comecei a ver muitas casas abandonadas e aí eu descobri que estas casas estavam abandonadas há 30 anos. A gente vê pessoas em casas extremamente precárias, construídas muito próximas daquelas, mas elas não ocupam aquelas abandonadas. Então tem toda uma questão de crenças regionais, as pessoas acreditam que aquele lugar ainda pertence aos antigos moradores que foram pessoas que tiveram que abandonar aquilo durante a época da guerra. Dois anos depois eu vou para o Haiti e sou pega por um terremoto e começo a ver roupas e roupas e roupas abandonadas no chão e roupas também como as casas, boas, mas que também ninguém pegava e pra mim aquilo foi a representação máxima daquilo que eu vivi ali, daquele terremoto... que pareciam corpos ali abandonados no chão... (CAÇADORES DA ALMA T03EP09, 13'44'', 2017)

A afirmação de Bierrenbach estabelece uma conexão com as imagens de Bruce Gilden aqui analisadas. Diferente do exemplo apontado pela artista, os abrigos no Haiti são extremamente frágeis, porém ocupados. Ainda neste capítulo será feita dos daguerreótipos produzidos das roupas abandonadas pelos haitianos após o terremoto.



Figura 41 - Equipamentos necessários para a produção de daguerreótipos, Acervo pessoal: Cris Bierrenbach



Figura 42 - Equipamentos necessários para a produção de daguerreótipos, Acervo pessoal: Cris Bierrenbach



Figura 43 - Equipamentos necessários para a produção de daguerreótipos, Acervo pessoal: Cris Bierrenbach

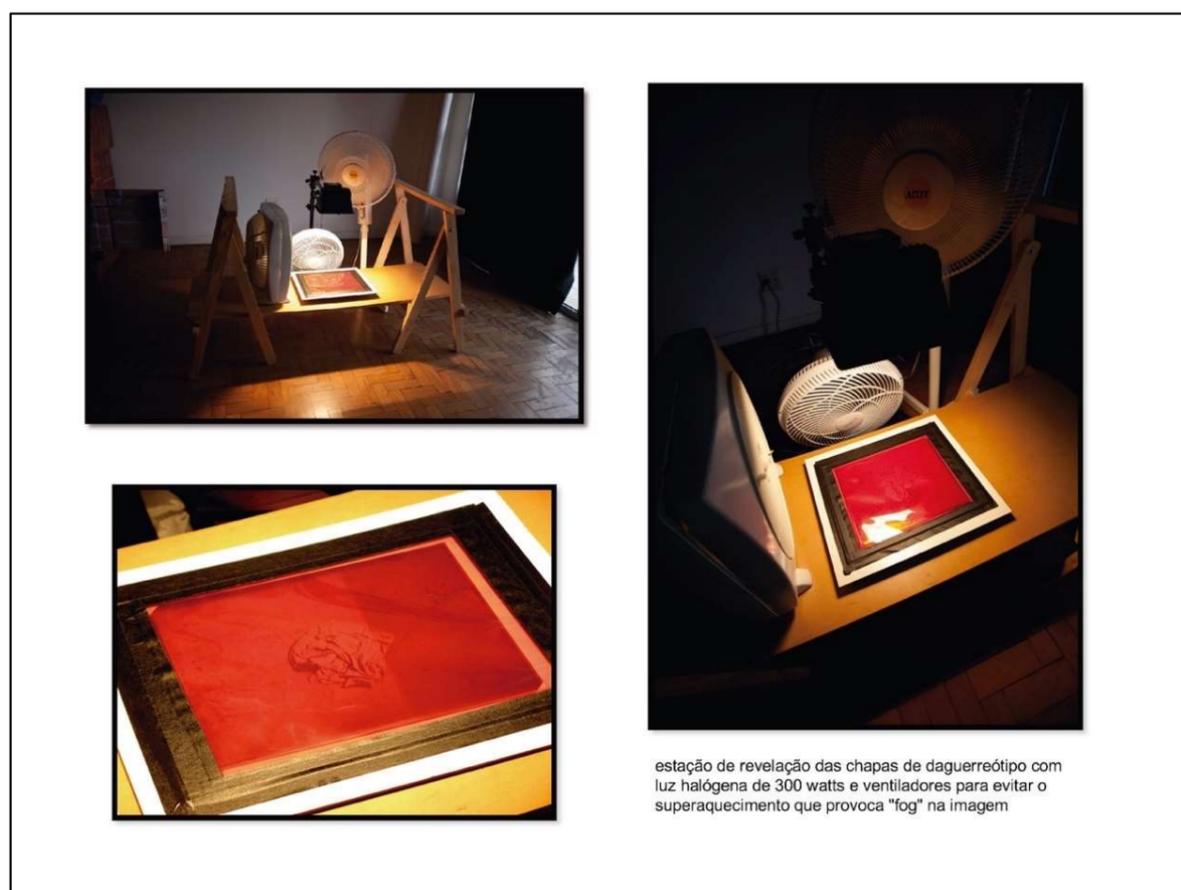


Figura 44 - Equipamentos necessários para a produção de daguerreótipos, Acervo pessoal: Cris Bierrenbach

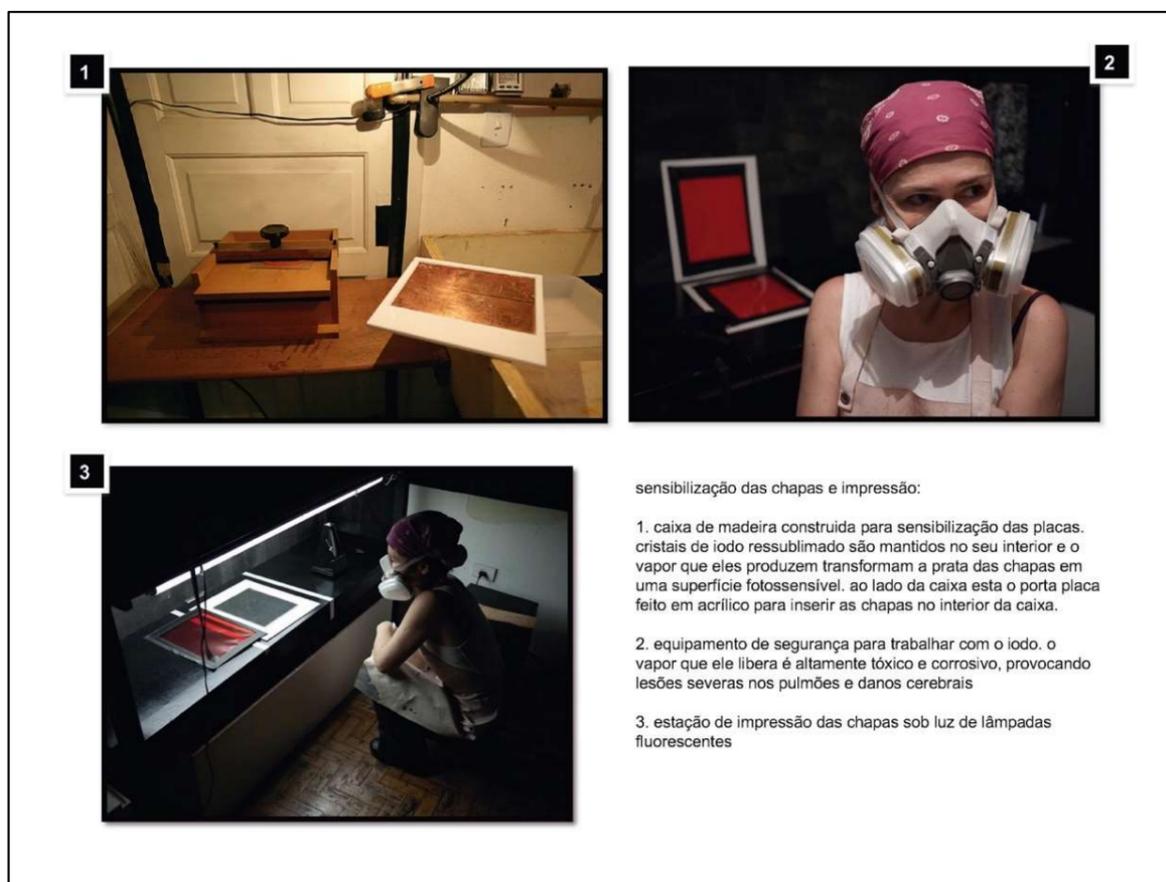


Figura 45 - Equipamentos necessários para a produção de daguerreótipos, Acervo pessoal: Cris Bierrenbach

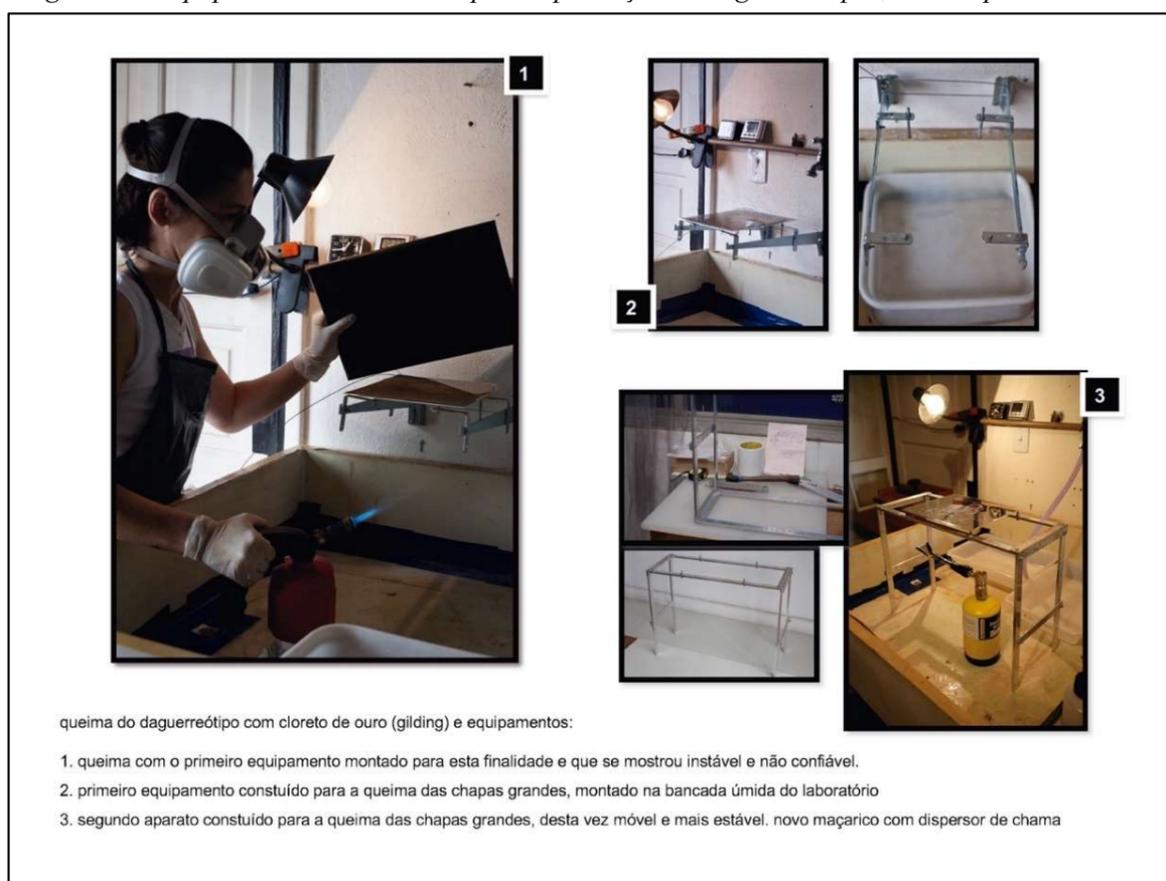


Figura 46 - Equipamentos necessários para a produção de daguerreótipos, Acervo pessoal: Cris Bierrenbach



Figura 47

Na série *Esquecidos*<sup>18</sup>, Bierrenbach propõe recuperar objetos e paisagem esquecidos pelo tempo. Observa-se a intenção da artista em representar e ao mesmo tempo trabalhar com o imaginário, ou seja, também projetar, também de recompor. O sentido de recompor dialoga com o efêmero e com esse instante da fotografia.

O realismo, movimento artístico que a invenção da fotografia ajudou a desenvolver, se contrapõe ao imaginário. Por um lado, temos a presença do daguerreótipo como uma ferramenta de representação da verdade, remetendo o conceito à origem da fotografia. Por outro lado, temos a representação da ausência, a representação do que não está mais ali. A imagem é concebida na imaginação de quem observa a fotografia. O terremoto gerou um elemento de ruptura nas estruturas e edificações da cidade, mas também fratura as memórias e representações individuais. Esta subtração, aqui representada pela ausência dos corpos, conta a história sem revelar o fato. É uma série de imagens que só faz sentido diante do contexto no qual está inserida.

---

<sup>18</sup> Exposição realizada no 6º Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco (2010) Trabalho vencedor do XI Prêmio Marc Ferrez de Fotografia - Funarte - Ministério da Cultura.



Figura 48

Os fragmentos identificados na estrutura dos abrigos das fotografias de Bruce Gilden estão presentes nesta representação de Bierrenbach. Aqui, o efêmero também pode ser interpretado como uma ação do momento, seja pela captura da imagem pela arte ou pelo mero registro. Há uma intenção de aprisionar o tempo, na medida que dialoga com as memórias da catástrofe.

Qual a capacidade do fragmento de reconstituir representatividades? Um elemento representa um papel de outro. Pode-se perceber que a fotógrafa busca um isolamento nas peças de roupa. O enquadramento, com o posicionamento da câmera zenital,<sup>19</sup> prioriza somente a roupa, eliminando elementos do entorno. Novamente percebemos uma conexão com as fotografias de Bruce Gilden, quando ele utiliza o flash para criar esta sensação de exclusividade e singularidade das habitações.

As imagens se completam na sua incompletude.

<sup>19</sup> A posição **Zenital** – A câmera fica posicionada a 90° do solo. Tudo é visto de cima para baixo na posição do Zenith. Isso, por não ser uma posição usual do olhar humano provoca instabilidade no espectador que assiste a cena. Inúmeros são exemplos utilizados nos mais variados gêneros e cenas de filme do gênero policial, de aventura, de suspense, não importa. Apenas para lembrar o uso em alguns filmes de Orson Wells ou filmes populares de aventura como *Eu sou a lenda* (Francis Lawrence, 2007) de e o de suspense *Sexto Sentido* (M.Night Shymalan, 1999) (PELLICCIONE, 2018).



*Figura 49*



*Figura 50*

Existe uma forte relação do campo de estudo da fotografia com a morte. Para (Barthes, 2015, p.14) “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Neste contexto, estes fragmentos fotografados dialogam com a existência da vida por meio da subtração dos corpos.

Discute-se a questão de não ver. As roupas “esquecidas” não são vistas, são ignoradas, tornam-se invisíveis. A fotografia tem este papel de apontar, de separar, de destacar um objeto criando uma necessidade do espectador em olhar para aquilo. Bierrenbach (2021) argumenta que tinham muitos corpos nas ruas da capital haitiana, mas que a representação daqueles corpos não interessava. A imagem da morte está ligada ao não ver, esconder o que está em putrefação.

As máscaras mortuárias<sup>20</sup> da antiguidade também serviam para preservar uma imagem que estava em um processo de esvaziamento.



Figura 51 - Acervo pessoal: Cris Bierrenbach

<sup>20</sup> Nas culturas ocidentais, uma máscara mortuária, funerária ou fúnebre era uma máscara feita de cera ou gesso que era colocada sobre o rosto de uma pessoa recém-falecida. A máscara podia ser feita para se possuir uma lembrança, *souvenir* do falecido ou usada como modelo para criação de retratos. Alguns desses retratos puderam e podem ser identificados como baseados em máscaras mortuárias, dadas algumas deformações provocadas pelo gesso durante a modelagem. No século XVIII e XIX foram usadas para registrarem rostos de desconhecidos para posterior identificação, até serem substituídas pela fotografia.

#### 4. - PESQUISA DE CAMPO

##### 4.1 Escombros, utopia e ressignificação

Uma pesquisa de campo realizada por meio de imagens gera uma série de surpresas ao longo do percurso. No momento que cruzei a fronteira do Haiti com a República Dominicana, percebi que entender o Haiti era uma tarefa completamente impossível.

Revisitar meu arquivo de mais de cinco mil imagens, captadas ao longo de seis viagens entre os anos de 2010 e 2015, foi como revistar o país sob uma nova perspectiva. Agora a busca por ressignificação estava muito mais presente do que no momento da captura das imagens.

Percorrendo as ruas da devastada Porto Príncipe, pude observar muito ferro retorcido e quantidades inimagináveis de entulho. Neste momento de revisitar o arquivo, já havia uma primeira ressignificação: entulho é parecido com escombros, mas o entulho pode ter um papel no processo construtivo, eles têm razão para existir. O escombros é intransponível, é violento.



FIGURA 52 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)



FIGURA 53 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)

Além da agressividade das imagens de escombros também podia-se observar o aspecto mortuário daquelas edificações destroçadas. Muitas pessoas foram sepultadas com vida! Na figura 53 podemos observar uma pessoa no canto esquerdo superior olhando para os escombros (imagem muito comum). Enquanto parentes das vítimas alimentavam esperanças de ainda encontrar seus entes queridos em meio aos escombros quase dois meses após o terremoto, outros já conseguiam lidar com os escombros como parte da nova paisagem da cidade.

Gostaria de apagar da memória algumas imagens que presenciei. Mas revisitar um arquivo é como navegar por um mar de memórias que agora tem uma certa materialidade em forma de fotografias e podem ser decifradas a partir de um novo contexto.



FIGURA 54 e 55 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)



FIGURA 56 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)



FIGURA 57 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)

O trabalho do artista/arquiteto Gordon Matta Clark (1943 – 1978) na série “building cuts” apresenta cortes em edifícios ou construções abandonadas, “colando em manifesto a construção, a estrutura, a ordem e a vida que foram capazes de dar suporte, a partir de uma proposta artística.<sup>21</sup>



FIGURA 58 – Gordon Matta Clark

A figura 58 é uma das obras do artista Matta Clark. Observa-se uma edificação de dois pavimentos com um corte frontal abrupto exatamente como na figura 59 feita após o terremoto.

A conexão entre as figuras 57, 58 e 59 é visível. O termo desconstrução se apresenta de maneira literal na obra de Matta Clark. Obviamente que a intenção do artista estadunidense era promover esta releitura de maneira proposital e controlada e na fotografia de observa-se um resultado muito semelhante, porém produzido por meio de uma catástrofe natural. No entanto, a discussão sobre ocupação de espaços e dos elementos construtivos limítrofes pode ser aplicada de forma semelhante.

---

<sup>21</sup> Texto disponível em < <https://www.archdaily.com.br/br/01-27310/arte-e-arquitetura-building-cuts-gordon-matta-clark>> Acesso em: 04 de agosto de 2021.



FIGURA 59 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)

Ainda na figura 59 observa-se uma pessoa quase no canto inferior direito com uma das mãos tapando a boca e o nariz. Esta ação retratada na fotografia conota que, quase dois meses após o terremoto, o cheiro de cadáveres em decomposição ainda era presente na cidade.

Como alimentar a esperança de reconstruir a cidade visualizando um cenário como este diariamente? O que move estas pessoas a continuar buscando maneiras de continuar ali? Estas perguntas ecoavam diariamente na minha cabeça.

O desejo de ajudar no processo de reconstrução era presente em boa parte dos estrangeiros que visitavam o país naquele momento. Algumas organizações não governamentais trabalhavam diuturnamente para oferecer condições mínimas de sobrevivência.

Naquele momento comecei a buscar o que ainda estava oculto. No primeiro momento eu só via os elementos tangíveis que demonstravam as rupturas causadas pelo terremoto. Os escombros me impediam de ver além, ver o intangível, ver o belo em meio ao caos.

Lembrei da famosa frase atribuída a fotógrafa estadunidense Dorothea Lange (1895 – 1965) “A câmara é um instrumento que ensina a gente a ver sem câmara”. A fotografia ajuda a ver, ajuda a interpretar o mundo. Mas ainda era difícil de ver diante daquela névoa de adversidades.



FIGURA 60 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)

Ver o desespero de alguns vagando sem rumo e sem perspectiva era desesperador. Milhões de desabrigados e os escombros serviam apenas para emoldurar o caos.



FIGURA 61 e 62 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)



FIGURA 63 - Porto Príncipe, Haiti. (2010)

Na figura 63 observa-se uma grande edificação na região central de Porto Príncipe. Há um número muito grande de pessoas circulando pela rua, alguns observando e outros retirando alguns materiais. Não havia nenhum esforço por parte das autoridades em alertar a população dos riscos eminentes de um desabamento das frágeis estruturas que ainda estavam na edificação. Com muita cautela, tentei uma aproximação. Percebi que muitos estavam lutando por aqueles materiais e que seriam de grande valor na quando utilizados na construção de novos abrigos.

Nas fotografias de Bruce Gilden, analisadas no capítulo anterior, pode-se observar a utilização de materiais muito semelhantes a estes que as pessoas estavam extraindo na figura 63. Fragmentos que podem ser remontados na busca de um novo sentido.

Lamentavelmente parte da estrutura desabou enquanto algumas pessoas tentavam retirar materiais, matando duas pessoas e ferindo muitos. Pude acompanhar este desastre *in loco*, no entanto, as imagens do desastre anunciado e dos corpos sem vida, não oferece informações relevantes para a análise desta pesquisa.

Caminhar pelas ruas de Porto Príncipe era difícil. Observar as marcas da tragédia com uma sensação de impotência era extremamente desolador.



FIGURA 64 – Palácio do Governo, Porto Príncipe, Haiti. (2010)

Poucos segundos de tremor foi o suficiente para derrubar grandes construções e monumentos. Até o Palácio do Governo se transformou em destroços e ruínas. Na figura 64 podemos observar a um dos principais monumentos haitianos em ruínas. O Palácio do Governo era considerado uma das principais obras da arquitetura haitiana. A Catedral católica também foi completamente destruída.



FIGURA 65 e 66 – Vista lateral e interna da Catedral católica, patrimônio da cultura haitiana, Porto Príncipe, Haiti. (2010)



FIGURA 67 – Cité Soleil, Haiti. (2010)

Quando entrei pela primeira vez em um assentamento de desabrigados em de *Cité Soleil*, vi uma realidade áspera e de difícil digestão. Pude observar milhares de pessoas vivendo em condições subumanas. Não havia banheiros e a ajuda humanitária tinha muita dificuldade para levar água e comida nesta região. Famílias inteiras vivendo em barracas no meio da lama e do lixo. Os estrangeiros eram recebidos por alguns haitianos com uma hostilidade muda, com um olhar questionador que falava muito mais do que palavras.



FIGURA 68 – Porto Príncipe, Haiti. (2010)



FIGURA 69 – Porto Príncipe, Haiti. (2010)

Na figura 69 pode-se observar uma cena que marcou minha vida. Um rio de lixo. Toda aquela sujeira e mau cheiro não estavam lá por causa do terremoto que abalou o país em janeiro de 2010. Aquela situação era reflexo de mais de dois séculos de uma independência cativa que o Haiti ainda vive. A falta de infraestrutura urbana se misturava com o caos gerado pelo terremoto. Escolas e repartições públicas ainda estavam fechadas. O comércio é informal e absurdamente carente. As construções que ainda permanecem de pé não são utilizadas em razão do medo de novos tremores na região. A cidade de Porto Príncipe adotou as ruas e avenidas como banheiros e dormitórios.

Depois de algumas viagens ao Haiti, entendi que a aproximação e o afastamento são importantes para organizar melhor as ideias e para refletir sobre algumas percepções. Resolvi experimentar este afastamento de forma observável. Olhar o Haiti com um certo distanciamento poderia na tentativa de entender melhor as relações dos habitantes com a ocupação do território.

Resolvi sobrevoar o Haiti e fotografar Porto Príncipe do alto. A proposta era observar a ilha e entender melhor seus limites e fronteiras, sobretudo no que tange a cidade. Tentar compreender o espaço geográfico que os assentamentos ocupam e como eles impactavam na nova paisagem da cidade.



FIGURA 70 – Imagem aérea de Porto Príncipe, Haiti. (2011)

Na figura 70 observa-se, exatamente um ano após o terremoto, que muitas estruturas permaneciam em ruínas. O Palácio do Governo e a Catedral de Porto Príncipe (circulados em azul) ainda compunham a paisagem com os escombros aparentes. Também era possível observar a quantidade de assentamentos (circulados em vermelho) que ainda estavam ocupando os espaços da parte central da capital haitiana.

Esta imagem diz muito sobre o processo de ressignificação da cidade. O número de abrigos provisórios (na sua maioria de lona, identificados pela cor azul) é muito grande. Os monumentos serviam como memoriais da tragédia. Na medida que eu sobrevoava Porto Príncipe via esta mesma característica da paisagem se repetindo em quase todos os bairros da cidade. As ilhas criadas pelos assentamentos eram como feridas abertas na cidade, indicativo que a cicatrização poderia levar muito tempo e ainda causar outras infecções na cidade.

Diante daquela situação comecei a refletir sobre a relação do haitiano com o imaginário. Com muita dificuldade, comecei a perceber a força do povo e a capacidade que eles têm de lidar com a adversidade. Percebi que a reconstrução não começa com uma obra física. O caminho para a reconstrução das edificações e do processo de ocupação do território passa pela capacidade de imaginar. Remontar os fragmentos a partir de uma imagem imaginada. A cidade

não voltaria a ser o que era, mas por meio de uma anástilose<sup>22</sup> urbana, haveria uma chance de ressignificar tudo aquilo?

Era difícil de acreditar que um país destroçado, com um Estado quase que inoperante, com constantes denúncias de corrupção e com uma grande porcentagem de analfabetos<sup>23</sup>, que a situação poderia mudar. O desafio de ressignificar o território seria uma grande utopia<sup>24</sup>?

Depois de um longo período debruçado sobre o meu próprio arquivo de imagens, surgiram diversas reflexões. O papel da memória no processo da criação do sentido. A necessidade do distanciamento para se obter um panorama da situação se conecta com a ideia do olhar estrangeiro. Mas este processo deve intercalar aproximações periódicas para se identificar os elementos importantes presentes nas imagens. Olhar para a imagem dos escombros, considerando-os como obstáculos intransponíveis, seria o maior erro. O escombros que é aparentemente insuperável também pode olhar (parafraseado Nietzsche<sup>25</sup>).

Trata-se, portanto, do conceito de permanência, de mobilidade. Mesmo com passos lentos, movidos por uma resiliência impressionante, percebo que o povo haitiano se moveu na direção da ressignificação de seu território.

---

<sup>22</sup>Técnica de reconstrução ou reintegração de um monumento em ruínas, a partir do estudo das peças ou fragmentos que o compõem, eventualmente com novos materiais a complementarem as peças originais.

"anástilose", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/anastilose> [consultado em 09-08-2021].

<sup>23</sup> Segundo o Banco Mundial, cerca de 52,9% da população haitiana é analfabeta.

<sup>24</sup> u·to·pi·a

(latim tardio utopia, palavra forjada por Thomas More para nomear uma ilha ideal em A Utopia, do grego ou-, não + grego tópos, -ou, lugar)

1. Ideia ou descrição de um país ou de uma sociedade imaginários em que tudo está organizado de uma forma superior e perfeita.

2. Sistema ou plano que parece irrealizável. = FANTASIA, QUIMERA, SONHO "utopia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/utopia> [consultado em 09-08-2021].

<sup>25</sup> Citação do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) : “Quando você olha muito tempo para o abismo, o abismo olha pra você”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação por meio de imagens antecede o desenvolvimento da linguagem. As imagens percorrem a evolução humana consolidado seu papel de mediação entre as pessoas e o seu entorno. Dentro deste contexto, o papel da fotografia é posto como uma recente revolução do século XIX. O invento trouxe uma nova leitura sobre diversas áreas da ciência, contribuindo para que eventos observáveis pudessem ter registros que permitissem o estudo mais profundo e detalhando dos fenômenos.

A abordagem ensaística desta pesquisa trouxe luz sobre algumas questões apontadas pelas indagações iniciais. Algumas regiões limítrofes entre o registro dos fatos e as representações ficcionais foram identificadas, evidenciando que as nuances geradas pela subjetividade do campo das interpretações são mais interessantes e oferecem amplas possibilidades de reflexão.

As conexões entre a fotografia, a arquitetura e a memória são observadas em todas as imagens analisadas. Conceitos imateriais de cultura que podem ser identificados à medida que se coloca a observação das imagens considerando suas camadas, oferecendo uma condição interpretativa no campo das coisas que não se veem.

No que se refere a criação de sentido, observa-se que as fotografias podem indicar sugestões de percurso. Neste contexto, o processo metodológico reflexivo permite que as análises das obras sejam feitas a partir do estabelecimento das características de cada artista, considerando que a fotografia é parte do processo de criação das obras, sendo parte de um todo e não o fim nelas próprias.

O recorte geográfico e temporal foi o Haiti pós terremoto de 2010. Um país de fragmentos, com fragilidades urbanas e sociais sofre uma grande ruptura: um terremoto que devastou o país.

A apresentação do contexto histórico do Haiti e as reflexões sobre o papel da fotografia e do imaginário na construção dos saberes ajudou a fundamentar as análises dos artistas.

Sendo assim, as análises de algumas obras de três artistas serviram como objeto de estudo. Todas as fotografias analisadas foram produzidas no Haiti após o terremoto. Primeiramente foram analisadas seis fotografias de Cristina de Middel, onde foi possível observar as relações das imagens com a ancestralidade, propondo releituras e conexões entre as imagens e as práticas religiosas representadas. Seu trabalho apresenta grandes semelhanças com as fotografias de Christian Cravo que também pesquisa a representação por imagens de rituais vodu.

Já as seis fotografias de Bruce Gilden oferecem uma condição de análise com a ocupação do espaço. Uma conexão entre o humano e o urbano que é estabelecida por meio da criação de sentidos de uma remontagem de fragmentos. As estruturas frágeis que Gilden fotografa se caracterizam como abrigos, feitos para serem provisórios, mas que acabam ganhando um caráter definitivo em função do contexto de extrema pobreza e de outras impossibilidades do país.

A análise das fotografias produzidas por Cris Bierrenbach trouxe uma reflexão a representação das ausências. A artista utilizou a técnica do daguerreótipo para promover uma reflexão sobre o esvaziamento dos corpos por meio das imagens das roupas “esquecidas” nas ruas, fazendo uma menção clara sobre o imaginário na produção de imagens.

Nas obras de Gilden observa-se o material para discutir o espaço, já nas obras de De Middel e Bierrenbach o destaque se dá pela representação do imaterial. Reforça-se portanto, que, por meio da fotografia, é possível identificar elementos tangíveis e intangíveis.

No processo de análise da pesquisa de campo, observa-se, por meio do registro fotográfico, as fragilidades da capital haitiana em função das rupturas causadas pelo terremoto. O relato produzido em primeira pessoa coloca as fotografias como elemento importante na construção da narrativa. O processo de revisitar o arquivo pessoal trouxe uma releitura sobre as imagens produzidas e o processo de seleção acentuou os aspectos reflexivos que indicavam o imaginário como alternativa para o início de um processo de ressignificação.

O conjunto de fotografias analisadas indica um elemento comum: a morte. A busca pelo sentido passa pelo processo de ressignificação, no entanto, as representações levam de alguma forma para esta direção. Seja pelo esvaziamento dos corpos, seja pelos escombros que criaram câmaras funerárias gigantes ou pelos rituais que buscam uma releitura sobre a existência. Os abrigos discutem o assunto na medida trazem uma luz (de flash!) à relação de transitoriedade, relacionando a efemeridade da fotografia com a possibilidade do obstáculo permanente do escombros.

A efemeridade da fotografia toca nas ruínas dos edifícios, discutindo o conceito de imobilidade, de inércia. As memórias fragmentadas desempenham um papel fundamental na busca de novos sentidos.

As rupturas causadas pelo terremoto deixaram marcas profundas na paisagem haitiana. Algumas feridas ainda estão abertas, mas inevitavelmente caminharão, ainda que de maneira utópica, para uma ressignificação.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Adriano Bittencourt. Dinâmica Urbana de Espaços em Crise: Porto Príncipe/Haiti. **MERCATOR**, Fortaleza. v. 15, n.4, p.15-26, out-dez. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/mercator/v15n4/1984-2201-mercator-15-04-0015.pdf>>. Acesso em: 19 maio. 2021.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. **Haiti - Dois Séculos de História**. São Paulo: Editora Alameda, 2019. 378p.

ANDRADE, Fábio. **O fim é o princípio**. Rio de Janeiro: Revista Cinética, 2013. Resenha do filme Caverna dos Sonhos Esquecidos. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/caverna-dos-sonhos-esquecidos-cave-of-forgotten-dreams-de-werner-herzog-canadaeuafrancaalemanhareino-unido-2010/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

BARTHES, Roland. **Câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BRICOLAGE. Recife: Dicionário Informal, 2018. Significado do termo Bricolagem. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/bricolage/17015/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

BRUCE GILDEN. Estados Unidos: BruceGilden.com. Biografia do fotógrafo Bruce Gilden. Disponível em: <<https://www.brucegilden.com/bio>>. Acesso em: 19 maio. 2021.

ĆAĆIĆ, Marija. Fragmentation and Identity of a City. **Architecturae et Artibus**, Białystok: Polônia, mar. 2016. Disponível em: <<http://aeawa.pb.edu.pl/wp-content/uploads/2018/07/Architektura-3-2016-artykul-1-do-internetu-.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

CALVINO, Italo. **Cidades Invisíveis**. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 1972. 150p.

CHIODETTO, Eder. **Geração 00: A Nova Fotografia Brasileira**. São Paulo: Edições Sesc. 272p.

DESROIERS, Ismane. Haiti: um olhar crítico sobre o processo de urbanização de Canaan após 2010. **Boletim Campineiro de Geografia**, Campinas, v.7, n.2, 2017. Disponível em: <<http://agbcampinas.com.br/bcg/index.php/boletim-campineiro/article/view/351>>. Acesso em: 19 maio 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007a.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 8ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2020. 368p.

ENCICLOPÉDIA ITÁU CULTURAL - Cris Bierrenbach. São Paulo: Itaú Cultural. Verbete da Enciclopédia Itaú Cultural sobre a fotógrafa Cris Bierrenbach. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21857/cris-bierrenbach>>. Acesso em: 19 maio 2021.

ETMONLINE: FRAGMENT. Pensilvânia, Estados Unidos: Online Etymology Dictionary. Etimologia da palavra "fragment". Disponível em: <[https://www.etymonline.com/word/fragment?ref=etymonline\\_crossreference#etymonline\\_v\\_43776](https://www.etymonline.com/word/fragment?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_43776)>. Acesso em: 06 jun. 2021.

ETMONLINE: RUBBLE. Pensilvânia, Estados Unidos: Online Etymology Dictionary. Etimologia da palavra "Rubble". Disponível em: <[https://www.etymonline.com/word/rubble#etymonline\\_v\\_16596](https://www.etymonline.com/word/rubble#etymonline_v_16596)>. Acesso em: 06 jun. 2021.

FOLHA DE SÃO PAULO - "**Afronautas é desculpa para criar história positiva sobre a África**". São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. Depoimento da autora de Cristina de Middel sobre o trabalho Afronautas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GcOD2EXfq34>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Da ficção**. O Diário de Ribeirão Preto, São Paulo, 26 ago. 1966. Suplemento Literário. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga13/matraga13flusser.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2019.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. **Haiti – Aspectos Geográficos**; São Paulo: Brasil Escola, 2021. Informações econômicas sobre o Haiti. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/haitiaspectos-geograficos.htm>>. Acesso em 17 fev. 2021.

FREITAS, Ariane Santellano; OLIVEIRA, Luís Fernando Lofrano de. Imagem a perder de vista: algumas contribuições acerca da noção de imagem enquanto representação. **Psicanálise & Barroco em revista**: Rio de Janeiro: v.12, n2.: dez.2014. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jSFIJE4pixIJ:www.seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/download/7379/6512/36118+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

GILDEN, Bruce. **HAITI. Port-au-Prince. 1989**. Worker in La Saline. Estados Unidos: JSTOR. Foto do fotógrafo Bruce Gilden. Disponível em: <[jstor.org/stable/10.2307/community.9748218](https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.9748218)>. Acesso em: 18 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. **HAITI. Plain-du-Nord. 1988**. Estados Unidos: JSTOR. Foto do fotógrafo Bruce Gilden. Disponível em: <[jstor.org/stable/10.2307/community.9747768](https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.9747768)>. Acesso em: 18 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. **HAITI. Port-au-Prince. 1988**. Cemetery. Estados Unidos: JSTOR. Foto do fotógrafo Bruce Gilden. Disponível em: <[jstor.org/stable/10.2307/community.9737247](https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.9737247)>. Acesso em: 18 jun. 2021.

GRODIN, Marcelo. **Haiti: Cultura, Poder e Desenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. 104p.

HAITI - Informações gerais sobre o país. Brasília: Britannica Escola, 2020. Informações básicas do Haiti. Disponível em: < <https://bit.ly/2MrCkXN>>. Acesso em: 05 fev. 2021.

HAVLIN, Laura. **Midnight at the Crossroads**. Estados Unidos: Magnum Photos. Texto sobre a obra de Cristina de Middel, *Midnight at the Crossroads*. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/cristina-de-middel-midnight-crossroads/>>. Acesso em: 19 maio. 2021.

INSTITUTO INCLUSARTIZ - Cristina De Middel. Rio de Janeiro: Site do Instituto Inclusartiz. Release sobre a obra da fotógrafa Cristina De Middel. Disponível em: <<https://bit.ly/2S6rNnk>>. Acesso em: 19 maio 2021.

HERZOG, Werner. **A caverna dos sonhos esquecidos**. Diretor: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog. Intérprete: Werner Herzog. EUA: History Films, 2010. (90 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=K5Pcnz5iYek> >. Acesso em: 17 jun. 2021.

JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. Ouro Preto: **Revista ArteFilosofia**, v.7, n.12, 2012. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:uK4mBIOx01YJ:www.periodicos.ufof.br/pp/index.php/raf/article/view/583/0+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

LEONARD, Benjamin. **The Forma Urbis Romae**. Estados Unidos: Archaeological Institute of America, 2019. Contetualização da Urbis Romae. Disponível em: <<https://www.archaeology.org/issues/337-1905/features/7547-maps-rome-forma-urbis-romae>>. Acesso em: 19 maio 2021.

MAGNUM PHOTOS. *Midnight at the Crossroads* by Cristina de Middel. Estados Unidos: Site da Magnum Photos, 2021. Breve release sobre o trabalho da fotógrafa Cristina de Middel. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/shop/collections/midnight-at-the-crossroads-by-cristina-de-middel/>>. Acesso em: 19 maio. 2021.

MENESES, Ulpiano. Os paradoxos da memória. IN: MIRANDA, Danilo Santos De. **Memoria E Cultura - A Importância Da Memoria Na Formação Cultural Humana**. São Paulo: Editora SESC, 2007. 304.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de; ARANTES NETO, Antonio Augusto; CARVALHO, Edgard de Assis; MAGNANI, José Guilherme Cantor; AZEVEDO, Paulo Ormino David de. **A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano**. [Debate]. Patrimônio : atualizando o debate[S.l: s.n.], 2006.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. A cidade imaginada ou o imaginário da cidade. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos. v.1, p.115-123, mar.jun. 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/3hGF40r>>. Acesso em: 19 maio. 2021.

PALLASMAA, Juhani. **A Imagem Corporificada: Imaginação e Imaginário na Arquitetura**. São Paulo: Editora Bookman, 2013. 152p.

PELLICCIONE, Gláucia. **Os enquadramentos de câmera**. Rio de Janeiro: AICTV, 2018. Texto explicando os enquadramentos de câmera. Disponível em: <<https://aictv.com.br/os-enquadramentos-de-camera/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

PRIBERAM - Dicionário. Rio de Janeiro: Dicionário Priberam, 2021. Significado da palavra "Anastilose". Disponível <<https://dicionario.priberam.org/anastilose>>. Acesso em: 19 maio. 2021.

PROSPERE, Renel; GENTINI, Alfredo Mantin. O Vodun no universo simbólico haitiano. **Universitas - Relações Internacionais**, Brasília, v.11, n.1, p.73-81, jan-jun. 2013. Disponível em: <<https://www.uhumanas.uniceub.br/relacoesinternacionais/article/viewFile/2408/2071>>. Acesso em: 19 maio. 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SAQUET, Marcos Aurelio; SILVA, Sueli Santos da. MILTON SANTOS: concepções de geografia, espaço e território. **Geo UERJ**: Rio de Janeiro, Ano 10, v.2, n.18, segundo semestre 2008, p.24-42. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/viewFile/1389/1179>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 53p.

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação**. São Paulo: Editora Ática, 1996. 254p.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004. 224p.

REVISTA ZUM - Cristina De Middel fala sobre sua vida carioca e novos projetos, que incluem umbanda e prostituição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017. Entrevista com a fotógrafa Cristina de Middel. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-cristina-de-middel/>>. Acesso em: 19 maio 2021.

ROUILLÉ, André. **A fotografia : Entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009. 484p.

SANTOS, Milton. **A Urbanização Desigual: a Especificidade do Fenômeno Urbano em Países Subdesenvolvidos**. 3ed. São Paulo: EDUSP, 2018. 144p.

SILVA, Alaine. **Canaã**. São Paulo: Infoescola, 2021. Explicação da origem do termo "Canaã". Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biblia/canaa/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**. Porto Alegre: 17 (3), 09-17; set/dez: 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/Mwsw6NRp6C6HjswpKffM33k/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

THE CAPA CACHE. Nova York: The New York Times, 2008. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2008/01/27/arts/design/27kenn.html?\\_r=1&ref=arts&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2008/01/27/arts/design/27kenn.html?_r=1&ref=arts&oref=slogin)>. Acesso em: 18 jun. 2021.

THE SPIRIT LIVES HERE - Magnum - Bruce Gilden - Haiti. Estados Unidos: Vídeo da Leica com Bruce Gilden. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d1LZ8deS-4c>>. Acesso em: 14 jun. 2021

TRINDADE, Carlos Alberto de Matos. Reflexões em torno de exemplos da representação, na arte contemporânea, do funcionamento da memória como atividade cerebral. **ERAS: European Review of Artistic Studies**. Vol. 7, Nº. 4, 2016, págs. 82-115. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5806917>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

TROUILLOT, Michel Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história**. tradução de Sebastião Nascimento. Curitiba: Editora Huya, 2016. 272p.

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA - The Image as a Form of Knowledge, by Cristina de Middel. Catalunha: Universitat Oberta de Catalunya. Release sobre a fotografia Cristina De Middel. Disponível em: <<https://bit.ly/3v6TATg>>. Acesso em: 19 maio 2021.

WENDERS, Wim. **Texto de Wim Wenders sobre fotografia**. São Paulo: Revista Zum, n. 4, 2013.

## ANEXOS

## Anexo 1: O Espírito Mora Aqui por Bruce Gilden

A primeira vez que eu vim no Haiti foi em 1964, eu nunca estive em um país igual ao Haiti na minha vida. Então, talvez essa seja uma das razões do porquê eu gostei tanto. É como se fosse o seu primeiro amor.

Nesse país, o espírito vive perto, é indomável e você não consegue matá-lo. Eu comecei fotografando essas estruturas cinco semanas depois do terremoto, em preto e branco. Na minha última viagem eu fotografei com cor, o que me impressionou sobre essas casas temporárias foi que me contaram várias coisas.

Me contaram que as pessoas sabem que elas não estariam ali por uma semana, porque eles foram tão longe para construir essas estruturas sem tantos materiais. Mostrando o quão artístico eles são, porque os materiais parecem dar certo juntos, mesmo que nada se encaixe. É alumínio, cartazes de propagandas, propagandas de danças, declarações políticas, são pessoas pintando coisas nelas, é fotografia. Quero dizer, eles são realmente incríveis, mas tenho que dizer que as pessoas estão sofrendo muito e está bem pior agora do que quando estava calmo.

Há tantas coisas que acontecem no Haiti todos os dias que você pode viver três vidas em uma semana. Isso me lembra do livro do Alfred Kazin que é baseado em uma frase do William Blake chamada *Lifetime Burning in Every Moment*. Não estou dizendo que isso não pode acontecer em outros lugares, mas em um país como o Haiti acontece frequentemente.

## Anexo 2: Entrevista Cristina de Middel

Martin: Então, queria dar as boas-vindas à Cristina de Middel. Bem-vinda!

Cristina: Obrigada!

Martin: Então, há quanto tempo você é fotógrafa? Eu realmente não sei. São 15 ou 20 anos?

Cristina; São 17 anos!

Martin; 17?

Cristina; Eu vendi minha primeira foto para um jornal em 2002, mas já tirava fotos antes disso.

Martin; E como você aprendeu sobre as possibilidades que a fotografia poderia te oferecer?

Cristina; Eu trabalhava em jornais com fotojornalismo e com o tempo fiquei desapontada em expandir meus horizontes com mais criatividade no meu trabalho. Porém, foram 10 anos como fotojornalista. Então, em 2012 com os "Afronauts", só confirmou as minhas possibilidades. Desde então, eu estive explorando.

Martin; Então você foi uma fotógrafa autodidata ou teve algum tipo de treinamento para trabalhar com jornalismo?

Cristina; Os dois. Eu treinava belas artes, fazia desenhos e histórias em quadros. Então, eu estava pronta para as contanto histórias imagens e eu usava a fotografia para facilitar esse trabalho de traduzir. Então, sim. No meu último ano na Faculdade eu estudei em Oklahoma e fiz um ano inteiro de Técnico em Fotografia que é um curso respeitado no aspecto técnico, mas no jornal foi onde eu aprendi mais do que eu sei hoje.

Martin; Quando você estava estudando neste curso, você imaginou que faria, na indústria jornalística, uma carreira?

Cristina; Eu não poderia imaginar nada do que aconteceu comigo quando estava estudando. Nada, nada... Foi muito intuitivo. Eu só gostava da câmera e saía tirando fotos. Eu não planejei nada, não sou uma boa estrategista.

Martin; Quando você fazia esse trabalho para o jornal, você tinha que fazer o quê? Dez cliques no dia, tinha que correr em volta como idiota?

Cristina; Isso dependia muito. Eu trabalhava em jornais pequenos, fazia fotos de campeonatos de basquete infantis em lugares com uma luz horrível em Ibiza, tinha problema com cachorros fazendo cocô nos parques. Esse tipo de coisa!

Martin; Eu imagino que isso não esteja no livro!

Cristina; Não, eu precisaria voltar no meu arquivo. Vou encontrar alguns tesouros. Nas minhas férias eu participei de ONGs, porque eu queria viajar e, também, aprender um pouco mais sobre os problemas da minha cidade natal. Fui para Bangladesh, duas vezes para o Haiti, Síria também. Eu passei por todos os estágios para me transformar em uma fotógrafa de guerra mas não gostei, então...

Martin; Eu não a culpo, porque uma guerra é lugar difícil para estar.

Cristina; É sim.

Martin; Então, com o tempo vem "Afronauts". Temos a cópia da primeira edição que, inclusive, tem elásticos e eles se foram.

Cristina; Sim! Eu sei, não pretendia ficar com eles para sempre. Não sei por que eu fiz isso mas achei que não seria um livro importante, o design e todos os materiais foram feitos só para

um tipo de catálogo ampliado. Ninguém, nem eu, poderia premeditar o que poderia acontecer com esse livro. Talvez deveríamos ter escolhido melhores materiais.

Martin; Se eu tivesse com os de elásticos, poderia te ajudar a escolher.

Cristina; Sim, poderia sim.

Martin; Mas me conta, como surgiu essa ideia? Quero dizer, parece ser uma ideia maluca para uma fotojornalista produzir algo sobre a exploração de um lugar fantasma.

Cristina; Acho que o último ano no jornal foi muito desapontador. Especialmente se você vai para a Síria, todos esses lugares e vê como o mundo é explicado para você pela mídia. E então, você se vê como a realidade realmente funciona. Você pode decidir se juntar com o monstro ou lutar contra. Antes eu percebi que poderia mudar o mundo como fotógrafa. O que eu queria no começo era mudar a fotografia, então transformei toda a minha obsessão para questioná-la e como usá-la para representar o mundo. Daí vem meu amor pela ficção científica, pelo absurdo e ironia que eu nunca explorei como jornalista. Me dei um ano sabático para fazer o que eu queria fazer, lidar com as consequências.

Martin; E como você cruzou com essa incrível história na Zâmbia? Eu acredito que isso é algo muito sério, e é mesmo. Prender os sentimentos de alguém neste lugar.

Cristina; É mesmo! É algo sério olhando assim mas também ingênuo, porque eles não tinham técnica capaz de fazer. É completamente sério e é o porquê eu amei tanto a história, não como eles fracassaram ou como é a África mas como a fé deles em ver isso acontecendo. Eu só encontrei porque estava pesquisando como os experimentos científicos dizem algumas coisas que realmente aconteceram, e isso é válido para a ciência, mas é completamente louco. Por exemplo, os experimentos psicológicos nos EUA nos anos 1940 em que treinaram pombos a jogar pingue-pongue. Tudo o que precedeu da psicologia do comportamento, treinar soldados com experimentos malucos. Só pesquisei na internet para encontrar experimentos loucos e, por fim, acabei com os 10 experimentos mais loucos e o primeiro era esse. Um raio de luz caiu sobre mim.

Martin; Então você soube imediatamente que deveria criar esses novos "Afronauts"?

Cristina; Sim, para mim era claro o que tinha que fazer porque eu fui pega nessa armadilha, eu não vi o vídeo como realmente aconteceu. Achei que era algo em Coulbert onde colocaram alguma coisa para enganar todo mundo. Eu me vi sendo vítima do jogo que eu mesma queria jogar. Tinha todos os ingredientes para isso. Teve nosso preconceito com a África. Eu herdei essa fé cega na fotografia e o espaço é algo realmente fascinante para todo mundo. Então, aí estava algo que eu realmente fascinante para fazer. Não sei como, e o porquê de fazer isso.

Martin; E como foi criar essas imagens? Quero dizer, foi no período de quantos meses ou anos?

Cristina; Começou bem rápido. Uma vez que eu tive a ideia já comecei a clicar na minha cidade natal, Alicante, encontrar uma modelo, minha avó fez algumas roupas. Nesse ano sabático eu viajei para a Palestina trabalhar com a Cruz Vermelha e para outros lugares. Eu fotografei os "Afronauts" por onde passei, na China, na Palestina, porque eu queria ver "Afronauts" em todo o mundo. Acho que fiz 7 fotos que estão no meu arquivo e então, a parte mais importante de fazer o livro, na verdade... Porque, caso contrário, poderia ser só uma série de imagens mas o livro realmente...

Martin; Então, você criou um protótipo ou algo do tipo?

Cristina; Nós fizemos um par de protótipo, trabalhei com Ramon Pez e Laia Abril até aquele momento que são bem famosos e muito consolidados, e eu acho que nosso primeiro livro foi para todos. Um livro de fotos, então não tínhamos nada que fosse publicado, só um objeto.

Martin; Foi publicado na Universidade de Cádiz, como te encontraram ou como você os encontrou?

Cristina; Fui convidada para ir em um festival muito especial, porque não é onde envia o portfólio e você vai e mostra o trabalho. Na verdade tem um tipo de tenda e você coloca seu

trabalho lá. Então eles vêm visitar, como se fosse um mercado. Eu fui selecionada com o "Afronauts" tendo só 10 ou 15 imagens, e o curador me convidou para a Universidade e disse: "Ela precisa fazer um livro!", eles me deram um suporte de 2,500 euros para fazer o livro e a exposição, porém ficariam com 400 cópias do catálogo. Então é um suporte mas me deram um prazo e eu investi.

Martin; E quantos livros foram? Eles ficaram com os 400 livros?

Cristina; Eles deram, porque era um catálogo. Enviaram para os curadores, colecionadores. Apresentaram seu trabalho para fotógrafos espanhóis do meio e o resto, eu imprimi mais 600 mas eu vendi.

Martin; Sim! Eu lembro que nos encontramos muito cedo e...

Cristina; Quem te mostrou o livro? Lembro de ter te perguntado isso!

Martin; Deixa me pensar, lembro-me que alguém me disse, acho que John Gossage, o fotógrafo quem disse "Acabei de ver esse livro, é fantástico, você deveria tentar vê-lo". Me lembro de escrever o quão era fantástico, quando você voltou meia hora depois e fomos tomar um café. Nós dois estivemos em todo o festival. Eu acho que outras pessoas apareceram naquele dia, e dentro de algumas semanas a moda se espalhou e o resto que conhecemos da história. Quando você olha para todas essas coisas do "Afronauts", é uma bênção de trajetória e, lógico que ajudou a fazer seu nome, mas... Você acha que foi uma desvantagem esse instante de fama que recebeu com esse incrível livro?

Cristina; Neste ponto não vejo desvantagem mas era difícil administrar no começo, porque eu estava começando do nada e de repente sou uma mulher branca falando de África, isso é uma questão importante e delicada. Foi bem difícil de conciliar mas eu decidi só seguir em frente fazendo mais trabalho e mais trabalho. Então eu poderia me validar e dizer se tive sorte ou se tinha algo mais. Algo que eu queria muito encontrar sobre eu mesma. O "Afronauts" me abriu muitas portas mas agora, depois de 7 anos eu continuo falando sobre "Afronauts", começou a ficar chato mas...

Martin; Posso imaginar. E claro, nesses 5 anos... 5 anos?

Cristina; 7!

Martin; 7 anos, nossa. É muito tempo. E você tem muitos livros aqui.

Cristina; 13! Tenho uma corrida pessoal. Alcançar você, uma questão de honra.

Martin; Quero dizer que eu realmente gosto do que você faz. A energia com que faz esses projetos e, você acha maneiras de fazer. Você não se atrapalha, consegue acabá-los. Lógico, você tem 13 projetos, e posso dizer por mim mesmo, tenho mais de 100 livros e nem todos tão bons, alguns com algum tipo de sucesso. Você se sente bem consistente nos projetos que fez até agora?

Cristina; Bem, acho que fora os 13, talvez 4 ou 5 que eu realmente dei minha alma e todo trabalho, eu aprendi com eles. E outros fiz só como exercícios. Pra mim, o projeto é uma ideia e o tempo que eu dedico a algo. O tempo que eu levo traduzindo essa ideia em um livro ou em uma exposição é mais importante, melhor do que em outros. É o jeito de pôr para fora a ideia e poder focar na próxima. Não tenho a pretensão fazer de do meu trabalho se transformar em um clássico ou nada do tipo. No final, acho que faço isso pra mim mesmo. A verdade é essa.

Martin; Então esses projetos são iniciativas próprias ou um convite? Como eles surgem?

Cristina; Na maior parte das vezes é uma iniciativa própria mas há mais e mais encomendas. As vezes eu recebo um trabalho e faço daí, se transforma em algo mais, porque são coisas que eu descubro e acredito que valem a pena. É um mix. "Magnum" está se transformando em mais do que um mix, eu tenho menos tempo para meus projetos pessoais.

Martin; Por que não falamos sobre isso? Eu peguei esse livro aqui, bem interessante.

Cristina; Tem muitos colaboradores. Esse daí é do Bruno Morais, meu marido, o conheci fazendo este livro. Então minha vida está sempre se transformando com os livros. Na realidade isso é só uma parte da comissão, eu estava fazendo residência no Rio de Janeiro, porque a colecionadora viu o livro que fiz na favela, em Lagos, e quis que eu tentasse fazer algo parecido com as favelas do Rio. Eu dei meu ponto de vista no assunto, fui para lá 2 vezes e meu guia na favela foi o Bruno Morais. Agora ele é meu marido. Falando com ele, isso é como a favela se transforma em um mundo subaquático, como se expressa em um meio opressivo. Como cada um tem suas regras, policiais são tubarões e peixinhos são os que vivem lá. Como explicar isso de forma dinâmica sem acusar ninguém e sentirem que são vítimas de um grande sistema.

Martin; Então você chegou com algo, por exemplo, a favela. Precisou pegar a história como se fosse sua, assumiu isso. Foi um processo claro, veio como um flash ou levou algumas semanas?

Cristina; Na maioria das vezes eu sei exatamente o que quero fazer, porque faço uma pesquisa antes. Por vezes, parece ser algo subjetivo que precisa de um destino, quase sempre, clássico na mídia e eu tento dar diferentes perspectivas. Neste caso eram favelas e todos os problemas de lá é com polícias e como todos são suspeitos de repente, ainda mais vindo Olimpíada e Copa do Mundo. E de novo, as pessoas ricas dizendo que precisam de policiamento e os moradores não. Enfim, o problema clássico que encontrei em todos os lugares do mundo mas eu queria expressar isso de um ângulo diferente, também dizer que a polícia faz o que tem que fazer e o tráfico faz o que tem que fazer, tentar diluir o debate. Às vezes é um sucesso e às vezes não, mas eu fiz porque prefiro que o mundo explique para mim deste ângulo. Eu tento explicar para o pessoal que não tem tanto estudo ou nada disso.

Martin; A verdade é que você é uma fotógrafa bem política.

Cristina; Eu sou! Bem política de fato!

Martin; Mesmo sabendo o que as pessoas vão pensar.

Cristina; Sim, o pessoal pensa que sou como as pessoas porque me visto como elas, mas na verdade tudo vem da minha preocupação o modo como o mundo é explicado. Eu acho que a

maioria dos problemas vem do fato de nós não entendemos o que realmente está acontecendo, porque tem que ser esclarecido de novo e de novo, com mesmas palavras e do mesmo jeito. Se você só mudar umas coisas pode achar soluções.

Martin; Eu sei que, recentemente, agora com uns 2 anos, você se candidatou na "Magnum". E, de certo modo, pode-se argumentar, você é a fotógrafa mais incomum possível. Primeiro, o que te fez pensar nessa possibilidade? E, segundo, como está indo?

Cristina; Primeiro de tudo, isso veio depois de uma conversa que tive com Alex Majoli, em Lagos, nós tínhamos uma mesa-redonda no festival de fotografia, estávamos falando sobre... Não sei como aconteceu mas acabou dizendo "Mas é claro, você é da Magnum, não entende essas coisas." Porque eu não conseguia entender a Magnum por mim mesma. Nós conversamos depois da mesa redonda que, na verdade, eu não gostei muito. Alex foi pensando em tudo: isso é a Magnum, esses são os fotógrafos da Magnum, ele me deu um olhar mais profundo. E eu fiz o que poderia fazer... Primeiro eu precisava de aliados, porque eu estava cansada de remar contra a corrente sozinha e percebi que poderia ser um bom movimento. Não sei, mas acho que todo fotógrafo no começo da carreira sonha com a Magnum, mesmo não gostando e tendo problemas com isso ou não acredita nas coisas que eles estão fazendo. Está lá! Eu quis tentar e ver o que acontecia, para a minha surpresa deu certo e eu estou muito feliz! Agora realmente sinto que tem um time comigo e isso é incrível!

Martin; A ironia é que a Magnum é uma associação antiga, com fotografias humanistas e muita coisa, claro, é exatamente o que você queria evitar no começo da carreira.

Cristina; Sim! Mas a minha ideia era voltar para a mídia mas com a minha linguagem. Se me perguntassem eu preferia estar em jornais e revistas do que em museus.

Martin; Sério?

Cristina; Sim, porque eu acreditava de verdade na mídia e como ela explica o mundo. Em uma galeria só vão pessoas privilegiadas, colecionadores ou interessados e em um jornal está lá

com publicações, pelo menos até agora, não sabemos o futuro. Mas para mim o ideal era voltar para a mídia em jornais ou revistas porém, com a minha linguagem.

Martin; Eu entendo que, por exemplo, você abraçou forte as mídias sociais como Instagram, que é bem importante para você, mas, de certo modo, você pode argumentar que a antiga mídia da qual fala na verdade morreu.

Cristina; Sim, mas há outras plataformas. Ainda não achamos uma solução, mas vai estar lá. Eu acredito na disseminação em massa pelo mundo ao invés de mentes separadas.

Martin; Você é uma populista da arte?

Cristina; Sou sim, totalmente!

Martin; Entretanto, aqui está você falando sobre estes livros com poucos edições, 500. Alguns vendem mas se tornam muito caros. Soa como se estivesse indo contra ao que você acredita.

Cristina; Sim, eu estou. Não estou tendo muito sucesso com minhas ideias! Não sou uma estrategista, te disse isso no começo. Mas aqui estão o que eu realmente controlo, especialmente com "Afronauts". Acho que se tivesse uma estrutura maior tentaria fazer edições maiores, no entanto, a maioria deles pode ser vista online e em alguns sites específicos como este aqui. Dentro das minhas possibilidades eu tento deixar disponível para o máximo de pessoas. Exposições também, fiz mais exposições do que livros e é um bom caminho especialmente em festivais.

Martin; Quando fez o trabalho em Lagos sua prioridade era mostrá-lo em Lagos?

Cristina; Sim.

Martin; E como eles receberam?

Cristina; Bem, isso é difícil de saber. Sempre bem, não sei. Se você sempre está em um exposição sua as pessoas não vêm até você dizendo "isso é realmente ruim" ou " eu não gostei". Isso nunca aconteceu comigo. Já aconteceu com você?

Martin; Em geral, não. Se elas acham isso, não dizem.

Cristina; Essa é a questão, você nunca irá saber qual é a reação verdadeira. Estava bem preocupada com as "Afronauts" na África pela primeira vez, porque era bem sentimental.

Martin; Onde exibiu pela primeira vez?

Cristina; Em Lagos Photo e depois na África do Sul. Eu queria saber o que os africanos entenderiam, se achariam ofensivo, o que estava muito longe da minha intenção e a única maneira de saber era mostrando. Eles aceitaram como os britânicos aceitaram o James Bond. Eu fiquei muito realizada.

Martin; Como levou moradores da periferia de Lagos para a exposição? Provavelmente nunca souberam o que é uma exibição com vidros.

Cristina; É assim que o festival trabalha, eles têm muitas atividades, principalmente em Lagos Photo onde fazem trabalhos com comunidades, especialmente com Marrocos e outras comunidades. Então eles têm programas onde treinam fotografia. Em 2015 até então e isso dá só 4 anos, recebem tantos fotógrafos Nigerianos e Africanos fazendo a carreira durante o festival , então...

Martin; Sim, eu acho que Lagos é um exemplo exemplar.

Cristina; Sim, nos encontramos lá!

Martin; Sim, nós dois trabalhamos lá. Da mesma forma que existem muitas opções aqui no Reino Unido. Você conhece elas? Existe um festival em West Bromwich chamado "Blast!".

Cristina; Nunca ouvi falar.

Martin; É um festival ótimo que fala sobre comunidades. Então, é interessante que você apareceu lá fora sendo uma artista de fato. Você é fundamentalmente uma fotógrafa da comunidade tentando trabalhar e encontrar uma vida. Acertei nesta descrição?

Cristina; Sim. Não só uma fotógrafa da comunidade, eu amo trabalhar com a comunidade, mas eu acho que esse não é uma maneira certa de dizer para a audiência, porém é maioria do meu trabalho. Eu realmente me importo e quero entender o mundo que vivo. Eu presumo que outras pessoas têm a mesma curiosidade que eu tenho, crio peças de informação que gostaria de compartilhar com todos.

Martin; Esse é o ponto sobre mudar o mundo ou é muito feliz em só observá-lo?

Cristina; Não sou uma ativista, sou uma observadora e acho que meu ponto de vista pode, eventualmente... E isso é bem pretensioso. Talvez, um ponto de vista diferente possa ajudar a desconstruir a narrativa e trazer novas soluções. Eu não trago essas soluções, coloco a câmera em um ângulo diferente e, às vezes, ajuda outros a entender coisas de um jeito diferente.

Martin; Agora você se estabeleceu no Brasil com seu recém-achado marido construindo uma casa. Qual parte da casa é arte? Agora você vai se relacionar com essa comunidade onde você mora.

Cristina; Bom, é impossível não ter uma relação com a comunidade, porque não é uma cidade, você dificilmente tem uma privacidade...

Martin; É uma cidade pequena, grande?

Cristina; É bem pequena, como uma vila com 25.000 habitantes. Bem pequena mesmo e não sei, muitas coisas estão acontecendo. Finalmente vou ter um estúdio em casa, nunca tive um. Talvez isso impacte meu trabalho mais do que eu quero. Porque eu me sinto muito confortável

em casa e ter essa conexão forte com a natureza, os animais e com a comunidade. Não sei, Bruno e eu temos muitos projetos juntos e ele está muito mais envolvido por falar a língua melhor do que eu. Acho que está muito cedo para saber, estivemos lá só nas férias em um ano. Sinto que não tenho uma casa ainda.

Martin; Vocês estão construindo a casa agora?

Cristina; Estamos, na floresta.

Martin; Desde o começo, você e Bruno estão construindo pessoalmente?

Cristina; Não!

Martin; Só para checar.

Cristina; Essa seria a primeira conexão que teria com a comunidade, precisamos de pessoal para ajudar durante a guerra. Sim, sim!

Martin; E você disse a ele: "Quero viajar menos no futuro."?

Cristina; Sim, claro.

Martin;- E você acredita nisso?

Cristina; Não.

Martin; Imaginei!

Cristina; Vou tentar, realmente vou.

Martin; Nós podemos vender o clube que tenta viajar menos.

Cristina; Podemos compartilhar desculpas! Talvez você seja o melhor de todos.

Martin; Sim! Bom, obrigado Cristina. Foi ótimo conversar com você.

Cristina; Obrigada!

**Anexo 3: Sofa Sessions: Conversations with Martin Parr - Bruce Gilden**

Sessão Sofá - Conversa com Martin Parr - Bruce Gilden

Data:

Martin: Estou no sofá com Bruce Gilden. Bem-vindo a fundação!

Então, Bruce você é fotógrafo faz muito tempo, mas qual foi a primeira instância que fez você ficar animado para se tornar um fotógrafo?

Bruce: Eu não tive outra opção. (risos) Na verdade, eu estava indo para a Universidade, mas não tinha nada que me interessasse lá. Então, eu decidi começar a fazer aulas de atuação e a fotografia estava na moda, sabe? Foi uma explosão. Todos estavam confuso pelo fato de que achavam que eu tinha gostado que o filme explodiu. Eu pensava que era meio medíocre, é apenas uma tática para um fotógrafo fotografando algum assassinato. E eu comecei a fazer os cursos de atuação em estúdio e HP atuação no estúdio e artes visuais. E o que realmente fechou o acordo foi que um dia meu professor, que estava em um filme produzindo Bill Hickey, não apareceu e seu assistente ou namorado, qualquer coisa, era um cara grande e citou Shakespeare e eu disse “bom, com o meu sotaque de Brooklyn isso nunca vai dar certo” (eita sotaquezinho difícil, ele come tudo as palavras, socorro kkk). E pela primeira vez na minha vida eu fiquei muito intrigado quando vi a primeira impressão, meu curso estava desenvolvendo e meus trabalhos sendo impressos e eu olhei aquilo e fiquei “Uau, eu fiz isso”.

Martin: Mas você não viu outro fotógrafo e pensou “nossa, isso é o tipo de coisa que me faz querer ser um fotógrafo”?

Bruce: Eu não lembro, para ser honesto com você. Como você sabe eu sou um estudante do jogo e eu olhei todas as revistas e livros, eu colecionei livros por um bom tempo. Então, eu não sei se começou antes de eu fazer o curso ou depois, porque quando eu realmente entrei para isso, eu olhei em tudo o que tinha nas mãos. Mas não se esqueça que naquela época não existiam tantos livros de fotografia publicado. E, geralmente, o que mais você vê são obras

dos mestres como Dorothea Lange, Bruce (?) e eu não estou reclamando, só estou dizendo que essa foi minha primeira doutrinação para a fotografia.

Martin: Bom, todos nós sabemos que você é um fotógrafo de rua, o que tem na rua que te despertou nos começo, na verdade, durante toda a sua carreira?

Bruce: Bom, primeiramente, eu sou um pouco tímido, então você precisa ir apenas para a rua e eu não sou bom em organizar coisas. Por exemplo, ligar para alguém e dizer "Posso ir fotografar você?", eu não gosto de esperar, não tenho muita paciência, então você vai apenas para a rua e fotografa. Então, por exemplo, meu primeiro ensaio pessoal foi em Coney Island, porque eu já tinha visto Lisette Modell, (?) fotografias, eu nem conhecia as fotografias da (?) naquela época. Mas tinha tantas pessoas lá, pessoas interessantes para mim, tanto pessoas loucas como normais. Então eu saia, saia e saia e depois voltava, voltava, voltava... eu sou um bom atleta, então eu consigo pegar a forma da foto, sabe? Eu era ágil o suficiente para combinar pessoas que eu gostava e colocá-las no enquadramento (ou quadro) de um jeito legal. É claro que fui crescendo e ficando cada vez mais forte até aprender controlar minha imagem.

Martin (olha a diferença desse belo inglês, polido, certinho - s2 martin): E as pessoas que você gosta, o que tem nessas pessoas que você gosta de fotografar, digo, fotografar certas pessoas e simplesmente ignorar outras?

Bruce: Bem, desde que eu tinha 5 anos de idade eu queria um livro com as brigas mais feias que você pudesse pensar, o anjo francês, o homem montanha... eu estava sempre intrigado por pessoas que não eram comuns. E também, azarões (eu vi que underdog é uma expressão pra quando o lutador é azarado e não vai vencer). Eu nunca gostei do normal, meu pai era um personagem, sabe? Ele tinha um tipo mafioso com grandes anéis de diamante, charuto, óculos de sol, chapéu Cadillac, sabe? Ele usava seu shorts de boxe, o que era um prazer, e assistia televisão. Então, eu idolatrava ele quando criança, então talvez tenha sido daí que minha paixão por isso veio.

Martin s2: Você é conhecido por ser destemido nas ruas. Qual é o segredo para a sua habilidade de se aproximar, enquanto outras pessoas ficariam intimidadas ou tímidas em fazer isso?

Bruce: Eu não diria que sou destemido, diria que sou experiente. Eu confio na minha sabedoria e instintos de rua, sabe? Eu sempre fui bom nisso. Às vezes as pessoas não se dão conta de que essa parte é o que me faz capaz de fazer o que eu faço. Eu também tenho um bom (?), eu diria. Então, eu sou capaz de investigar a situação e ver se posso ir adiante. Eu lembro de uma vez que eu estava na Inglaterra, estava trabalhando em um projeto para arquivo, houve um conflito, esse é apenas um exemplo de muitos, mas lembrei desse. Tinha alguns torcedores de futebol, acho que eles estavam indo ver o West Ham Game ou eles estavam voltando da cidade onde foi o West Ham e eles eram bem robustos e eu apenas fiz um contato visual e senti que estava tudo bem. Eu tirei uma foto com flash e foi tudo bem. Digo, às vezes acontecem algumas surpresas de alguém que nunca diria uma palavra para você, ficar nervosa, mas eu acho que as pessoas tem esse equívoco de que se você se aproximar e trabalhar com o flash é mais agressivo do que ter apenas a sua foto tirada. Digo, eu sei que se alguém tirasse uma foto da minha filha quando ela era pequena e essa pessoa estivesse do outro lado da rua, isso me deixaria mais chateado do que uma pessoa que estivesse perto, porque isso para mim é sorrateiro/espionagem. Muitas pessoas falam sobre coisas que elas não têm conhecimento. Se você conhece a rua, você sabe como as coisas funcionam. Agora eu estou fazendo um ensaio... desculpe o uso da palavra.. de prostitutas, mas prostitutas em heroína e crack, e eu estou indo na pior área, mas estou confortável lá. Leva um tempinho para eu me encaixar, porque sei que pode ser perigoso, mas eu sou bom lá, as pessoas gostam de mim, eu diria que sou destemido, mas eu ando confiante, olho as pessoas nos olhos, sabe?

Martin s2: e você é confiante?

Bruce: Sim, sou confiante. Eu não iria a nenhum lugar que eu não me sentisse confiante. Digo, alguns anos atrás eu estava nas ruas no Peru, em Lima, era um bairro não tinha ninguém lá fora. Era 12:00 se me lembro bem do dia, eu nunca tirei minha câmera para fora, eu saí de lá, porque eu apenas tive uma sensação de que algo ruim poderia acontecer ali. E se eu me sinto confortável, estou bem.

Martin s2: O seu estilo nas ruas mudou durante os anos. Eu acho que a segunda grande fase foi quando você introduziu o flash. O que fez você decidir que o flash seria parte da sua linguagem?

Bruce: Bom, eu sempre gostei de filme, de fotos nítidas e a separação entre o escuro e o claro com detalhes no meio. E levou anos até eu decidir, porque, não estou dizendo que sou técnico, só que eu não sou estúpido para coisas técnicas. Isso porque eu sempre trabalhei sozinho até esses últimos anos, agora eu tenho um assistente, porque é mais leve carregar a mala e tudo mais, além de ser legal ter companhia quando você é mais velho. Mas eu sempre trabalhei sozinho e sempre fui para as piores áreas. Então, quando eu adiciono algo novo, excepto por esposas, leva um bom tempo até eu fazer depois de pensar. Eu queria fazer aquelas fotos com flash por anos e finalmente eu fiquei tão bravo comigo mesmo, acho que eu tinha tirado uns 400 rolos em New York City e eu não gostei de muitas fotos que eu havia tirado, porque era sol e sombra, sol e sombra, pessoas cruzando de frente comigo, então eu disse “espere um pouco, como eu isolo o assunto principal do fundo e fazer uma boa foto?” e a resposta foi “flash” e eu fiquei tão nervoso comigo mesmo que comecei a usar flash.

Martin s2: E você também voltou para a mesma rua. Quer dizer, é certo sugerir que a 5th Avenue (Quinta Avenida) foi sua parada principal?

Bruce: Bom, sim. Mas é interessante, porque agora eu achei alguns negativos de aproximadamente 1978. Em 1984 eu usava, bom o livro todo está saindo com Xavier Bronco achados e perdidos, e eu achei essas imagens incríveis e eu percebi que eu não estava apenas na 5th Avenue, eu estive na Delancey Street, no Madison, eu fui para lugares diferentes, porque acho que eu estava procurando onde eu poderia tirar fotos boas, então quando eu aprendi que a maioria das fotos boas era na 5th Avenue, além disso, os prédios são bem altos na 5th Avenue. Eu estava (?) desde que eu usasse a Leica e a velocidade do obturador estava apenas 50 por segundo, o mais rápido para sincronizar, isso significa que eu só poderia fotografar até certos tipos de luz, certos horários do dia. Então, aquela era uma boa rua, enquanto se eu estivesse na 9th Avenue eu não seria capaz de fotografar às 5 da tarde, eu teria que começar às 2:30. Então, há muitos fatores envolvendo o porquê eu reduzi à 5th Avenue.

Martin s2: Por que você acha que perdeu essas fotos, inicialmente?

Bruce: Eu pensei nisso e como encontramos foi o que me deu o impulso para olhar para essas fotos e, é claro, eu deveria dizer que perdi 150 de 300 rolos de filmes fotografados e me atingiu, mas superei isso agora. Nós estávamos organizando meu arquivo, que é bem diferente do seu, é bem maior, claro, isso saiu sem eu dizer... mas a coisa é que eu notei que tinham fotos boas do que as impressas, então, agora, no livro muitas das fotos estão fora, porque eu achei outras bem melhores. Então eu me pergunto, como eu perdi essas fotos? Eu acho que as fotos com flash, não só as com flash, porque há muitas sem flash no livro que eu realmente gosto, entre aspas e não entenda isso errado, são perfeitas, assim como as outras. Agora quando você olha para trás, para as fotos de 78 até 84, é quase como se eu estivesse olhando precisamente. Foi um tempo que existiu na cidade que não existe mais. As pessoas vestidas, os letreiros, agora você não vê os letreiros saindo dos prédios. Foi uma época dura para New York. Foi uma época decrépita e eu penso que naquela época eu estava procurando por fotos desde que eu... desculpe... estava fazendo a transição para o flash. Eu estava fazendo tentativas, estava influenciado pela dinâmica e enérgica. Então, essas são dinâmicas e enérgicas, mas de maneira mais sutil. Então, esse é o único motivo que eu tenho, porque eu me acho um editor muito bom do meu trabalho, uma vez eu vi essas fotos e disse "uau, essas são boas", então, o porquê delas terem se perdido? Eu não tenho ideia.

Martin s2: E então você chegou na sua fase final que, surpresa, você está usando cor. Quando eu te conheci, você era mais fã do preto e branco do que outros fotógrafos que já conheci. E agora você fez uma mudança, você está usando cores.

Bruce: Bem, eu acho que... eu viajo, certo? E como você sabe, você não pode fotografar sempre o mesmo lugar, você não pode fazer as mesmas coisas. Lugares mudam, você muda, você não é tão apaixonado. Por exemplo, eu fiz muito preto e branco, vamos dizer que eu fiz na nossa ATP em Johannesburg, eu sei que posso voltar lá e fazer ótimas fotografias em preto e branco. Hong Kong, também. Devem existir muitos outros lugares no mundo que poderia fazer, mas em New York eu precisei mudar e eu estava pronto para mudar. Eu sei que você conhece muitos fotógrafos e eu acredito que eu conheço muitos também, e eu estaria sendo

pressionado para ver quantos fotógrafos fizeram um trabalho melhor, fazendo o mesmo tipo de trabalho.

Martin: Nas ruas ou em cores?

Bruce: Mesmo em cores, na rua ou em preto em branco. É irrelevante. As melhores fotos, geralmente, são as de cedo (manhã). É sempre bom fazer algo novo, e eu era a última pessoa que... eu costumava ser quieto em Meerut e eu ainda sou, porque eu adoro fotografias de pós-guerra Japonesa, mas eu admiro que cada uma delas fez um tipo diferente de trabalho mais tarde, não tão boas como no primeiro trabalho, mas eles fizeram mudanças. Então, para mim, eu acho que meu trabalho está cada vez mais forte com essas fotos, então eu sou sortudo o bastante, porque eu trabalhei duro quando eu tive uma ideia que funcionou para mim, mas eu não vejo em cores. Isso é interessante. Minha esposa diz "você não consegue ver que isso é vermelho", você não precisa ver de perto, digo, se for uma cor brilhante, sim.

Martin: Eu sei que você está focado em fotos bem de perto, certo?

Bruce: Sim, mas também estou fazendo fotos de cintura para cima, o que venho fazendo a um tempo.

Martin: Como você decide quando ser da cintura para cima ou mais de perto?

Bruce: Você apenas vê. Digo, é igual você decidir quando é horizontal ou vertical. Eu acho que durante a minha vida inteira, houve apenas alguns momentos quando fiquei confuso, que eu disse que poderia ser tanto um quanto outro e eu tive que pensar sobre. Então, você apenas vê. Por exemplo, no meu livro Irlandês, não uma das minhas melhores fotos, mas tinha um cara bem vestido, um pouco acima do peso, os botões pareciam que ia explodir se ele respirasse, eu vi aquele cara duas vezes por dois verões e eu nunca tirei uma foto dele, até eu ver aquela cena. Você sabe quando os detalhes estão certos. Dito isso, temos quantas fotos boas?

Martin: Nunca o suficiente.

Bruce: Você diz nunca o suficiente, o que eu concordo, mas é um número pequeno. É como o baseball, se ele fez 300 no baseball, isso significa que ele foi atingido 3 vezes em cada 10, você está no salão da fama. Na fotografia a proporção é uniforme.

Martin: Diríamos que tiramos algumas fotos ruins.

Bruce: Sim.

Martin: E outra das coisa que é sua marca, é que você tenta achar esses personagens que, geralmente, são mais velhos, maduros e de repente você sai e se interessa por garotos e garotas da fazenda. Você sabe, vocês estão nos jogando aqui. O que fez você escolher esse gênero particular?

Bruce: Bem, o que acontece é que eu sou melhor quando eu vejo coisas. Eu não quero ler sobre isso em um livro. Quero dizer, os comentários dos livros me influenciaram ou fotografias, por exemplo, por que eu escolhi ir para o Japão? Porque eu vi o show de novas fotografias japoneses em, acho que 1972, no museu quando eu fiquei impressionado. Levou 22 anos para eu chegar lá, mas eu fui para lá. O que aconteceu com os fazendeiros, se eu me lembro bem, é que eu estava trabalhando com você nas feiras estaduais e cartões postais americanos, e depois, você sabe, depois de um muitos dias, você esteve lá por apenas por 3 ou 2 dias, eu fiquei lá o tempo todo, você teve 3 ou 4 dias e você teve o suficiente. Então, eu comecei a andar pelos celeiros e disse “espere um pouco”, eu olhei os rostos de algumas pessoas e disse “isso é muito bom”, então, por que não fazer? E eu continuei fazendo isso. Acho que estou prestes a finalizar com isso, mas foi interessante, porque quase todos os pais que eu pedi, disseram sim. Então, eu estava impressionado pelos rostos das crianças, porque elas eram diferentes do que eu era. A América Central é um mundo completamente diferente do mundo que eu conheço, mas eu achei crianças interessantes, bem equilibradas etc etc, mas pelo outro lado, eu estou fazendo as prostitutas em crack e heroína, o que também vem do meu passado.

Martin: Mas elas geralmente são mais velhas, mesmo sendo prostitutas. Elas vêem a vida.

Bruce: Você diz pessoas sexys?

Martin: Uma das suas características é que você consegue ler os rostos, você consegue ver o que eles já fizeram. Você consegue ver que eles tiveram vidas difíceis.

Bruce: O que eu gosto nas pessoas mais velhas, eles têm como se fosse um mapa nos rostos e isso é muito interessante, porque eu pensei, ao longos dos anos, como pensei em várias coisas por tirar fotos de pessoas que tem um trabalho facial, e eu fiz algumas para uma revista Britânica ano passado durante 2 dias em New York e é muito difícil tirar uma foto boa, porque todas os rostos parecem iguais, não há linhas neles. É tudo meio...

Martin: sutis. / Então, aproveitando, de todos os fotógrafos que eu conheço você é, provavelmente, o mais crítico sobre os padrões da fotografia. Por que você acha que há muitas coisas boas que você consideraria ruins (ele disse pretty shit, mas n sei se é bom colocar assim kkkk) na fotografia?

Bruce: Bem, você sabe. Nós já discutimos isso e você sabe como me sinto, assim como eu disse para você que não deve haver tantos fotógrafos ruins como antes, se você olhar para trás e ver as pessoas, eu não vou citar nomes, mas alguns a gente sabe. Alguns deles não são bons fotógrafos em uma escala de bons fotógrafos, ok? Nós não estamos falando de algum amador ou quem tira fotos uma vez por semana, mas eu acho, as pessoas podem não concordar comigo, mas eu digo que eu discuti isso com o meu assistente, que também é jovem, que fotografa e que, sabe, é esperto. Eu acho que muitos jovens não sabem a história da fotografia, então eles fazem sobre um assunto e eles falam 'nossa, isso é ótimo', mas eles não percebem que alguém fez algo muito similar há 20, 30 anos atrás, então não é que seja ruim, é bem feito tecnicamente, mas não é inspirador. Eu acho que o que faz um bom fotógrafo é saber o que foi feito no passado, pegar isso, construir em cima disso e fazer no seu jeito. Eu consigo ver muitas pessoas fazendo retratos atualmente, você pode dizer 100 nomes, você não iria saber quem tirou a foto, a não ser que você saiba o dia que eles fizeram sobre aquele assunto.

Martin: É frequente que em alguns casos fotógrafos que trabalham sozinhos fazem um bom trabalho, porque eles têm essa conexão direta com o assunto. Então, eu não acho que, eu

entendo o seu ponto deles não conhecerem a história da fotografia, mas eu não acho que seja imperativo, esse é caso.

Bruce: Eu sei...

Martin: ? você sabe, ou ? Eu encontrei todos esses caras e..

Bruce: Quem é o segundo?

Martin: É um fotógrafo suíço que faz fotos de acidentes de carro..

Bruce: Mas esse é o ponto interessante, como você sabe eu gosto de fotos de identificação, e eu acho que esse é um dos melhores tipos de fotografia. E aquelas pessoas não sabem que estão fazendo um trabalho artisticamente lindo, então eu acho que isso pode adicionar outra coisa dentro do mix. Se alguém mais ou menos como nós, ?? isolado, ele estava em New York City, mas outras pessoas estão fazendo apenas o que elas se interessam e é muito bom, mas muitas outras pessoas estão procurando ser conhecida por suas fotos boas, eles tem os olhos no prêmio. As pessoas que fizeram a foto de ficha policial ( <- mugshot) não tem nenhum olhar no prêmio, eles apenas fazem como um trabalhador, e as fotos são.. Digo, se eu tivesse a organização, o dinheiro e o tempo, eu teria uma grande coleção de fotos de ficha policial e eu colaria elas por toda a minha casa, porque eu acho que elas são inacreditáveis, especialmente as antigas, porque os personagens são ótimos e essa tem sido minha inspiração para os rostos.

Martin: Eu acho que o ponto sobre a falha dos fotógrafos jovens é estarem tentando ser fotógrafos famosos de galeria.

Bruce: Sim é. Porque, por exemplo, eu, você, e posso mencionar muitas outras pessoas, somos permanentes, nós fazemos porque temos que fazer. Quero dizer, não importa se não tem dinheiro envolvido. Outro dia eu disse para a Sophie, minha esposa, teria sido (ou não teria sido, aqui fiquei em dúvida) se alguém pagasse por toda a minha fotografia pela minha vida, eu não teria nada. Eu apenas era capaz de fazer minha fotografia e acho que, é sobre isso. E acho que isso mostra através e é difícil continuar, não é fácil, tem o medo de parar, eu paro

frequentemente, mas aí eu tenho que recomeçar e isso não é fácil. Digo paro quando eu tiro uma folga por diversos motivos, mas eu ainda encontro um jeito de continuar.

Martin: Você tem febre de cabine (vi que é uma expressão para inquietação etc)

Bruce: É mais do que febre de cabine, define quem eu sou, me fez passar pelos dias de droga, sabe? É algo que eu não terminei ainda, mas vou te falar, uma vez que eu consiga fazer, eu paro, não vou ficar saindo por aí, é como se eu fosse um boxeador que acabasse de ser campeão do mundo, voltasse e fosse nocauteado no quinto round, sem chances, é bom sair deixando um gostinho (não sei se tá bom essa tradução dessa expressão que ele falou).

CHEGAMOS AO FIMMMM \o/

Anexo 4 - Transcrição da entrevista realizada 03/06/2021

ALYSON

Antes que eu esqueça já coloquei aqui para gravar então.

CRIS

Ok.

ALYSON

Eu não sei o que o Lucas adiantou. Eu estou, nesse momento, fazendo a finalização da dissertação do meu mestrado na Universidade São Judas e o mestrado em Arquitetura Urbanismo.

Eu sou fotógrafo. Eu sou professor também da área de cinema e fotografia.

E aí a vida me levou para fazer esse mestrado em Arquitetura e eu tenho uma pesquisa de alguns anos no Haiti e fiz no filme lá. Fui para lá depois fiquei remoto.

Então o objeto da minha pesquisa é discutir a relação de fragmento, a memória fragmentada haitiana e os efeitos do terremoto causando uma ruptura ali na estrutura física mas também trazendo marcas nas memórias. Então é um fragmento que sofre uma ruptura e volta a ser outro fragmento.

Enfim a pesquisa vai muito nessa direção de imaginário e dessa ocupação também do território e aí, obviamente, o seu trabalho lá no Haiti tem uma importância para mim. Eu queria, na verdade isso é, trocar uma ideia com você, bater papo informal para a gente conversar um pouquinho sobre isso.

CRIS

Tá bom.

ALYSON

Depois iria pedir pudesse me contar um pouquinho da sua trajetória desde o começo na Folha de São Paulo como que hoje você foca mais na arte visual. Como você descreveria sua trajetória?

CRIS

A minha trajetória com fotografia.

Bom eu comecei a fotografar na faculdade, meio por acaso assim, fazendo um curso. Eu fazia curso de cinema na ECA e quando fui fazer um curso de fotografia foi assim um amor à primeira vista.

Eu não gosto, nunca gostei de falar, nunca gostei de escrever. Então, de repente, apareceu uma linguagem silenciosa com a qual eu me dava muito bem. E comecei a fotografar e comecei a fotografar para algumas pessoas uma coisa ou outra. E em um momento decidi que ia tentar trabalhar com fotografia e acabei indo fotografar na Folha de São Paulo, cobri férias e acabei ficando por lá, fui contratada e de lá pra frente fiquei um tempo na Folha, depois eu fui para o projeto da Revista da Folha, porque era a Revista Dominical que era um projeto novo no Brasil.

Não existia esse conceito de revista semanal de domingo nos jornais. E depois que sai da Folha continuei trabalhando com, basicamente, editorial sempre na revista, jornal. Depois que eu saí da revista eu ainda continuei prestando serviço para a Folha fazendo ilustração com fotografia. Foi na época que começou a aparecer a fotografia digital, então eu fazia uma ilustração que usava fotografia manipulada.

Também fiquei vários anos fazendo uma ilustração semanal para uma coluna da Marilene Felinto, que era articulista na época, e foi isso.

Agora, em paralelo a isso, já desde a época que eu comecei a trabalhar na Folha, eu já comecei a fazer umas experimentações. E aí eu tive muita sorte nessa época que fui trabalhar na Folha, porque eu conheci pessoas.

Foi uma época de renovação lá que eles estavam, por isso me contrataram, que estavam contratando pessoas sem muita experiência. Exatamente para mudar a linguagem do jornal. Era um projeto de mudança gráfica muito grande e eu entrei meio em uma segunda ou terceira leva dessas pessoas. Eu tive a sorte de conhecer pessoas que tinham entrado na primeira leva como Cássio Vasconcellos, o Rubens Mano, que eram pessoas que já tinham uma atuação, um engajamento de uma produção pessoal muito forte numa fotografia experimental e isso, para mim, foi muito revelador porque uma época pré internet... Assim a educação em fotografia era muito nos conformes, aquela coisa muito tradicional. Então para mim foi assim uma abertura de um conhecimento. Foi incrível.

E aí eu comecei a fazer coisas,comecei a ver coisas de fora que eles me mostravam, foi super rico. Acabei conhecendo pessoas que me incentivaram muito. E por isso eu entrei.

Não por isso mas, assim, me deu espaço, aquele empurrão. Eu, infelizmente, sou a pessoa que precisa de um empurrão, eu sou um pouco devagar. As pessoas acham um absurdo eu falar isso mas eu sou. Infelizmente...

ALYSON

Eu acho inacreditável mesmo ouvir isso, mas tudo bem.

CRIS

As pessoas falam:" Ah,mas você fez uma coisa.."

Eu fiz mas eu tive essa sorte de ter gente. A princípio, a pessoa é uma grande pessoa, foi empurrador foi o Eduardo Brandão que hoje é o dono da galeria Vermelho. Na época, quando eu conheci ele, ele era editor de uma revista da Caos? Uma dessas revistas, não é de moda, de cultura... Sabe uma revista alternativa? Tenho dificuldade em explicar exatamente o que é e não tenho nem como falar qualquer outra melhor, porque eu não sei quais são as revistas hoje. Não tenho muita ideia de quais são as publicações.

Ele via o que eu publicava na Folha e ficou interessado,a gente se conheceu, a gente se deu bem. Aí ele começou a ver coisas que eu não experimentava e ele é uma pessoa que era muito bem relacionada nas artes, era convidado para fazer algumas curadorias por causa do conhecimento dele e começou a me chamar e eu comecei a expor. E aí uma coisa também leva a outra. Começa a mostrar o trabalho tem retorno. Enfim, e foi indo.

ALYSON

Quando você começou a expor você ainda estava na Folha?

CRIS

Ainda estava na folha.

ALYSON

Aquela coisa um pouquinho mais tradicional vamos chamar assim.

CRIS

Não. Olha eu fiz uma exposição na minha vida eu acho que eu foi expus fotografia mais convencional. Foi uma exposição inclusive da Folha. Não era na Folha mas era com o material que eu tinha publicado na Folha. Era uma exposição que foi no MIS sobre fotojornalismo e eu entrei na década de 90 ou anos 2000? Não, 90. Comecei a confundir todos os anos. Em 89 na Folha.

Então eu entrei na geração dos anos 90, nessa exposição. E foi olha, que eu me lembre, acho que a única. E provavelmente uma da Editora Abril que eu ganhei um prêmio de uma matéria que eu fiz.

Fora isso desde sempre eu só expus a experimentação. A primeira exposição que eu fiz também foi no MIS. Foi numa sala que eles tinham que se chamar... Porque eles tinham um projeto que chamava "Foto de Autor" e, na verdade, eu expus com mais duas pessoas apesar de ser foto de autor eles tiveram um período em que a sala ia ficar vazia e eu tinha um grupo que a gente se reunia para discutir fotografia, que era com Everton (???) e com a Cristina Guerra que eu conheci na Folha, na época.

Foi uma loucura o que fizeram ali. Experiência, experiência, experiência. O que hoje eu acho que é qualquer um que entrasse pareceria muito normal mas na época não era uma coisa super comum.

ALYSON

Com certeza. Década de 90 aí?

CRIS

É, hoje quando eu olho às vezes é difícil explicar, porque hoje está tudo muito mais naturalizado né? Mas enfim...

Isso foi em 91. Desde de essa época eu só, praticamente, só exponho esse trabalho que é mais pessoal e sempre tem um pouco... Assim é um trabalho bem experimental, mesmo quando ele é mais direto do ponto de vista técnico etc, ele é mais conceitual, não é aquela coisa difícil de explicar, sabe? Quando as pessoas falam "Mas o que você fotografa?", "Eu fotografo...", não é paisagem não é gente. Como eu explico o que eu fotografo? "Eu fotografo eu sei lá o que eu fotografo." Fotografo o que me aparece na frente.

ALYSON

Essa relação é muito interessante. quando a gente tem dificuldade de traduzir em palavras, Talvez seja qualquer coisa interessante de fato. Porque não existe uma definição uma caixinha pronta.

CRIS

É bom mas é ruim também porque eu percebo que do ponto de vista de inserção em mercado, em divulgação é muito mais fácil quando você tem um selo. "Ah eu faço no trabalho...". Fica muito mais fácil. As pessoas lembram mais fácil de você, as pessoas se remetem a você com mais facilidade quando veem alguma coisa que se encontra. Fica um pouco perdido demais eu acho assim do ponto de vista da inserção e dificulta.

ALYSON

Sobretudo quando tem que conversar com seus colegas jornalistas. Tem que transformar a coisa numa matéria às vezes...

CRIS

Essa primeira exposição que fiz no MIS, ainda trabalhava no jornal, no dia a dia, não era nem na revista ainda. E um colega meu, que é um super fotógrafo e fotojornalista daquele fotojornalista mesmo, ele foi, ele entrou, ele viu, saiu e falou assim: "É muito legal mas você fotografa tão bem. Por que você faz isso?"

Olhe eu achei incrível aquilo é um pouco o que resume essa separação dessas visões, desses mundos.

ALYSON

E isso tem tudo a ver com a minha pesquisa, porque outra artista que eu tô pesquisando é a Cristina de Middel.

CRIS

Quem?

ALYSON

A Cristina de Middel, aquela fotógrafa espanhola que fez o "AFRONAUTAS".

CRIS

Não conheço. Vou ver.

ALYSON

Ela tem uma trajetória que se assemelha um pouquinho com a sua.

Ela também trabalhou num jornal em Madri e sempre gostou de umas pirações assim. E gostava de usar a ficcionalização para contar a história até em camadas mais profundas. E aí ela publicou o livro e fez uma auto publicação. Ela saiu do jornal e o livro estourou porque Martin Parr gostou do livro.

Aí ela começou uma trajetória muito doida. Foi como se fosse uma validação do trabalho dela e ela pôde, de fato, mergulhar nisso.

Hoje ela mora no Brasil, casou com um brasileiro e acabou de fazer um trabalho interessantíssimo no Hatí também, que discute um pouco a questão da ancestralidade e é totalmente fora do padrão.

Esse é o ponto. Eu quero discutir padrão. Será que existe um padrão? Será que a gente pode chamar isso de fotografia? O padrão é a fotografia e essa outra coisa é o que? Será que tem um nome?

A pesquisa vai um pouco nessa direção.

CRIS

Seria bom se tivesse um nome assim.

ALYSON

Quem sabe?

CRIS

Facilitaria eu acho.

ALYSON

Total.

Você acha que o fato da sua graduação em cinema.

CRIS

Eu não sou graduado em Cinema.

ALYSON

Você fugiu como vários artistas não deram conta...

CRIS

Porque eu comecei a trabalhar na Folha.

Eu fazia faculdade. Já tinha dado uma fugidinha, porque eu fui fazer fui mochilão na Europa. Eu morei um ano até ser deportada. Aí quando eu voltei eu queria começar a trabalhar a qualquer custo e comecei. Foi quando comecei a procurar e acabei indo para a Folha depois de uns meses.

E aí quando eu fui contratada eu não conseguia conciliar o horário da faculdade com o trabalho, porque a faculdade de cinema da ECA é período integral. Então eu não tinha como. Perdia no mínimo metade do dia.

Eu tentei duas vezes estudar e trabalhar em empresa com fotografia ao mesmo tempo e não consegui, porque os horários são muito incompatíveis. O jornal não tinha horário. Quer dizer eu tinha horário para entrar mas. Era aquela coisa fora de ar, era era impossível e eu abandonei. E continuar trabalhando era aquela coisa " Ah, você tem que se formar.". Eu tenho mas eu vou largar esse emprego? Imagina, eu tinha vinte e três, vinte e quatro anos, tinha um emprego que na época tinha um salário bom que eu adorava, me dava tudo o que eu queria. Voltar para a faculdade? E, honestamente, a ECA, Escola de Comunicação da USP, naquela tinha uma meia dúzia de ótimos excelentes professores mas de resto era horrível, horrível. Eu tinha feito dois anos de geologia. Quando eu cheguei na ECA não acreditei e falei "Isso é uma brincadeira.".

ALYSON

Eu acredito.

CRIS

Era uma brincadeira, porque na geologia era aquela coisa, sempre estudava, tinha uma seriedade. E quando cheguei na ECA achei piada aquilo.

ALYSON

Interessante.

Um outro artista que eu gosto muito, que tem uma história parecida é o Paulo Guimarães. Ele também não deu conta da academia, largou.

CRIS

A maioria das pessoas vai até o fim né? E depois eu tentei voltar, eu falei "Não eu vou me graduar, eu vou ter um diploma."

Eu voltei e fui estudar artes plásticas na Faap. E aí comecei, eu mal entrei na faculdade arranjei um emprego na Editora Globo.

Comecei assim fui convidada. E aí era impossível. Eu era editora, não tinha como.

No período da manhã não dava certo, tentei fazer o período da noite não dava certo. Estou esperando a terceira idade.

ALYSON

Mas assim, eu sou da academia há muitos anos mas o meu caminho também foi meio avesso. Eu entrei sem planejar como convidado e aí percebi que estava nesse meio. Quer dizer que estou fazendo mestrado de forma muito tardia. Você começa sendo professor depois faz o mestrado. Justamente por causa dessa trajetória louca. Mesmo estando na academia, dou aula na Universidade São Judas, eu acho que o importante é que cada um tem a sua história. Não é essa obrigatoriedade do "Como assim sem diploma?". Importante é a sua trajetória.

CRIS

Então não é nem por ter ou não ter o eu digo para todo mundo: "Faça, tenha o seu."

Não aconselho fazer o que eu fiz, porque depois para frente, nos últimos anos eu já não tinha muito mais paciência, vontade e disposição para trabalhar com o editorial, com a fotografia do dia e principalmente depois que começou o digital eu perdi realmente. Eu achei que a coisa ficou chata, sabe? Aquela coisa da validação automática, da coisa, a velocidade, eu não sei.

Para mim foi um pouco demais e eu perdi. Me perdi, nesse momento. E o fato de não ter diploma me impediu de poder ensinar, por exemplo, que é uma coisa que eu gosto de fazer. Eu dou aula mas não posso ter uma carreira acadêmica como professora, porque eu não tenho diploma. O conhecimento que eu tenho, tudo que eu tenho adquirido por experiência não conta nada, que é o que eu acho incrível, eu acho um absurdo. Porque eu tenho conhecimento prático de fotografia editorial, um bom tanto de estúdio de comercial. Estudei técnicas do século 19 e 20, pratico muitas e não posso ensinar.

ALYSON

Sabe que tem uma coisa no MEC que chama "Notório Saber". Ele se aplica exatamente para pessoas como você.

CRIS

Mas não a instituição precisa pedir por você.

ALYSON

E esse é o ponto.

CRIS

Ainda precisa convencer uma instituição a isso. Não é tão simples assim.

ALYSON

Não, porque a gente vive um momento triste, muito doutor desempregado.

CRIS

porque até uma determinada altura as instituições de ensino aceitavam pessoas, não graduados não tinha essa restrição no MEC. Se eu tivesse começado naquela época, estiver com vínculo já com uma instituição que eu conheço uma pessoa pelo menos que aconteceu isso, jornalista não de fotografia mas de texto, eu poderia ter conseguido.

ALYSON

Interessante saber.

CRIS

Depois que o MEC, aí sim é um trabalho que uma pessoa que não está nem vinculada...

ALYSON

É...

Uma pessoa que também é parecida com a sua situação é o latã Cannabrava. Também tem uma história na fotografia mas não tinha graduação e montou aquele curso de pós graduação de fotografia.

Mas legal uma informação que eu não sabia.

CRIS

É porque todo mundo todo mundo dá por certo que eu sou formada em cinema e eu fiz, se tanto, metade do curso.

ALYSON

Mas quem sabe o próximo eu te convido para dar um curso lá na São Judas. Quem sabe numa outra oportunidade a gente pensa.

Porque para mim é legal saber, não sabia que você gostava de ensinar.

CRIS

O mais incrível é que há uns anos atrás a Anhembi Morumbi, me chamaram, me convidaram para ser conselheira alguma coisa do gênero. Impossível isso, eu não posso ensinar mas eu não posso...

ALYSON

Enfim eu entendo. Não que eu concorde mas entendo.

CRIS

Hoje em dia, você falou do Éder. Hoje em dia, quem é meu empurrador nos últimos anos foi o Éder.

ALYSON

A, é?

CRIS

Porque o Éder, a partir do momento em que ele começou a fazer curadoria, ele começou a me cutucar mais. Ele é o Eduardo Brandão e o Éder são os meus padrinhos, meus anjos da guarda, meus empurradores.

ALYSON

Legal eu trabalhei com o Éder na Panamericana por um curto período.

CRIS

Ele é demais.

ALYSON

Fiz o trabalho dele estudei com a Fabiana Bruno. Você conhece a Fabiana que trabalha com ele?

CRIS

Conheço pouco, não conheço muito.

ALYSON

A Fabiana ela é uma das minhas madrinhas para a parte acadêmica. Foi ela que me levou a Unicamp. Acho que ela falou assim: "Esse maluco aqui precisa de um trilha. Alyson vem cá.". Pegou na mão e me colocou na academia. Eu devo muito a ela e a história misturou um pouco com o Éder, tive pouco contato com o Éder mas admiro também o trabalho dele. Legal saber disso.

Eu achei uma entrevista sua, agora faz todo o sentido com que você está contando, que você estava no Haiti na hora do terremoto. E você diz que você fez umas fotos convencionais mas eu nunca vi. Eu só vi as fotos da (???)

CRIS

Eu nunca mostrei para ninguém. Olha só olha a mentira para não dizer que eu nunca mostrei a ninguém essas fotos foram usadas pelo antropólogo com quem eu estava lá para fazer o trabalho, porque eu era um antropólogo, um professor da Unicamp, que tinha um já tinha um projeto de pesquisa lá mas ele conseguiu uma verba para levar seis alunos de graduação que potencialmente fariam trabalhos e vários acabaram, de fato, fazendo mestrado ou trabalhos acadêmicos no Haiti, com relação com o Haiti. E ele me levou junto para eu fazer captação de imagem em geral para a pesquisa dele em geral, mas também para fazer a orientação dos alunos para eles fazerem captação de imagem foto e vídeo para o trabalho deles quando fossem fazer. Para eles terem a noção de como lidar com isso, porque eles estariam sozinhos. E foi isso. Nós iríamos ficar dois meses lá. Nós chegamos no começo de janeiro dia dois, três no máximo. Acho que dia dois, a gente ia direto e teve que parar na Cidade do Panamá, e chegamos.

A gente ia passar um período em Porto Príncipe e depois o resto do tempo nós passaríamos em outra cidade para fazer a pesquisa. Uma cidade em. Fugiu nomes acho que está ligada ao capital.

ALYSON

Cabo Haitiano, né?

CRIS

No Haiti, sim.

ALYSON

Acho que a cidade não chamava "Cabo Haitiano"?

CRIS

Acho que sim. Estou com certa Santo Domingos mas é a República Dominicana e a gente está esperando alguma coisa, nem lembro que era lá no Haiti e, de repente, no dia dez bate aquela hecatombe é a Unicamp, onde eles são, mandou todo mundo voltar porque a situação lá estava muito complicada, porque eles tinham responsabilidade pelos alunos etc.

Ninguém sabia o que ia dar apesar de um terremoto ter sido só em Porto Príncipe e nós ficaríamos completamente em outro lugar, eles abortaram tudo e nós voltamos. Então depois

do terremoto nós ainda ficamos uns três, quatro dias lá até eles retomarem a rota de ônibus para a República Dominicana, porque a embaixada brasileira não quis nos colocar num avião de volta para o Brasil. É uma pena eu não ter gravado isso mas disseram assim, essas palavras: "Voltem como vieram". Tínhamos vindo pela República Dominicana ficamos lá um dia, pegamos o ônibus. "Voltem como vieram".

Aí chegando em Santo Domingo o embaixador nos colocou no avião, obviamente, porque não tinha como a gente voltar. A nossa passagem era para dois meses para frente, no verão a alta temporada não tinha um voo.

Eram umas sete ou oito pessoas.

ALYSON

Interessante.

CRIS

Então foi isso. Nós estávamos lá. Então eu estava lá, eu tinha... Eu tenho fotos. Tinha a foto de antes. Eu estava fazendo com eles e aí na hora também, cantei a câmera naquela coisa assim... É muito difícil, muito difícil. Aí eu vi que eu realmente não nasci para o foto jornalismo, porque é tão difícil, é tão difícil ter que levantar a câmera para as pessoas que estão naquela situação assim e olha, eu não sei nem como descrever aqui.

Ainda fiz um pouco uma foto ao outro, mas sim. Sei lá é difícil. E então só essas pessoas, só ele usou não em artigos que ele publicou etc. E depois o mundo dos alunos que agora, acho que já é professor da Unicamp, já é doutor. Depois o e fez mestrado e doutorado, usou também.

ALYSON

Será que você depois consegue esses nomes para mim?

CRIS

Sim, claro.

ALYSON

Isto talvez, eu ler a pesquisa deles pode ser que...

CRIS

E se você quiser algumas fotos. Eu também... Não é que eu não quero que... Não é nada disso.

Depois que aconteceu eu nós fomos pra casa no meio daquela confusão, chegamos em casa, a casa estava em pé estava todo mundo bem etc. E como a gente tinha internet por satélite, a gente ainda tinha internet, eu liguei por Skype para a Folha de São Paulo para avisar o que tinha acontecido. E acabei mandando umas fotos então eu acho que até publicaram e depois a Associated Press também pediu umas fotos que nem sei onde foram publicados. Nunca nem vi, até o pagamento pedi pra eles pagarem para as pessoas do Haiti. Foi para uma instituição lá. Me pediram para fotografar depois.

ALYSON

Eu, na verdade, fiquei muito curioso. Queria ver por curiosidade, mas no objeto de estudo me interessa analisar mais os daguerreótipos. Me parece mais interessante essa representação do imaginário como foi corte das roupas, eu tenho usado esse exemplo para as minhas aulas há vários anos.

CRIS

Então o que aconteceu depois lá foi interessante, porque o que a gente via na mídia era muito diferente do que a gente vivenciada lá e a gente via que os fotógrafos queriam mostrar só o horror, o horror, o horror.

E o que era publicado era, assim, tipo revolta, saque. Enquanto que nós andávamos pela cidade tranquilamente e o que a gente mais via eram as pessoas se ajudando. Eram as pessoas tirando seus mortos, levando seus mortos e não é a ajuda internacional. A ajuda internacional desapareceu durante dois três dias, pelo menos dois clubes. Não vou dizer três dias pelo menos dois dias desapareceu todo mundo. Ninguém queria saber daquilo. Então eles estavam distribuindo água, limpando as ruas, recolhendo lixo, tirando as pessoas. Eu comecei a fotografar isso que era o que a gente publicava no bloguizinho, porque a gente estava fazendo o que era micronézimo. Era só para a experiência deles, uma coisa que tinha começado como exercício mesmo do trabalho deles e é o que a gente falou: "Não é isso que está acontecendo

aqui." Que tem um saque ou outro que tem... é possível mas assim, do jeito que era publicado parecia que a cidade estava assim, que era uma grande revolta, que era um bando desesperado e não era. A gente ia para a parte para a praça central perto do palácio tudo o escombros. As pessoas estavam todas acampadas pacificamente lá, com os varais, com as roupinhas lavadas, todo mundo assim, mantendo seu hasteamento, sua conduta. As mulheres, depois de dois dias, começaram a voltar ao fornecimento de comida do interior. As mulheres que vendiam o franguinho frito na rua estavam vendendo seu franguinho frito na rua.

Ninguém atacava, violava e roubava, nada. Nós brancos, não tem branco andando naquela cidade, nem na ajuda internacional. Eles não andam pela rua caminhando e só vão de carro lacrado. A gente caminhava pela rua. Nunca aconteceu nada, nada. E depois do terremoto com sacos de comida que nós levávamos para casa onde a gente estava, a gente estava numa casa de uma ONG que eram sei lá 20 pessoas, então sacos e sacos de comida que a gente comprava na praça. Nunca fomos abordados. É incrível, esse também é o motivo pelo qual eu não queria fotografar porque eu sei que tenho uma expectativa do que você quer publicar e não era, não era. Então já estava chovendo fotógrafo lá. Um segundo já está todo mundo aqui.

ALYSON

Eu presenciei o jornalista pagando, não lembro se era 10 dólares, para alguém aumentar a história. Era de algum país europeu é de fato isso é completamente desinteressante para sensacionalizar uma tragédia. E é aí nesse meio como que surgiu a ideia de fotografar?

CRIS

A gente tinha essa rotina de andar pela cidade para ver como estava, porque a gente tinha que procurar comida, onde tinha comida para comprar, como é que fazia. Porque a gente não sabia se ia ter ou não ia ter. E ali na praça central, onde a gente descobriu que as mulheres estavam voltando a vender o frango assado...

Não tem um dia que foi incrível até, porque a mulher que a gente parou para comprar acabou o frango dela a outra emprestou o frango para ela. Pra você ver o nível da coisa.

Então a gente costumava passar por lá e eu comecei a ter essas roupas no chão, porque seria muito fácil, eu poderia fotografar um milhão de mortos, porque não era o que não faltava. Era todo dia, toda hora, todo lugar. Um dia era um no outro dia na mesma rua era outro. Era muita

gente morta. A cidade tinha um cheiro que você não tem noção o que aquilo. No terceiro dia não dava para andar em algumas ruas mas não dá assim, não é modo de dizer, porque você não consegue passar pelo lugar, porque uma coisa queimava narina. Parece que vai queimando. É indescritível. Eu via aquela tragédia mas eu não é o que eu fotografa. E quando eu vi essas roupas no chão aquilo me deu um pouco uma comoção de ver as pessoas ali. Eu comecei a fotografar aquilo. Em vez desse vazio, sabe? Porque as pessoas não eram nada. É muito curioso conversar com você agora sobre isso nessa altura, porque é um pouco a mesma sensação que eu tenho uma coisa da COVID no Brasil. De que é uma quantidade tão grande que você fica anestesiada e já não é mais tipo: "400 mil:". Não é nada. Não é nominal, não é aquela coisa que as pessoas fazem a relação com os aviões mas quando cai um avião você vê as carinhas e os jornais, às vezes, se dão ao trabalho de contar a história de cada uma daquelas pessoas que morreram naquele acidente. 400 mil? Não faz sentido e lá no Haiti era um pouco assim. Não são pessoas mais, deixa de ser pessoa e é um número. É um cálculo, uma matemática e pronto.

ALYSON

Tem uma relação mesmo com que está vivendo hoje.

E lá a gente via. Tinha a questão dos escombros que era muito visível e aqui tem essa ameaça invisível que vai morrendo, mas tem uma relação.

CRIS

Ninguém vê. São números que vão. E tudo vai sendo naturalizado.

Mas quem está lá no Haiti também não vê os escombros. Quem recebe de fora também recebe um número que... É incrível como a gente naturalizar tudo. E aí foi isso, Eu fotografei com o equipamento que eu tinha, que era digital, eu fui lá só para fazer isso. Mas eu já quando eu fotografei eu já tinha bastante claro que eu queria fazer com aquilo. Eu Porque eu já trabalhava com daguerreótipo impresso de matriz ou de filme ou de digital, então eu já sabia que o final dele seria daguerreótipo, por causa da leitura mais difícil. Enfim tem tem várias questões do objeto em si que me interessam. O que eu achei que tinha.No fato de ser espelho de você olhar e se ver, eu gosto muito dessa qualidade do daguerreótipo, uma imagem difícil de ver, espelhado. E você sempre se confronta com você mesmo ali no meio da imagem.

ALYSON

E tem a questão de como o daguerreótipo nasceu.

Aquela coisa de fotografar a verdade. A fotografia nasce como "agora a gente tem um equipamento para registrar a verdade" e a esse link com as roupas e o incrível.

CRIS

Aí, naquele mesmo ano, me convidaram para o festival de Parati. Eu não sei se serviu mas eu mostrei esse trabalho de outro jeito lá.

ALYSON

Não, eu não vi.

CRIS

Depois tirando foto. Foi curioso, porque eles me convidaram e eu estava em meio na ressaca do Haiti e não sei o que lá... "Eu que fiz umas fotos lá no Haiti."

Olha a coincidência das coincidências, nesse ano que eles fizeram, eles me convidaram o padre tinha autorizado usar o espaço do cemitério da capelinha para expor que é um cemitério de parede. Na verdade é um retângulo e parece um jardim fechado, com um semicírculo nas paredes com nichos semicírculo na parede que são os túmulos. Mas é tudo muito clean é só um gramado, quatro paredes e nas paredes esses nichos vazios não tem nada escrito não tem nada. Ele autorizou usar o espaço e eu fiz uma impressão, tipo outdoor, um papel colar, papel de cartaz e montei em alguns nichos algumas dessas fotos.

E ficava dia e noite ele aberto, à noite tinha uma iluminação, ficava ali. Ficou bonito, ficou bonito.

ALYSON

Isso foi em 2010?

CRIS

Um pouco mais literal mas ficou bonito. Eu gostei, assim, afinal eu pensei: "Um cemitério..." mas ficou bom.

Curiosamente. Porque você entrava ali era um lugar muito silencioso, vazio, até era bem curioso eu te mando fotos.

ALYSON

Nossa, me manda. Isto foi em 2010 mesmo né?

CRIS

Foi, 2010.

ALYSON

Olha só, eu não te conheço melhor.

Não sabia que você existia.

CRIS

Foi em 2010, interessante.

ALYSON

Deixa eu te fazer uma pergunta o seu site saiu do ar?

CRIS

Saiu do ar, porque foi uma confusão lá, eu preciso voltar. Já estava bem insatisfeita com ele. Eu tive uma crise de profissional no trabalho forte nesses últimos anos e fui deixando, fui deixando e aí o ano passado eu mudei. Vim morar aqui em Portugal e foi uma confusão, ainda é uma confusão. Eu agora estou conseguindo montar esse espaço aqui para trabalhar mas eu estou assim, desde outubro do ano passado só... Desde outubro não, mentira. Desde junho do ano passado em mudança. Porque foi assim, desmontar a casa e ateliê para mandar as coisas por contêiner para cá. Meu marido veio antes, aí eu fiquei com uma parte do material mas mesmo assim o tive reformar meu apartamento, porque eu tinha que reformar para botar para alugar. Eu fiquei morando e reformando no mesmo lugar. Mudei pra cá, eu vim. Ainda demorou dois meses para as nossas coisas chegarem atrasou pra caramba o contêiner. A

gente foi para uma casa provisória, e a gente não tinha como abrir, recebemos uma parte das caixas que a gente não tinha nem como abrir direito, porque a gente estava numa casa emprestada. E a outra parte ficou retida, porque ele tem um problema com o transporte. Aí a gente ter que sair daquela casa, e a gente conseguiu essa casa e a gente veio com tudo embalado.

Passado mais um tempo chegou o resto. Só que não cabe aqui, porque é minúscula casa. Eram dois apartamentos então a gente não conseguia abrir as coisas teve que mandar para o apartamento dele que era em Porto.

Então a gente está com um monte de caixa, uma confusão. Acho que faz duas semanas que eu hoje que tenho... Olha tem até montado ali um tripé. Eu montei isso anteontem, o dia que eu falei que estava fazendo a ilustração, foi o primeiro dia que o montei um fundo e tentei fotografar

Agora que eu consegui abrir as pastas com as coisas e agora estou, praticamente, há mais de ano que eu não sei nada, não fiz nada, não quero saber de nada. Só fico arrumando, abrindo caixa, fechando o caixa, tentando encaixar 150 metros em 50.

ALYSON

E a pandemia não ajuda nesse processo de mudança também.

CRIS

Fora que a gente teve que... Porque aqui foi sério. Quando eles fecham, eles fecham. Foi um mês e meio, praticamente, sem sair.

E depois, porque o meu marido trabalha no governo então ele continuou, ele saía para trabalhar. Só que aí, depois que acabou o confinamento, a gente pode começar a sair uma pessoa que tinha tido contato com ele, eles testam a cada aqui a cada 15 dias lá, testou positivo e tinha estava próximo a ele. A gente ficar mais 15 dias, mas aí em confinamento total. Fiquei dois meses sem botar, praticamente, o nariz para fora da porta.

ALYSON

Que loucura foi.

CRIS

Foi bonito mas eu não reclamo não, está tudo ótimo.

ALYSON

E então no meio disso, estava nesse processo, eu dei alguns prints dos daguerreótipos que tinha no site, e aí a minha orientadora, precisei falar, eu entrei na hora. Levei um susto e "Meu Deus", agora sim. Agora estou orfão.

CRIS

Eu arranjos para você, eu preciso refazer isso.

Foi até bom se falar no assunto, porque é preciso retomar isso. Eu encerrei o negócio com... Enfim, foi uma confusão de conta que fecha, com reabre, e é tudo vira uma confusão. Para ter uma ideia, eu não consegui ainda nem o número para ir pro hospital ainda por causa dessa coisa da pandemia, porque assim, os agendamentos para conseguir a autorização para ficar aqui as marcações eram seis meses para frente. Aí quando finalmente consegui faltou um documento obviamente e só vou receber agora.

Então está assim a coisa.

Mas é bom você agora tudo que você precisar me pede ou eu mando para você, ou eu deixo disponível numa pasta no Google Drive, qualquer coisa assim, boto disponível você tem acesso se quiser o envio de cópia em marcha se precisar em alta comunicar não tem problema.

ALYSON

Eu posso garantir que 100% do objetivo acadêmico. O que é bom e ruim.

É bom, assim, existe uma regulamentação bacana mas é interessante. Porque é ruim, porque a gente fala que é acadêmico e fica implícito que só 15 pessoas vão ler, é muito triste.

CRIS

Não tem problema.

ALYSON

Mas assim, eu não pretendo terminar essa minha pesquisa só com a dissertação de mestrado, quero avançar com ela e eu penso e, escrever um artigo baseado nessa nossa conversa. Tudo o que eu for publicar pode ficar despreocupada.

CRIS

Eu sou cercada, a maior parte dos meus amigos, foram para a academia, curiosamente. Eu tenho um irmão que é professor na USP e tenho muitos amigos que foram para essa área. Eu sei bem como é. Não se preocupe, com o maior prazer que eu faço.

ALYSON

Legal. Eu queria te fazer uma pergunta, eu sei que a gente já falou, de alguma forma, mas eu queria ouvir como você organiza essa informação. Você já falou que as principais razões que você distancia do fotojornalismo. Eu queria que você falasse um pouquinho sobre essa relação da representação do imaginário, como é para você esse processo?

É claro para você essa definição de representação do imaginário?

CRIS

Mais ou menos, não muito. Acho que um dos motivos que eu fugi da academia, também, porque eu tenho muita dificuldade de criar essas relações, falar mesmo. Não sei nem como dizer isso.

Agora, fazendo uma parte antes, eu sinto muita saudade do fotojornalismo. Eu gosto. Eu gosto. Do jeito que eu falei parece assim, "Ai, eu não quero saber". Quer dizer, pode ser que seja uma saudade também daquele fotojornalismo que não existe. Mas isso dá dessa representação, como eu não tenho essa formação... Não sei como dizer, me fogem as palavras.

Eu não trabalho em cima de uma coisa conceitual que é definida. Então eu costumo falar que eu trabalho em cima do que aparece na minha frente, basicamente, Do meu cotidiano então eu vejo uma coisa e de repente uma coisa que, aparentemente, não tem a menor importância aquilo fica ressonando.

Eu fico me perguntando: "Por que isso não sai da minha cabeça?". Então funciona um pouco assim, aquele ponto de realidade que ficou. Por que eu não paro de pensar nisso? Às vezes é uma imagem que eu faço, já cheguei a usar várias imagens que eu tinha feito no fotojornalismo e que ficavam assim: "Essa foto tem alguma coisa, ela disse para mim que não é aquela representação daquele momento mas ela tem algum outro significado que fica. E aí eu fico tentando ir atrás disso e é assim que vão nascer nos trabalhos.

No caso do Haiti foi muito direto, não foi isso. Mas sei lá.

Vou contar um caso que é muito fácil para mim descrever o que isso é. Eu tenho um trabalho que são camisinhas usadas. Não sei se você já viu esse trabalho.

Esse trabalho surgiu assim: eu tinha um namorado que usava camisinha e depois que ele usava camisinha dava um nózinho na camisinha antes de jogar fora, eu nunca tinha visto isso. Nunca tinha visto ninguém fazer isso e aquilo me encantou.

Eu fiquei assim... Eu fiquei encantada pelo objeto. Não conseguia parar de pensar naquele objeto, naquelas camisinhas. E comecei a guardar as camisinhas, sem ele saber que eu pegava.

Falava: "Ah, deixa que eu joga" e não jogava, botava na geladeira, um congelador.

E aí eu fui, pensando naquilo. Fiquei pensando no ato de amarrar e de guardar, da preciosidade, do que é, o que significa, de guardar sêmen, de vender sêmen, de banco de sêmen. Então vai a coisa de uma coisa que não tinha nada a ver com aquilo. Foi um ato e um objeto que me chamaram a atenção.

As radiografias que eu fiz. Eu comecei a pensar naquele assunto um dia que eu fiz uma radiografia e vi o meu DYU dentro do corpo, flutuando. E eu fiz a radiografia por um outro motivo que nem lembro qual era. E de repente quando abri a radiografia e olhei, levei um susto quando vi aquele objeto flutuando, porque aquilo não fazia o menor sentido para mim.

Onde está esse negócio? Eu olhava o meu corpo. Esse negócio devia estar aqui. E aí eu comecei a pensar, a gente não tem noção do que é e o que no corpo, a gente acha que é tão dono de si próprio. E aquilo começou. O corpo, a radiografia, o objeto médico, a inserção e foi daquilo. É claro também eu tenho dificuldade em trazer as referências literárias ou de texto mas eu leio, tenho memória péssima, mas elas vêm em algum momento em algum lugar acredito que elas estão. E aí começam começa a vir aquela coisa que está aí no meu meu arquivo morto.

Eu fico fascinada com as pessoas que citam e falam e fazem as relações. Eu acho eu morro, morro, acho que ia morrer de tanta inveja que eu tenho. Sou absolutamente incapaz de fazer isso. Eu leio uma coisa hoje, semana que vem não sei "o que era aquilo mesmo?". Mas eu continuo, porque me alimento na hora e eu sempre quero acreditar que alguma coisa está ali dentro, guardada, em algum quantinho um empoeirado e de alguma serventia aquilo tem.

Então enfim, as pessoas escrevendo tese de vocês vão escrever uma tese. Eu seria absolutamente incapaz. Eu acho que eu ia sofrer tanto, mas tanto, mas tanto.

ALYSON

Se serve de consolo, eu estou sofrendo muito também.

CRIS

Eu não ia dar conta.

ALYSON

Mas olha só que interessante, a gente tem que pensar nas situações mas eu vou citar o seu trabalho. Você, de alguma forma imagética, tem uma carga de informação gigantesca no seu trabalho.

Assim, pouco importa se você citou, alguém cita para você. Tudo bem.

CRIS

Não, é isso que eu acho ótimo quando eu converso com alguém ou palestra, ou em aula, ou com pessoas como você e para mim é maravilhoso, porque tem essa troca e aí: "Olha, essa pessoa viu isso!" "Olha, que interessante. É verdade." Então é super rico para mim também.

ALYSON

Quando comecei a pesquisar. Na verdade, assim, deixa eu te contar rapidinho.

A minha ideia, eu fui sete vezes para o Haiti depois do terremoto, eu tenho até um filme lançado, depois posso mandar o link.

CRIS

Ah eu gostaria. Eu ia pedir inclusive.

ALYSON

Que fala só sobre a educação no Haiti. Esse sim eu fiz com um reforço de uma ONG que me chamou para uma concorrência. Foi um trabalho extremamente gratificante principalmente pelo fato de ele (???).

Eu tinha uma cláusula contratual que eu não podia ganhar nem o real depois que o filme está pronto. E eu achei maravilhoso como formato de divulgação. Ele é um instrumento muito interessante. Um filme duro, todo ele em crioulo haitiano, muito verborrágico mas ele tem uma consistência de contar uma situação no Haiti que é caótica.

CRIS

O Haiti é um país muito interessante.

ALYSON

Muito interessante.

Eu pesquiso Haiti desde 2010, fui lá pela primeira vez em final de fevereiro. Aí entrou na minha vida de forma... Eu vi o que você falou, eu sou apaixonado pelo povo haitiano.

CRIS

Eles são incríveis.

Eu depois do terremoto... No começo foi incrível, porque nos dias anteriores tem muita hostilidade e muita hostilidade, porque os brancos estão lá só explorando, fingindo que estão fazendo um trabalho social etc.

Então eles vêm, e não é hostil, é de uma desconfiança gigante.

ALYSON

Eu não sei se você sabe mas o Haiti tem a maior concentração de ONG per capita do mundo.

CRIS

Posso acreditar posso acreditar. E nem todos estão ali para o bem.

ALYSON

A maioria não está. Difícil de dizer uma porcentagem.

Eu conheci ONGs muito sérias, fazendo um trabalho incrível mas há outras nemt anto.

Eu sou super contra a aquilo que você falou, para mim me incomodava. Pessoa andar, tomar conta de uma ONG e andar pelo centro de Porto Príncipe com um Porsche Cayenne blindado.

CRIS

Mas é só o que você vê lá. Era só o que a gente via.

ALYSON

Muito agressivo. Muito mais agressivo do que qualquer outro tipo de agressividade.

CRIS

Olha não é exagero que eu vou te falar, nos últimos oito dias antes do terremoto, e nós saímos todos os dias para conhecer aquilo lá. E nós andávamos. A gente alugou um Tap Tap, porque o grupo era grande e estava o bando todo e os motoristas levavam a gente para os lugares e eles davam uma certa segurança. Ninguém ali falava crioulo, enfim. Nunca tivemos problema. Um pouco de problema quando tentava fotografar, era muito difícil fotografar, a gente tentava ser super respeitoso discreto. A gente botava os pés na rua para andar, tinha branco. Juro. Eu vi dois, sem exagero, brancos andando na rua além de nós. Eles apontam "Olha o branco, olha os brancos!", porque não tem.

Eles só andam de carro ou de carro desses SUV, gigantes, blindados. Não põe o pé na rua, não põe. Que raio de trabalho é esse? Como eles podem fazer alguma coisa que não sabem o que acontece. Se eles não interagem com as pessoas, não entendo.

ALYSON

Não, e em certas coisas. Eu lembro que eu fui no (???), acho que você não chegou a rí. Era considerado uma das favelas mais perigosas do mundo. Eu fui, claro tem um pouco dessa desconfiança.

CRIS

Qual favela?

ALYSON

Chama-se Desolé (???).

CRIS

Fui em todos os lugares e andei lá, tenho foto.

ALYSON

Foi interessante uma semana depois de ter voltado de uma das viagens, o Gugu Liberato foi até o Haiti e ele foi exatamente no lugar que eu tinha ido, a diferença que ele foi um tanque

do exército. Mas como assim? Porque você olha as imagens e "Olha gente, estamos em um lugar perigoso.". Ele com colete, capacete. Gente, porquê isso?

CRIS

Isso! Era exatamente isso que acontecia.

Quando chegou a tal da ajuda internacional depois do terremoto? Chegava tanque, eles deixavam acumular um monte de gente e começar para aquela entrega estranha, de forma estranha o que causa confusão. Promovem a confusão. Eu nunca vi lugar nenhum acontecer. Eu tenho foto das pessoas em fila para pegar água de um tanque local que estava distribuindo. Zero confusão, zero. Todo mundo em fila esperando a sua vez.

ALYSON

Mas o que eu quis dizer o seguinte, quando eu resolvi fazer uma dissertação na área de arquitetura sobre o Haiti, a ideia era voltar para o Haiti no final de 2019 e promover uma oficina com eles, para que eles pudessem representar o entorno deles e eu ia analisar as fotos que eles produziram para fazer com que a fotografia servisse como instrumento para fazer ver o entorno do território, a relação de morar, habitar a relação do provisório. Dez anos depois, quantas pessoas ainda vivem em abrigos provisórios? E entregar essa ideia.

E aí em 2019 eu não pude ir, porque as pessoas que iam me receber lá, agora tenho vários amigos lá, eles disseram : "Não vem agora, porque está para estourar uma guerra civil, porque eles estão querendo tirar o presidente.". Eu falei: "Não, mas será?", eles disseram: "Olha, é muito arriscado, depois fecha o aeroporto e você vai ter um período curto arriscado. Falei: "Não, tudo bem. Vamos transferir para Abril de 2020.". Eu ia para lá para fazer, e aí não fui por causa da pandemia.

Eu tive que remodelar minha proposta. E aí que entrou o seu trabalho. Quando eu conversei com a minha orientadora, eu falei assim: "Bom, já que eu não posso analisar foto dos haitianos, que é o que me interessa mais, eu vou encontrar fotógrafos que visitaram o país e tem um trabalho interessante. Muito gente, você deve imaginar. Aí há o meu recorde, para você entrar nessa lista de 3 fotógrafos é justamente a condição de você representar o imaginário que é o objeto da minha pesquisa. Tão interessante que quando você diz é a sua dificuldade de pensar no conceitual mas que de fato você já foi além, do que você já representou. Então é muito interessante essa representação porque, em paralelo, não sei se

você conhece Bruce Gilden, que é um fotógrafo da Magnum. Ele também é um amante do Haiti, ama o Haiti, fotografa demais o Haiti e ele também vou analisar as fotos dele.

Mas o que mais me interessa são as fotos das habitações. E porque, de novo, me interessa essa relação da construção de uma cidade imaginária que eles tem. E aí interessa mais aquela coisa a fotografia que consegue, de alguma forma, representar a ausência. Representar a presença não é tão interessante, mas sobretudo vamos discutir os padrões do fotojornalismo. Muito interessante o seu método, a forma que você desenvolve as suas ideias.

CRIS

Tem uma coisa que as pessoas se identificam muito comigo o que faz autorretrato.

Mas quando eu faço o autorretrato a minha ideia sempre é de que não sou eu, exatamente. Não é uma experiência minha é uma experiência que eu tenho certeza que milhares e milhares e milhões de mulheres ou pessoas até, não necessariamente mulheres, podem ter. A transformação da imagem que é sempre no sentido de fazer esse alargamento sem tirar do contexto puramente pessoal "Eu criei isso." e ser um ser genérico.

ALYSON

Isso para mim fica claro em dois trabalhos seus. Para mim, fica muito claro isso, é aquele que você vê no vestido de noiva que você se cobre seu rosto. À medida que cobre o seu rosto, você representa todas. E a dos uniformes também, é muito legal. Eu gosto muito. São dois trabalhos que eu mostro nas minhas aulas. Eu falo, justamente, discuti autorretrato sobre uma esfera de auto representação mas auto representação quando também pode ser uma representação do outro utilizando o corpo como objeto.

CRIS

Sim, é exatamente o que eu acho é.

ALYSON

Legal.

Cris, Eu só quero te agradecer é muita coisa.

CRIS

Imagina, foi um prazer. Desculpa que aquele dia não poder mas eu me atrasei completamente, eu estava com um bloqueio e nem me dei passando as horas e eu "Meu Deus, eu preciso entregar esse negócio." Eu não sabia o que fazer.

ALYSON

Você entregou?

CRIS

Entreguei. Não, tem que entregar. É jornal, não tem fechamento nem fechamento. Eu faço, agora, já faz acho que 10 anos, eu ilustro uma coluna semanal no Valor Econômico no caderno de sexta feira eles têm um caderno que chama "Eu não sei o que lá...", um nome esquisito. Mas é um caderno bem bacana que circula às sextas feiras de cultura e eu faço a ilustração da coluna sobre literatura. É um trabalho que eu adoro e é diferente do que eu fazia da Marilene Felinto, porque é uma fotografia mais direta. Claro que o manipulou, mas assim, a pessoa que recebe, recebe mais como se fosse uma imagem direta. às vezes é construída ou às vezes é uma fotografia de alguma coisa.

Eles me mandam o texto e eu formato e eu faço a foto para ilustrar qual.

E eu rezo todo dia por eles para manter esse trabalho, não é só porque é atualmente o único trabalho que eu tenho mas também porque eu gosto de fazer que a minha dose semanal de "bom, agora você precisa fazer alguma coisa, força lá."

E eu gosto dos textos que as pessoas escrevem é super interessante, sobre a literatura é muito bacana.

ALYSON

Eu vou pesquisar, quero ver essa imagens. Você usa bastante intervenção digital? Você manipula se bastante?

CRIS

Eu não manipulam muito. Eu me dou bem com meu Photoshop, assim, desde sempre. Sou grande amiga do Photoshop desde que eu comecei a usar computador muito cedo, tanto que em 96 ,quando inauguraram o UOL... Não, em 96 a Folha me convidou para fazer essa coluna,

essa ilustração para Marilene Felinto, já era com fotografia digital e manipulada, e no final de 96, quando lançaram o UOL que é do Grupo Folha, me convidaram para fazer uma foto novela digital. Que era uma foto novela interativa, na verdade. Então tinha um capítulo diário, foi por um mês, foi uma loucura. Mas foi um mês antes do Natal. Então o cara que era, o nome dele Reinaldo Moraes? Reinaldo Moreira escritor? Acho que é Reinaldo Moraes, já me confundi com todos os nomes. Ele escrevia o texto, mandava e eu fazia as fotinhos, era delicioso e era dia a dia, não tinha muito porque ,naquela época, ninguém usava perdem tanto computador e internet assim mas foi divertidíssimo. "O Moscovita" era uma palhaçada.

E aí meus personagens, catei minha irmã que a atriz e um outro amigo que é ator aí fiz várias fotos de arquivo, deles em várias posições que depois eu recortava e montava. E aí eu tinha as Barbies que eram personagens.

Era isso mesmo. 96. Que maravilha começo da internet, aqui no Brasil, claro.

Eu sou amiga do computador. Eu abraço todas as técnicas, para mim o que vier é lucro na fotografia. Eu gosto de tudo, filmes, gosto de computador, gosto de placa daguerreótipos, papel. Há um tempo atrás comecei a fazer foto gravura e fiquei completamente apaixonada. Eu gosto.

ALYSON

Eu vou te mandar o link do filme sobre a educação haitiana e o que você puder me mandar, não seja econômica. Se você puder colocar uma pasta do drive de alguma coisa. Eu não preciso das imagens em alta, na verdade.

CRIS

Vejo coisas do Haiti. Meu trabalho do lado o que eu fiz lá em Paraty.

ALYSON

Ótimo.

CRIS

Daguerreótipos. Está combinado.

ALYSON

E aí, assim, quem sabe numa outra oportunidade a gente volta a conversar.

CRIS

Quanto você quiser. Eu só não vou te mandar agora, porque na verdade a gente se atrasou. Dormi atênção poder mais hoje, então a gente vai sair agora e eu vou estar sem computador. Então no começo da semana te mando.

Vamos visitar os pais do Fernando, a gente vai para o anterior.

ALYSON

Ainda bem que é tudo perto ai.

CRIS

A gente vai parar no Porto para desmontar a caixa depois a gente vai lá para trás dos montes visitar os pais dele.

ALYSON

Eu tomei a vacina ontem, primeira dose Astrazeneca.

CRIS

Que maravilha. Eu vi aqui mas eu não tenho. Eu estou muito ainda ilegal aqui. Então acho que vou ter que esperar mais um pouco, porque as pessoas da minha idade já estão sendo vacinadas.

ALYSON

Vai chegar a hora, está chegando. Eu fiquei preocupado também tive várias reações da noite. Quando você mandou a mensagem... mas deu tudo certo. Foi excelente. Eu quero pensar no futuro próximo, no segundo semestre, a gente volta a bater um papo. Conte comigo, não sei como eu posso contribuir de alguma forma mas conta comigo. Sou um grande fã e quem sabe a gente desenvolve algumas ideias, algum curso, o projeto. Como vê o desdobramento da pandemia também vai acontecer nos segundo semestre.

CRIS

ficamos em contato, foi ótimo conversar com você um prazer.

alyson

Ficou aguardando, então.

Quando você começa a semana eu te agradeço. Está ótimo. Boa viagem humana. Obrigada a gastar.