

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**Ecos da boca do túnel: arte contemporânea e  
fotografia em *Camisa Brasileira* (2010)**

Clarice Sena Panizzon

Porto Alegre

2023

CLARICE SENA PANIZZON

Ecos da boca do túnel: arte contemporânea e fotojornalismo  
em *Camisa Brasileira* (2010)

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Comissão de Graduação do  
Curso de História da Arte no Instituto de  
Artes como requisito parcial e obrigatório  
para obtenção do título de Bacharela em  
História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Camila Monteiro  
Schenkel

Porto Alegre  
2023

CLARICE SENA PANIZZON

Ecos da boca do túnel: arte contemporânea e  
fotografia em *Camisa Brasileira* (2010)

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Comissão de Graduação do  
Curso de História da Arte no Instituto de  
Artes como requisito parcial e obrigatório  
para obtenção do título de Bacharela em  
História da Arte.

Porto Alegre, 15 de Setembro de 2023.

Porto Alegre

2023

## CIP - Catalogação na Publicação

Sena, Clarice  
Ecos da boca do túnel: arte contemporânea e  
fotojornalismo em Camisa Brasileira (2010) / Clarice  
Sena. -- 2023.  
89 f.  
Orientadora: Camila Monteiro Schenkel.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2023.

1. fotografia. 2. futebol. 3. fotojornalismo. 4.  
arte contemporânea. 5. Gilberto Perin. I. Schenkel,  
Camila Monteiro, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CLARICE SENA PANIZZON

Ecos da boca do túnel: arte contemporânea e fotojornalismo em  
*Camisa Brasileira* (2010)

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Comissão de Graduação do  
Curso de História da Arte no Instituto de  
Artes como requisito parcial e obrigatório  
para obtenção do título de Bacharela em  
História da Arte.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Flavya Mutran Pereira  
Universidade Federal do Rio grande do Sul

*De que servem as flores que nascem pelos caminhos  
se o meu caminho sozinho é nada*  
Antonio Carlos Jobim

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho representa, entre outras coisas, a conclusão de um importante ciclo de vida. Muitas pessoas e instituições me ajudaram ao longo da minha jornada, então ofereço estes agradecimentos a algumas delas.

Primeiro, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Instituto de Artes, pela experiência engrandecedora que a vida na universidade me oportunizou, apesar dos seus desafios. Também agradeço ao Núcleo de Apoio ao Estudante, o NAE, na figura da Amanda Viccari, pela ajuda imprescindível para realizar a escrita deste trabalho e pela acolhida em todas as nossas reuniões. Em minha gratidão à universidade, expresso também meu compromisso na defesa de uma educação, pública, plural, gratuita e de qualidade;

Agradeço à minha orientadora, a prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Camila Schenkel, que me acolheu com muita gentileza e paciência, possibilitou novos olhares fundamentais para esta pesquisa como orientadora e como professora. Também agradeço enormemente aos membros da banca examinadora, o professor Dr. Eduardo Veras e a professora Dr<sup>a</sup>. Flavya Mutran, por aceitarem o meu convite e por tanta generosidade no momento da banca;

Agradeço às e aos colegas do Setor de Apoio Acadêmico da Escola de Engenharia, o SACAD-EE, onde fui bolsista e tive uma experiência transformadora através do trabalho de servidores preocupados com um atendimento humanizado e respeitoso aos alunos. Obrigada à Mariana, Rafael, Samara, Akie, Suelen, Jordana, Ramon e Amanda. Também agradeço ao corpo docente e aos alunos da segunda turma do curso de pós-graduação em Práticas Curatoriais, onde também fui bolsista, por me proporcionarem aprendizados e entusiasmos diversos;

Agradeço às e aos colegas do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o MARGS, onde fui estagiária e vivi dias de descobertas e encantamentos. Obrigada especialmente à Maria Tereza Medeiros, pela elegância e gentileza com que acolheu a mim e a tantos pesquisadores, e à Carla Batista, que preserva com igual distinção os legados de quem passou pela documentação do museu;

Agradeço às e aos colegas de diversas disciplinas, das Ciências Humanas, do curso de História da Arte, docentes, pesquisadores, enfim, pessoas que me inspiram muito, com quem sempre aprendi e aprendo muito. Obrigada à Amanda Patron, Anelise de Carli, Bruna Fetter, Camila Bauer, Camila Tauchen, Camila Salvá, Camile Fortes, Cristina Barros, Daniela Kern, Douglas Ceconello, Douglas Webber, Elias Porto, Fernanda Medeiros, Fernanda Rosa, Fernando Silva e Silva, Filipe Nobre Figueiredo, Gabriela Traple Wieczorek, Iriz Medeiros, Isabel Schneider, Isabela Balconi, Italo Alves, Jeniffer Cuty, Joana Alencastro, Joana Bosak, José Nascimento, Juliana Moara, Kátia Pozzer, Kleber Mendonça Filho, Luís Edegar Costa, Luísa Kiefer, Mairana Medeiros, Marcelo Koetz, Matias Pinto, Maurício Brum, Nina Sanmartin, Paulo Silva Junior, Paulo Silveira, Paulo Gomes, Pietra D'Avila, Renata Dal Sasso, Santiago Pooter, Thainá Maria, Valéria Marafiga e Vitória Morlin. Sei que a extensão e a forma da lista de nomes é um pouco grosseira, se pudesse também dedicaria algumas linhas dos agradecimentos para cada nome que citei aqui, mas o tempo e o espaço são escassos, então fica o registro, a gratidão e o carinho;

Agradeço ao meu amigo Willian Batista, por tantos anos de partilhas e clubismos; Ao Iuri Lang Meira, por compartilhar do projeto de TCC até os dramas e vitórias tricolores; Ao Lilo, por tantos anos de afeto e paciência; À Anna Laura Schepp, Camila de Oliveira, Gabriel Carvalho, Italo Bertão e todes aqui citados pela amizade preciosa de cada um;

Agradeço ao Gustavo Balbela, por dividir comigo tantas reflexões, imagens e coisas que talvez a História não veja. Contigo aprendi muito e tenho a certeza que este trabalho não existiria se não tivéssemos compartilhado tanto sobre fotografia, História e a vida. Te desejo sucesso em cada coisa que fizeres para que muitos outros possam ter o mesmo privilégio que tive de aprender contigo;

Agradeço enormemente a Juliano Lobato Colla, cuja parceria é um grande presente que a vida me deu. Não houve alguém que compreendesse mais a minha jornada nesta universidade, nesta cidade e na vida do que tu. Faço eco às tuas palavras e desejo que os ventos do mar e da pampa sempre nos tragam de volta a esta cidade;

À Douglas e Sudi, meus grandes amigues, pelo acolhimento sempre generoso, o ouvido atento, o ombro seguro, a compreensão infinita e todas as

coisas belas que vivi graças à nossa amizade e que não cabem nestas poucas linhas. Contem sempre comigo;

Agradeço ao Grêmio Foot-ball Porto Alegrense, por tantas emoções, felicidades, amigos e sonhos, por me dar a América, me levar a lindas histórias, grandes experiências, a visitar muitos estádios e a conhecer todos os times e cidades que conheço;

Por fim, dois agradecimentos de suma importância.

Agradeço ao Dr. Vitor Torrez, um verdadeiro anjo na minha vida, cuja ajuda nestes anos todos é inestimável, talvez tão grande quanto a minha gratidão. Sabes dos caminhos que fiz e da importância deste ponto de arremate, percorrer estes fios e desfazer os nós não seria possível sem ti;

E, principalmente, agradeço à minha família: minha avó Maria Terezinha, minha madrinha Márcia, minha tia Mariane, meu avô Ciro, meu padrasto Luiz, minha irmã Caroline e minha mãe Ana Paula, que sempre acreditaram em mim e me apoiaram em todas as coisas que quis fazer;

Obrigada especialmente para ti, mãe. A liberdade que tu sempre me deu para aprender o que eu quisesse me fez quem sou hoje. Obrigada por me apoiar em tudo, por me trazer a Porto Alegre para conhecer meu escritor favorito e por correr atrás do Tite comigo.

*O desábito de vencer  
não cria o calo da vitória;  
não dá à vitória o fio cego  
nem lhe cansa as molas nervosas.  
Guarda-a sem mofo: coisa fresca,  
pele sensível, núbil, nova,  
ácida à língua qual cajá,  
salto do sol no Cais da Aurora.*

João Cabral de Melo Neto

## RESUMO

Esta pesquisa pretende desenvolver uma reflexão crítica sobre as relações entre a arte contemporânea e o fotojornalismo, compreendendo quais recursos foram apropriados para a construção da obra *Camisa Brasileira* (2010), uma série de fotografias de Gilberto Perin (1953). Como metodologia, serão utilizadas a realização de entrevistas, a análise de conteúdo, leituras de imagem, análises comparativas e revisão bibliográfica.

Palavras-chave: fotografia; futebol; fotojornalismo; arte contemporânea; Gilberto Perin.

## **ABSTRACT**

This research aims to develop a critical reflection on the relations between contemporary art and photojournalism, understanding which resources were used for the production of the work *Camisa Brasileira* (2010), a series of photographs by Gilberto Perin (1953). As methodological procedures, interviews, content analysis, image readings, comparative analyses and literature review will be used.

Keywords: photography; football; photojournalism; contemporary art; Gilberto Perin.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>p.12</b>
<b>Capítulo 1</b> Um percurso irregular	<b>p.17</b>
<b>Capítulo 2</b> Subterrâneos	<b>p.35</b>
<b>2.1</b> Uma questão impressa	<b>p.39</b>
<b>2.2</b> Sob o Sol e a sombra	<b>p.50</b>
<b>Capítulo 3</b> Dois tempos de ausência	<b>p.65</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>p.82</b>
<b>Referências</b>	<b>p.85</b>

## Introdução

*O livro só existe para aquele que avança.*

Marco Antonio Filho, *Cimo da Serra: uma narrativa fotográfica da paisagem*

É uma televisão de tubo preta, de apenas 14 polegadas, presa no alto da parede da cozinha por um suporte. É domingo, no verão de maio de 2007. A televisão exibe uma partida de futebol entre Grêmio e Juventude, é a final do Campeonato Gaúcho daquele ano e meus olhos estavam fixados na tela. Eu era uma gurria de 8 anos de idade torcendo silenciosamente pelo Grêmio, provavelmente vestindo a minha única camisa do time naquela época. Ainda morávamos em São Marcos, no interior do Rio Grande do Sul, e no dia seguinte, iríamos nos mudar para Caxias do Sul, cidade na qual morei com a minha família até 2016.

Durante todo este tempo em que morei no interior, torci para o Grêmio à distância. Era uma época de internet discada – um recurso usado com muita parcimônia – e de televisão por assinatura – algo que ainda não tínhamos lá em casa. Então, por muitos anos, se o jogo não passava na televisão aberta, minha única alternativa era o rádio. Lá estava eu, em plenos anos 2000, vivendo uma experiência que parece tão mais antiga do que é: colada no rádio, vibrando e torcendo à base de narrações dramáticas.

Voltando àquela tarde de domingo, acho que minha mãe estava dormindo e a minha irmã estava assistindo alguma coisa na televisão da sala, que era maior. Então, restou-me apenas aquela pequena TV da cozinha para assistir ao jogo. Para não acordar minha mãe eu não podia fazer barulho, não podia gritar em caso de gol, por isso o silêncio. E assim, na cozinha vazia, o som do jogo ecoava na minha casa.

Muito tempo depois, em 2019, a partir de um interesse em pesquisar sobre fotografia e futebol, revisei algumas fotografias que eu tinha visto em uma exposição e entrei em contato pela primeira vez com o fotolivro *Camisa Brasileira* (figura 1 e figura 2), de Gilberto Perin (1953). Logo na apresentação do livro, encontrei o seguinte texto:

“As tardes de domingo tinham como trilha sonora a voz dos locutores de futebol. O grito de gol – ontem como hoje – ecoava pelas casas. No intervalo e no final do jogo, os repórteres transmitiam o som dos vestiários com a emoção dos atletas. Depois as fotografias dos jornais revelavam – além dos lances em campo – o vestiário, o local mais íntimo dos jogadores. O futebol mudou, mas o vestiário ainda pulsa. Atualmente, como reinterpretar esse lugar inatingível? **Camisa Brasileira** abre uma porta para o futebol longe dos holofotes, mas pulsante, com a emoção ancestral das disputas.”  
(PERIN, 2011, p.7)

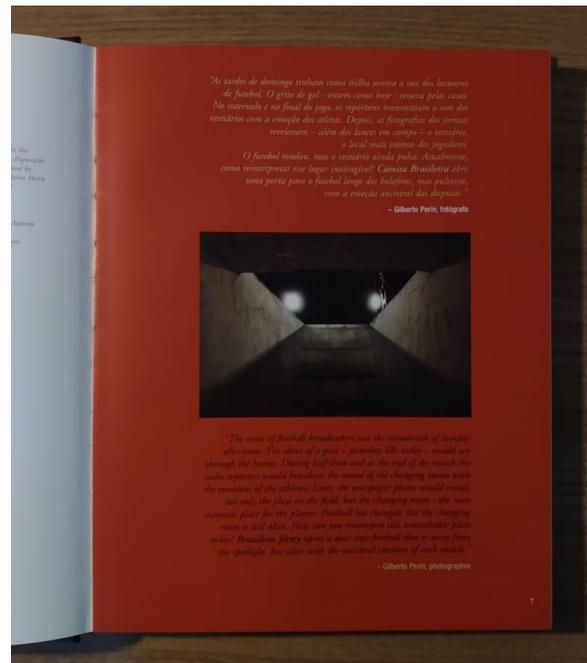
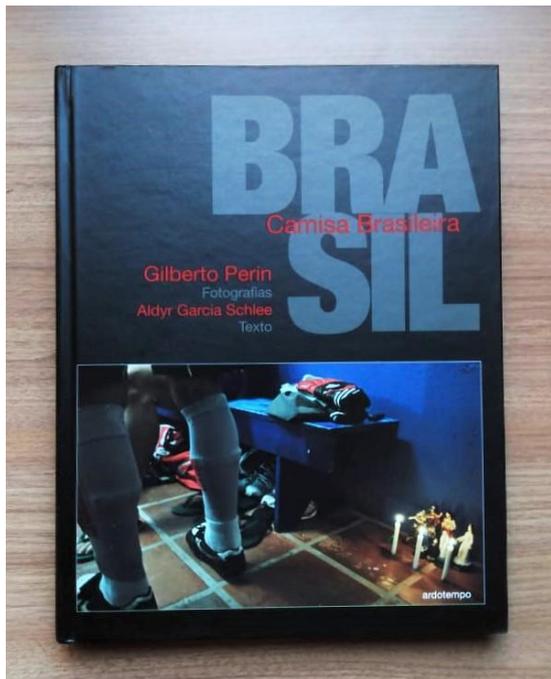


Figura 1 - PERIN, Gilberto | Camisa Brasileira, 2011 | Capa Editora Ardotempo, 144 pgs.  
Figura 2 - Vistas do livro Camisa Brasileira, 2011 - página 7

Abri aquele livro e vi fotografias que me lembraram de muitas coisas. Lembraram-me de lugares em que estive, às vezes relacionados ao futebol, como estádios em arquitetura de concreto armado aparente, belos e elegantes como o Pacaembu, hostis e precários como o Centenário, em Caxias. E também lembrei-me de outros lugares mais comuns, nem tão relacionados com o futebol, como a arquibancada e os banheiros das escolas que estudei, os vestiários dos clubes em que pratiquei natação, o ginásio em que meu pai jogava futsal. Sempre que o assunto “futebol” surge em alguma conversa, histórias e lugares como esses que lembrei são evocados e, assim, inesperadamente, conexões acontecem.

Desde a leitura daquele trecho, o encontro com o fotolivro e a sua inesperada conexão comigo, não pude mais desviar o olhar nem recuar. Restou-me apenas, tal

como na epígrafe no começo do texto, avançar. A partir dessa experiência, comecei a pensar na possibilidade de estudar sobre este objeto na História da Arte. Descobri que aquele fotolivro, na verdade, era um recorte de uma série de fotografias realizadas em 2010 que tinham passado por uma série de exposições. Também descobri que o fotógrafo tem formação na área da comunicação, mas essas fotografias não foram feitas quando ele trabalhava para um jornal, nem para serem vendidas à imprensa. Ele decidiu acessar esse ambiente e, por que não, essa temática frequente na comunicação enquanto artista.

Tal como os limites bem visíveis entre o campo e o vestiário, e limites mais subjetivos como aquele entre o público e o privado, talvez entre as fotografias dos artistas e as dos fotojornalistas também haja uma linha de separação. Por isso, o que me interessa investigar nesta pesquisa não é precisamente esta suposta fronteira, são as artimanhas que conectam os dois lados separados por ela. Como objetivo geral, pretendo desenvolver uma reflexão crítica sobre as relações entre a fotografia documentária, o fotojornalismo e a arte contemporânea através do estudo de caso da obra *Camisa Brasileira* (2010), compreendendo quais recursos foram apropriados para a construção da obra.

Como metodologia de análise, delimitarei dois níveis de possíveis relações entre esses campos nas fotos de *Camisa Brasileira*, sendo o primeiro mais visível e o segundo a partir de uma exploração aprofundada. Guiando-me por esses níveis, estabeleci como objetivos específicos deste trabalho realizar um levantamento de imagens, pesquisa bibliográfica e traduções de textos sobre o tema, conduzir uma entrevista semi-estruturada e submetê-la à análise de conteúdo, produzir leituras de imagens das fotografias selecionadas com análises comparativas e construir um olhar crítico sobre as imagens analisadas, contribuindo para debates sobre as relações entre comunicação, fotografia e arte.

Considerando esses níveis a partir do meu problema de pesquisa – as relações entre arte contemporânea, fotografia documentária e fotojornalismo através de *Camisa Brasileira* –, acredito que as relações mais evidentes se dão a partir da formação do artista no campo da comunicação e da estética documental visível nas imagens, ideias que vou elaborar a seguir. Após uma primeira parte da pesquisa – principalmente com o levantamento teórico e com a realização da entrevista – cheguei a um outro nível de possíveis relações baseadas em estratégias comuns

dos dois campos mencionados, o da arte e o da comunicação: os procedimentos de documentar, exhibir, revisitar e refletir.

Assim, estruturei este trabalho em três partes. Cada uma delas, incluindo esta introdução, se inicia com uma leitura de imagem. Adotei este procedimento por dois motivos: um formal e o outro de estilo. A leitura pelo motivo formal deve-se a uma tentativa de partir das imagens para o texto, ou da obra para a teoria, e não o contrário. Começar falando da imagem é, para mim, uma maneira de iniciar as discussões partindo diretamente do meu objeto. Essa escolha – e a de adotar uma escrita na primeira pessoa – também é representativa de uma “herança” de autores que se dedicaram à fotografia através do ensaio, como Susan Sontag, Roland Barthes, Walter Benjamin, etc.

A outra motivação, a do estilo, também deriva da influência destes autores e, diretamente, da escritora Annie Ernaux. Em sua obra "Os Anos" (Fósforo Editora, 2021), Ernaux não numera os seus capítulos, ao invés disso, usa leituras de fotografias, vídeos, programas de televisão e outras mídias para situar a pessoa leitora no tempo e espaço. Nesta obra, a autora empreende uma tentativa de “reunir estas múltiplas imagens de si própria, isoladas e em desacordo, por um fio de narrativa”, utilizando essas mesmas imagens para fazer “coincidir um panorama de 45 anos e a busca de um eu fora da História” (ERNAUX, p. 162, 2021). Apesar dessa reflexão, vejo sua “metodologia” ligada à imagem como, na verdade, uma maneira de entrelaçar a escrita à sua presença na História.

Para as análises sobre a obra *Camisa Brasileira* (2010) de Gilberto Perin, explorei um conjunto de 109 fotografias que integram as exposições nas quais as fotos foram exibidas e/ou a publicação homônima. Das 109, cheguei a um recorte de 14 fotografias para explorar à luz dos objetivos desta pesquisa. A escolha dessas 14 partiu de uma série de critérios usados tanto para não incluir neste projeto quanto para observá-las atentamente.

Fotografias consideradas de retrato, mostrando apenas um jogador, focadas em aspectos religiosos da vivência do vestiário, apenas em chuteiras ou objetos de trabalho não foram incluídas por apresentarem aspectos específicos que não eram de interesse do escopo da investigação e por não se conectarem com as questões mais objetivas do estudo. Já sobre as que foram enquadradas nos critérios para análise, são fotografias nas quais considerei possível indagar sobre a visualidade do fotojornalismo e da fotografia documental.

Já sobre as partes deste trabalho, na primeira, apresentarei a série de fotos *Camisa Brasileira*, como ela se insere na trajetória de Gilberto Perin, o seu contexto de produção e principais desdobramentos. Para isso, utilizarei entrevistas com o fotógrafo que submeti à análise de conteúdo, pesquisas em veículos de mídia, arquivos públicos e em documentos cedidos pelo artista.

Na segunda parte, exploro as relações entre arte e fotojornalismo partindo daquela que está mais visível: a estética documental. Dividi essa parte em dois subcapítulos guiados pela sondagem de duas fotografias que fizeram parte das referências do artista para a construção da sua série. Com teóricos como Olivier Lugon (LUGON, 2010), André Rouillé (ROUILLÉ, 2009) e Pierre-Jean Amar (AMAR, 2005), apontarei como o documental aparece na fotografia a partir do século XX e compõe uma linguagem visual entre o fotojornalismo e a arte através dos fotógrafos autores ou fotógrafos cronistas, além de apresentar de que forma essa mesma linguagem visual é empregada na arte contemporânea. De todo modo, apesar de considerar que o autor da série de fotos aqui analisada não se coloca ou não se vê enquanto um fotógrafo cronista, utilizo essa categoria a partir da minha própria reflexão pessoal sobre as imagens.

Já no terceiro capítulo, irei me aprofundar nas relações a partir da exposição e recepção das fotografias, identificando estratégias compartilhadas entre a arte contemporânea e o fotojornalismo. O principal referencial teórico para o desenvolvimento deste capítulo parte do conceito de *late photography*, ou fotografia tardia, por David Company (2003), e do debate sobre ele desenvolvido por Dong-Yeon Koh (2015), Simon Faulkner (2014) e Antonio Monegal (2016). Dentro dessas estratégias, o enfoque está em apresentar exercícios de retorno a eventos memoráveis para investigação e reflexão como práticas comuns a esses dois campos.

Por fim, apresento uma reflexão sobre o desenvolvimento e os resultados deste estudo nas considerações finais.

Desejo uma boa leitura!

## Capítulo 1 - Um percurso irregular

*A minha angústia é que vocês não veem comigo.*

Clarice Lispector

É uma foto colorida com um enquadramento fechado em quatro homens. Eles estão todos sentados em um banco, à exceção do segundo, que está sentado no chão. A foto é no interior de algum lugar do qual não sabemos muito, dado o enquadramento concentrado apenas neles quatro. Todos vestem o mesmo uniforme de camisa vermelha, calções pretos, meias pretas e chuteiras. São jogadores de futebol profissional? Quero continuar explorando a imagem, então depois retornarei a esta pergunta.

Acho que essa foto foi tirada bem rápido, porque apenas os rostos de dois deles estão completamente visíveis e legíveis, os outros dois estão borrados assim como as mãos, sugerindo algum movimento.

Estes homens aparentam estar cansados e suados, então busco as pistas na foto que confirmam essa impressão. Vejo pelo menos três garrafas de uma bebida isotônica na imagem, uma nas mãos de um deles, outra aberta e consumida pela metade em cima do banco, outra já vazia no chão, aos pés daquele que está sentado. O primeiro homem leva as mãos aos joelhos e mantém o tronco ereto, numa postura que sugere a tentativa de recuperar o fôlego. Todos estão com as pernas meio abertas e o último retratado deixa ambas esticadas para frente em uma posição de relaxamento. O penúltimo está com os meios arriados até as canelas, do antepenúltimo vejo os pelos das pernas escorridos e grudados nas coxas por causa do suor.

Chuteiras, tênis, chinelos e caneleiras se confundem com duas bolsas vermelhas que estão embaixo do banco. Diferente da parede ao fundo, preenchida de azulejos quadrados num tom amarelado, o chão ali é cinza e não tem piso. O suor deles ou restos da bebida formam manchas escuras nesse chão, há um aspecto de sujeira. Retomo a questão: são jogadores profissionais de futebol?

O uniforme completo e detalhado me diz que sim, mas o resto não ajuda. Não vejo travas nas chuteiras — o tipo ideal para jogar em campo gramado — e

esse lugar desconhecido me parece familiar demais, parece com os pavilhões de esportes dos colégios em que estudei, lugares precários.

Mas volto para a imagem, retomo a concentração. No uniforme, do lado direito do peito, há um escudo em vermelho e preto — cores e símbolos a serem lidos. São jogadores do Brasil de Pelotas, ou do Grêmio Esportivo Brasil, nome original do clube. Assim, eu sei que o nome de cada rosto que aparece ou borra a imagem deve estar nas costas das camisas que eles vestem. Também sei através do modelo das camisas, com essa forma larga, quadrada, quase sobrando, que são uniformes da primeira década dos anos 2000, quando esse modelo era mais comum.



Figura 3 - PERIN, Gilberto (1953)  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

No começo, era só uma foto. Quanto mais me ative nela, mais eu pude localizá-la no tempo e no espaço. Deve ser uma foto após o jogo e, com certeza, é uma foto no vestiário, mas sei que ela não é uma foto sozinha. Essa foto faz parte de uma série de fotografias realizadas em 2010 pelo fotógrafo Gilberto Perin (1953). Durante muito tempo, refleti sobre essas fotografias, mostrei elas para outras pessoas e escutei o que pensavam sobre elas. Algumas enxergavam nos corpos aparentes e às vezes nus dos jogadores em outras fotografias dessa série um apelo

erótico ou sensual – uma associação simples à imagem de corpos viris num mesmo ambiente – e por isso entendiam essas imagens como um lastro de fetiche, fotografias de um olho voyeurístico e bisbilhoteiro, uma presença proibida. Era o operador da copiadora espiando pela janela a vizinha se vestindo em *O Homem Que Copiava* (2003) ou era a lente de James Stewart, em *Janela Indiscreta* (1954)?

Eu sabia que não era nenhum dos dois. Longe disso, através desta imagem e de várias outras consigo perceber o quão próximo estava o fotógrafo de seus retratados. Eu pensava que não era o olhar do voyeur, era quase o olhar de um fantasma. Não necessariamente era um “olhar autorizado”, mas o certo é que o fotógrafo não estava infiltrado nem escondido. O que me incomodava mesmo é que eu não via ali o que os outros estavam vendo. E pior: os outros não viam o mesmo que eu via.

Também tinha outro problema. Em 2009, no ano anterior à realização das fotos, a delegação do Brasil de Pelotas estava retornando de uma viagem para a disputa de um amistoso quando sofreu um acidente e o seu ônibus tombou num trecho da BR-382, em Canguçu. No acidente, 28 pessoas ficaram feridas e 3 faleceram: o preparador físico Giovani Guimarães, o zagueiro Régis Gouveia e o ídolo do clube, Cláudio Milar. Dos atletas hospitalizados, 3 tiveram de interromper suas carreiras esportivas.

Quando comecei a pesquisar sobre *Camisa Brasileira*, conversei com Gilberto Perin e soube que alguns dos atletas que aparecem nas fotografias estavam no acidente, alguns eram os mesmos que tiveram de continuar jogando depois do ocorrido. Nesse momento, eu já tinha uma primeira impressão sobre as fotografias que me interessavam, porém, depois de ligar a história às imagens, não pude mais vê-las da mesma forma. Agora, há muitas coisas que sei sobre essa e as outras fotos. Aqui gostaria de compartilhá-las.

Em 2019, li um texto de Lorenzo Mammì, publicado na revista Piauí<sup>1</sup>, na qual o autor fez uma leitura sobre uma pintura que hoje faz parte do acervo do MASP, chamada *Rosa e Azul* (figura 4). A pintura, também conhecida como *As Meninas Cahen d'Anvers*, de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), retrata as filhas de um banqueiro de Paris em uma cena doméstica, cada uma usando um vestido nas respectivas cores do título: rosa e azul.

---

<sup>1</sup> MAMMÌ, Lorenzo. Duas meninas: Renoir, Proust e os nazistas. **Revista Piauí**, [s. l.], n. 150, 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/duas-meninas-2/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.



Figura 4 - RENOIR, Pierre Auguste (1841-1919)  
*Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers*  
1881, óleo sobre tela. 75,5 x 119 cm  
Acervo do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

No texto, Mammi relata a sua conformidade com a obra até um evento transformador: tomar conhecimento de que uma das retratadas – a menina da direita – morreu em 1944, em um comboio à Auschwitz.

O ideal seria deixar o resto desta página em branco, tamanho é o peso dessa informação que muda tudo. Diante deste novo fato, Mammí fez uma reflexão sobre a obra:

À primeira vista, nada da história diz respeito ao quadro, nada do quadro enriquece a história. O que muda somos nós, nossa percepção da tela: entre os veludos e as rendas, Auschwitz se instalou e não há como tirá-lo de lá. (...) Agora há uma tarefa a cumprir, que pode e deve, acho, ser conduzida de duas formas: por um lado, entre esse quadro e o extermínio há uma série de

relações objetivas a tecer, encobrimentos, atos falhos, reticências que ligam uma elite econômica mal tolerada a uma pintura moderna que também custa a encontrar seu lugar; por outro, há o dado bruto do impacto com que a história atinge nossa percepção estética, a consciência de que o quadro, agora que sabemos disso, nunca mais será o mesmo. Rosa e Azul é um caso extremado de como a apreciação de uma obra de arte depende do percurso histórico que dela chega até nós. (MAMMÍ, 2019)

Anos mais tarde, já em 2023 e dentro do processo de produção deste trabalho, li o emocionante livro *Las fotos*, de Inés Ulanovsky (2020), que me provocou sensações parecidas com a da experiência que tive lendo o texto anterior. Nele (figura 5), a autora conta a história por trás de catorze diferentes fotografias, fotos de família, fotos de amigos, algumas encontradas na rua, de desconhecidos, outras relacionadas ao seu trabalho. Cada uma rendia uma pequena narrativa muito emocionante, já que as fotos, em sua simplicidade, eram na verdade um rastro significativo de um evento passado – um atentado terrorista, a morte de um pai, um desaparecimento político.



Figura 5 - Capa do livro *Las Fotos* (2020), de Inés Ulanovsky.

A própria capa do livro é uma fotografia que também é objeto de um dos últimos capítulos do livro, chamado *Dos fotos nuevas de Eva*. Na foto, vemos Eva Viniarsky, em 1941, quando ela estava em Mar del Plata. Como diz a autora, ela, que posa para a fotografia, nunca saberá que, setenta e nove anos depois, essa imagem será a capa deste livro (ULANOVSKY, 2020). Eva aparece caminhando pela rua despreocupada. Naquele mesmo ano, ela se casou com Simon Ulanovsky e, dois anos mais tarde, em outubro de 1943, deu à luz Carlos Alberto Ulanovsky.

Essa Eva despreocupada das ruas de Mar del Plata, jamais saiu do hospital após o nascimento de seu único filho e, meses depois, faleceu por complicações do parto. Carlos Ulanovsky conheceria a mãe apenas por relatos e poucas imagens. Em 2019, a filha de uma das irmãs de Eva encontrou uma série de fotos que estavam guardadas, incluindo essa na capa do livro, e Carlos viu pela primeira vez em mais de setenta anos essa imagem de sua mãe.

Difícilmente lemos algo assim e não voltamos à imagem para examiná-la. Para ver que aquela garota ali, aquela da pintura de Renoir, é a pessoa que passou por um genocídio. Para ver que aquela mulher da foto na capa é a mãe que faleceu tragicamente. Contudo, há algo que minha orientadora apontou para mim e que é muito importante: a pintura e a fotografia foram produzidas antes da tragédia. Então, por mais que voltemos à imagem procurando por algum rastro da história que assolou uma das meninas de Cahen D'Anvers ou por um vestígio da gravidez de Eva, não há nada nas imagens, mas sem dúvidas há muito na nossa cabeça e nos nossos olhos quando voltamos para vê-las após saber de tudo isso.

O percurso entre a série *Camisa Brasileira* e como ela chegou até mim passa, com certeza, pelo meu interesse no futebol e no tipo de imagem que se produz sobre este esporte, mas, tal como na reflexão de Mammi, o dado bruto do acidente e que ele afetou os retratados tinha se tornado um ponto de partida para qualquer percepção.

Além dessa mudança de percepção sobre as fotografias, a reação comum provocada por essas leituras me lembrou um gesto costumeiro ao vasculhar fotos em álbuns de família que é o de olhar no verso da foto para ver se há algo escrito. Acredito que este gesto parte da sensação de que o que sabemos ou o que vemos ali ainda não é o suficiente para entender muito sobre a imagem – precisamos de uma data, um local ou o nome das pessoas.

Essa sensação de que há uma parte que falta tem sido uma constante ao olhar para as fotos dessa série. Primeiro, por causa da tentativa dela mesma em ser uma imagem que faltava dentro de um registro visual, algo que explicarei mais tarde. Depois, porque falar sobre essas fotografias neste trabalho é, de certa forma, dar a elas essa rubrica que falta na face oposta. Como na frase de Clarice Lispector, a minha angústia é que os outros não estavam vendo o que eu via.

Junto a isso, o próprio trabalho também se revelou um desafio para mim enquanto estudante do bacharelado em História da Arte, em parte pela especificidade do meu objeto que está relacionado ao futebol e que parte de indagações sobre várias zonas indefinidas que cercam essas imagens.

Todas essas inquietações e angústias formaram um grande ruído para mim e, indo adiante, percebi que a saída era transformar essa inquietação gritante numa curiosidade, a curiosidade em pesquisa e a pesquisa, neste trabalho.

Como mencionei, a foto faz parte de uma série chamada *Camisa Brasileira*. Elas foram produzidas por Gilberto Perin, um fotógrafo nascido em Guaporé, no Rio Grande do Sul, em 1953, e radicado em Porto Alegre. Desde a infância e a adolescência, Perin colaborou em peças de teatro como ator, roteirista e diretor. Mais tarde, quando mudou-se para a capital, formou-se em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em 1976. Em seguida, iniciou seu trabalho no jornalismo, em 1973, no Diário de Notícias (GILBERTO PERIN, 2014), seguido de diversas experiências na televisão.

Depois um período trabalhando na publicidade, em 1999, voltou a trabalhar com televisão, desta vez na produção do programa Curtas Gaúchos, da RBS TV, onde colaborou durante 15 anos para a exibição na TV aberta de mais de 700 curtas metragens (MÁRCIO LUIZ /G1 RS, 2012). Ainda ligado à sua carreira no audiovisual, desde 2020, Gilberto Perin e Emerson Souza dirigem a série de documentários *Acervo MARGS* – produzida pela Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (AAMARGS) –, que aborda a trajetória de importantes artistas cujas obras compõem o acervo do museu. Até o presente momento, já foram lançados cinco documentários sobre os artistas Luiz Carlos Felizardo, Carlos Carrion de Britto Velho (mais conhecido como Britto Velho), Anico Herskovits, Claudia Stern e Paulinho Chimendes.

Após muitas experiências profissionais envolvendo a televisão e o cinema, nos anos 2000 é que Gilberto Perin começou a construir sua trajetória com a

fotografia, notadamente com a realização da exposição *Conexões Infinitas*, em 2009, no antigo *Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo* (CCCEV), em Porto Alegre. Em 2011, realizou a exposição *Tholl: Atrás da Cortina Vermelha*, no Theatro São Pedro, também em Porto Alegre, com fotografias dos bastidores da trupe de teatro circense Grupo Tholl.

No ano seguinte, apresentou na Galeria de Arte do Instituto de Arquitetos do Brasil em Porto Alegre a primeira versão da exposição *Fotografias para Imaginar*. Essa exposição foi remontada em 2015, na Pinacoteca Aldo Locatelli (figura 6), dessa vez com a colaboração de uma série de artistas visuais e escritores que foram convidados para criar novas obras a partir das fotografias da mostra original. As fotos e estes novos trabalhos colaborativos foram lançados em um livro de mesmo nome (figura 7).

Em 2018, exibiu nas Salas Negras do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) as séries fotográficas *Linha d'água* e *Sem identificação* (figura 8). Já em 2019, apresentou junto com Dulce Helfer a exposição *Esconderijos do Tempo*, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, com fotografias dos espaços e atividades do referido centro cultural. Mais tarde, em 2021, exibiu na Galeria Escadaria, no Viaduto Otávio Rocha, a exposição *Retratos*, com fotografias de diferentes personalidades (figura 9).

Entre seus marcos mais recentes ligados à fotografia, estão a colaboração com o livro *Teatro Palavra*, organizado por Antonio Hohlfeldt e Diego da Maia, com projeto gráfico de Alfredo Aquino (figura 10). O livro, lançado em 2023 e ilustrado por Gilberto Perin, celebra os 165 anos do Theatro São Pedro. Também neste ano, Perin inaugurou no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo a mostra *Gente da Cidade* (figura 11), com retratos de importantes figuras da cultura de Porto Alegre.

Observando esses marcos da sua trajetória profissional, noto sua presença e seu interesse pelo ambiente dos bastidores, com o teatro, o cinema, a televisão e as artes visuais. Este interesse permanece na sua atividade como fotógrafo, observável especialmente nos projetos envolvendo atores, atrizes e teatros, espaços de cultura e retratos de personalidades relevantes. Nesses projetos, sua liberdade em circular pela intimidade destes ambientes credenciaram-no a seguir retratando-os.

Segundo o fotógrafo, esta é uma curiosidade e uma temática recorrente em seus trabalhos, já que os bastidores fazem parte de sua vida desde a infância,

quando fazia parte da banda da escola e foi convidado para tocar a trilha em uma peça de teatro escolar. Em entrevista concedida à mim, ele relatou suas primeiras lembranças com os bastidores e seus desencadeamentos:

O que era fazer a música da peça: na hora em que a Joana D'Arc seria queimada, com papel celofane cortado em tirinhas e colocado embaixo dela amarrada, eu estava nos bastidores, nas coxias que se chamam. Quando começar a cena dela morrendo, tu pode tocar, foi o que me disseram. E eu comecei a tocar! É a primeira lembrança que tenho de viver nos bastidores. Depois, claro, fui fazer teatro no ginásio, na época. Aí já dirigia e escrevia...E eram os bastidores, eles sempre estiveram perto de mim, faz parte da minha vida. E então as revistas *Cinelândia*, que tinha a parte por trás das cenas, isso me fascinava e me levou a trabalhar em bastidores tanto no jornal, fazendo a parte de coisas de teatro, depois com TV e teatro. Era o caminho natural e, ao mesmo tempo, quem estava nos bastidores sabia que estava à frente. [...] O processo foi se invertendo. Em vários momentos eu estou na frente e a obra que apresento é a dos bastidores. É uma coisa da minha cabeça, poeticamente falando. (GILBERTO PERIN, 2021)



**FOTOGRAFIAS PARA IMAGINAR GILBERTO PERIN**

Visitação  
17 de junho a 31 de julho de 2015  
segunda a sexta, das 9h às 12h e das 13h30 às 18h

Sala Aldo Locatelli - Paço dos Açorianos  
Praça Montevideu, 10 - Centro Histórico - Porto Alegre/RS

apoio cultural

Go image

financiamento

FUM PRO ARTE

PREFEITURA PORTO ALEGRE

SECRETARIA DA CULTURA

Figura 6 - Imagem de divulgação da mostra *Fotografias para imaginar* (2015).  
Fonte: Divulgação/Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa de Porto Alegre.



Figura 7 - PERIN, Gilberto et al. Fotografias para imaginar. Porto Alegre: Multiarte, 2015. Publicação homônima com fotografias e textos que compuseram a exposição. Arquivo pessoal da autora.



Figura 8 - Imagem de divulgação para a mostra Linha d'água e Sem identificação (2018). Fonte: Divulgação/Secretaria da Cultura do RS.



Figura 9 - Imagem de divulgação da mostra *Retratos* (2021).  
Imagens: Divulgação/Secretaria da Cultura do RS.

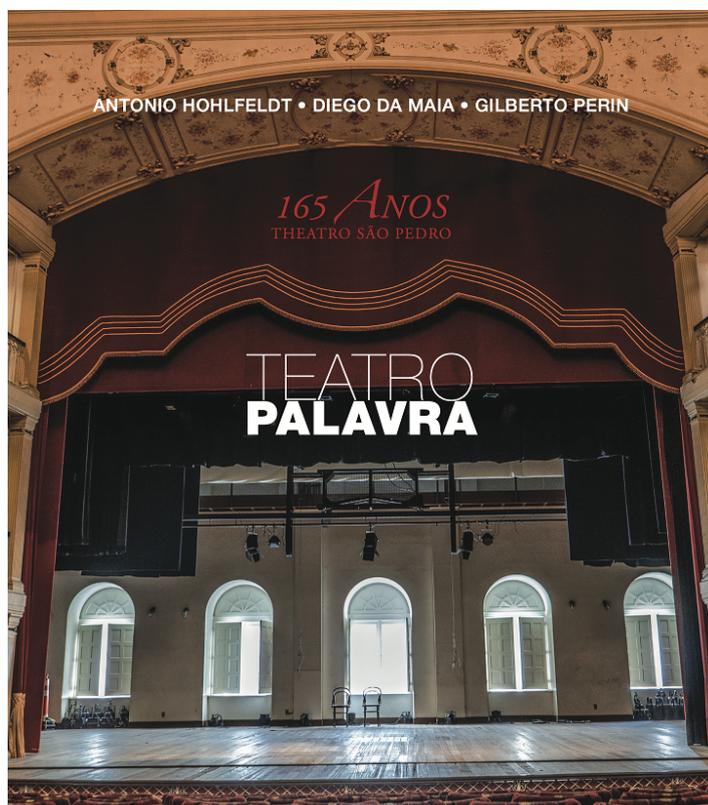


Figura 10 - Capa da publicação *Teatro Palavra* (2023).  
Imagem: Divulgação/Secretaria da Cultura do RS.



Figura 11 - Imagem de divulgação da mostra *Gente da Cidade* (2023).  
Imagem: Divulgação/Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.

Além das revistas com os bastidores das cenas de cinema, o fotógrafo também consumia revistas de variedades ricas em fotografias publicadas no Brasil e que ficaram populares a partir dos anos 1950. Essas imagens e experiências se somaram na criação de um projeto fotográfico que resgataria imagens dos bastidores do futebol – o vestiário –, conforme relatado em outra entrevista:

Na verdade, aquilo nasceu de um *insight*, de um momento em que me lembrei da infância, em que os fotógrafos frequentavam os bastidores do futebol. Hoje, pelas coisas comerciais e mesmo por intimidade deles, é muito mais difícil alguém entrar. Eu disse: poxa, por que não resgato como eram essas fotos? Com a internet vemos muitas fotos dos anos 1950 e 1960 de vestiários, assim... Até com torcedores vibrando junto aos jogadores, não só com a imprensa entrevistando e tal. Pensei: "quero resgatar isso".  
(GILBERTO PERIN, 2014)

Os segredos dos vestiários eram algo que Perin já havia descoberto por experiência própria, quando foi repórter setorista fazendo a cobertura dos clubes de futebol de Porto Alegre nos anos 1970 (GILBERTO PERIN, 2021). Contudo, dessa experiência, nenhuma imagem foi produzida, já que ele não atuava como fotógrafo nessa época. A vivência enquanto repórter, contudo, determinou o que ele

realmente viria a buscar quando realizou *Camisa Brasileira*, fotografias de bastidores ainda mais profundos do que aqueles que ele já conhecia:

Eu não fui querendo fotografar a mesma coisa da época em que fui repórter esportivo, não era isso que me interessava. Entendes? [...] Não era isso que eu queria fotografar, eu queria fotografar aquilo que eu imaginava que acontecia (...) nas fotos pesquisadas. [...] E se tu for olhar nas fotos que pesquisei, em que aparecem o Garrincha e o Pelé, eles estão em vestiários muito parecidos com esses, lá dos anos 1960. E aí quis fundir isso (...). Então eu já aproximei as coisas. Não fui procurar o Grêmio e o Inter que já têm uma estrutura legal. Para mim é frio o vestiário hoje. Não é memorável. (GILBERTO PERIN, 2021)

Guiado pelas suas memórias, Perin foi em busca de um clube que abrisse as portas da intimidade da equipe para que ele, enquanto artista, pudesse acessá-la. E aqui faço este registro porque, como ele mesmo pontuou anteriormente, o vestiário havia se tornado um local proibido para a imprensa com o passar do tempo. Em termos mais técnicos, para entrar neste espaço, o autor teria de assumir outro “viés” para produzir imagens. Quem explica isso muito bem em outra entrevista é o autor Aldyr Garcia Schlee, que colaborou com textos publicados no livro “*Brasil: Camisa Brasileira*” (2011). Para os repórteres Iuri Muller e Maurício Brum, do Sul21, ele declarou:

O Perin tinha dito para o meu editor no ano passado que estava com vontade de penetrar num espaço aparentemente inexpugnável, que é o vestiário dos times de futebol durante a partida – um lugar onde estão todos os segredos, e não sai nada lá de dentro. O que acontece lá dentro não pode ser contado. Ele queria fotografar e manter esse caráter secreto: não revelar, como repórter fotográfico, e sim captar como artista aquela situação única. Foram mais de trezentas fotos. Só que quando ele deu a ideia para o editor, deixou claro que não queria pegar um Corinthians ou um Flamengo, nem mesmo Grêmio ou Internacional. Ele queria um time pequeno que não tivesse nenhuma ilusão de ser campeão de algo grande, mas que tivesse alguma organização que não fosse amadora. Um time profissional que eventualmente enfrentasse os grandes. Nunca se ouve falar do que acontece dentro do vestiário. (...) Até hoje ele não disse nem uma palavra. E os jogadores não contam, os técnicos não contam. Não tem um massagista que conte para a mulher dele botar na boca do mundo o que acontece lá dentro. O segredo do vestiário é uma coisa nunca vista. (ALDYR GARCIA SCHLEE, 2011)

Na pesquisa sobre essas fotografias, uma das primeiras curiosidades que eu tive e que as pessoas que entraram em contato com elas também tiveram foi: por que o Brasil? Por que fotografar o vestiário do Brasil de Pelotas? Em conversa com o autor, ele me relatou que já tinha a ideia do projeto em mente quando passou a

buscar o time que o permitiria entrar no seu vestiário. Ele não foi em busca de times com grandes estruturas por dois motivos que estavam conectados:

Eu queria fotografar algo que ultrapassasse todos os limites do campo, isso era claro. [...] Eu também achava, por exemplo, que a ideia de seleção brasileira era o conjunto dos brasileiros. Eu tinha essa ideia na pré-adolescência, na infância, que era o Brasil jogando. [...] Hoje em dia não temos mais essa relação. Quando era criança eu imaginava que era aquela coisa que até o Nelson Rodrigues disse, [...] "*É o coração na ponta da chuteira*"<sup>2</sup> era uma frase dizendo que a emoção do Brasil passava pelo jogo. O que eu estava vendo, agora passa para 2009, é que isso já tinha acabado. [...] (PERIN, 2011)

Ou seja, buscar aquele vestiário e não o de clubes maiores em estrutura significava buscar retratar uma ideia de Brasil que existia na infância do autor, uma ideia de identidade em unicidade, deste país um dia representado através do seu futebol. Um vestiário precário bastaria para atender a essas expectativas, mas havia um outro lado mais prático dessa representação buscada pelo autor que, no final das contas, é o motivo pelo qual o clube fotografado foi o Brasil e não outro. A resposta foi revelada em entrevista à jornalista Núbia Silveira, também do Sul21:

Eu não pretendia fazer o ensaio fotográfico com um grande clube, cheio de estrelas. Acho que seria mais difícil obter espontaneidade. Queria um clube mais próximo da realidade dos times brasileiros, um grupo de atletas que estivesse mais longe dos holofotes constantes da mídia. Mas, atualmente, não é fácil conseguir um clube que libere alguém com esse projeto. Quanto mais pensava no clube, mais tinha na minha cabeça que seria legal um clube com camisa amarela, para relacionar com a camiseta da seleção brasileira. Ou, como acabou acontecendo, um time chamado Brasil. Por meio do escritor — e também criador da camisa canarinho, em 1953 — Aldyr Garcia Schlee consegui que o G.E.Brasil, da cidade de Pelotas (RS), aceitasse a minha ideia. Fiquei muito feliz quando o então presidente Helder Lopes, junto com a comissão técnica e os atletas, aceitou participar do meu projeto. (PERIN, 2011)

Essa busca pela identidade brasileira fica evidente já no título da série e do livro no qual as fotos foram publicadas. No fim, a ideia de que um time com jogadores menos famosos poderia proporcionar essa imagem do Brasil que o autor lembrava da infância aparece através da diversidade da origem dos jogadores que faziam parte do elenco do Brasil de Pelotas à época das fotos, conforme relata o próprio fotógrafo:

---

<sup>2</sup> Nelson Rodrigues (1912-1980) foi um escritor brasileiro que atuou como dramaturgo, contista e cronista de futebol. A ele são creditadas frases memoráveis, como: "O escrete é a pátria em calções e chuteiras. Ele representa os nossos defeitos e as nossas virtudes". (CENTRO DE REFERÊNCIA DO FUTEBOL BRASILEIRO, [s. d.]

Olha, a gente colocou a palavra “*Brasil*” bem grande e o título do livro é “*Camisa Brasileira*”, então já começa aí. *Camisa Brasileira* já começa a explicar que não é só a camisa do Brasil de Pelotas, mas é a camisa brasileira. Colocamos essa palavra, “Brasil”, para dizer que isso vai além de um time de futebol. [...] Quando recebi o OK do presidente do Brasil de Pelotas de que eu poderia fotografar eu mergulhei em uma pesquisa sobre cada um dos jogadores do time. Na época, eu sabia onde o cara jogava, o que ele jogava... [...] E outra coisa importante, não sei se vou te dizer corretamente, mas eu tinha jogadores de dez estados brasileiros. Tinha indígenas, descendentes de indígenas, negros, brancos, loiros de olhos azuis, etc. Antes de começar a fotografar eu falei com o Schlee e com o próprio Alfredo e disse: “Eu estou fotografando o Brasil, não preciso fazer força!”. (...) Tem o cara que o apelido era “carioca” ou “algo do Pará”. Cheguei a saber isso tudo e feliz antes de fotografar que eu tinha pessoas de todos os lugares. (GILBERTO PERIN, 2021)

Após apresentar o projeto para o Brasil de Pelotas e conseguir a autorização para fotografar, Perin acompanhou o time entre janeiro e abril de 2010, em partidas em Pelotas e fora da cidade, no período em que o Grêmio Esportivo Brasil disputava a segunda divisão do Campeonato Gaúcho de Futebol. Para fazer esse registro, o fotógrafo fez um “pacto de invisibilidade” com os atletas – não iria interferir na rotina deles dentro do vestiário e se alguém não quisesse ser fotografado bastava dar um sinal, algo que ele alega jamais ter acontecido. (PERIN, 2011)



Figura 12 - PERIN, Gilberto (1953) *Sem título* - Camisa Brasileira, 2010  
fotografia digital

Em junho de 2010, no antigo *Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo* (CCCEV), Gilberto Perin inaugurou a primeira exposição da série *Camisa Brasileira*, com curadoria de Alfredo Aquino. Depois disso, as fotografias tiveram ampla repercussão e circulação. No ano seguinte, em 2011, Perin publicou também com o editor Alfredo Aquino o livro “*Brasil: Camisa Brasileira*”, pela editora Ardotempo. Além das 106 fotografias, o livro também contém textos de três autores: dois textos do próprio Alfredo Aquino; dois textos de Aldyr Garcia Schlee, criador do uniforme amarelo da Seleção Brasileira de futebol e torcedor notável do Brasil de Pelotas; e um texto de João Gilberto Noll, escritor gaúcho e vencedor de seis prêmios Jabuti.

Ainda em 2011 as fotografias ganharam exposições em diferentes cidades do Rio Grande do Sul como Pelotas, Bagé, Montenegro e Camaquã. No caso de Bagé e Montenegro, as exposições também fizeram parte do Circuito ArteSESC (figura 14 e 15) que produzia mostras itinerantes. Em 2012, diversas fotografias da série integraram a exposição “*Vestiário*” (figura 16), com curadoria de Leonel Kaz, realizada no Museu do Futebol, em São Paulo (SP). A exposição reunia as fotos de Gilberto Perin e obras do artista Felipe Barbosa em um ambiente com músicas e *video mapping* do VJ Spetto.

Durante o período da Copa do Mundo de 2014, a série foi exposta novamente no *Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo*. De forma individual, fotografias de *Camisa Brasileira* fizeram parte das mostras *The Beautiful Game: O Reino da Camisa Canarinho* (2014), *Queermuseu* (2017), do 2º Leilão de Arte Contemporânea da AAMACRS, e hoje integram o acervo do MACRS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) e do MARGS

.Uma das motivações deste trabalho também vem da minha experiência em ter visto uma das fotografias da série de Perin na ocasião na exposição *Queermuseu* (2017), realizada no antigo Santander Cultural, hoje chamado de Farol Santander, em Porto Alegre. A fotografia em questão (figura 13) foi apresentada no projeto expositivo junto a outras obras que apesar de estarem dentro da temática da exposição, não estavam de forma alguma relacionadas à própria imagem. Além de ser apresentada individualmente e, portanto, fora de série, ela foi apropriada para um contexto demasiadamente diferente do que fora proposto pelo artista ao produzi-la, fato que gerou em mim um incômodo profundo.



Figura 13 - PERIN, Gilberto (1953)  
*Fim de Jogo (série Camisa Brasileira), 2010*  
Fotografia digital impressa em papel 100% algodão, 60cm x 90cm  
Acervo MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Não pretendo ao longo deste trabalho falar particularmente dessa exposição, de como esta fotografia foi tratada individualmente ou sobre a problemática de usar de forma recortada um trabalho que faz parte de uma série, mas registrar este incômodo é importante para mim justamente porque salienta a falta de informações sobre o trabalho fotográfico realizado por Perin, algo que faz parte das justificativas da importância desta pesquisa.

O meu desconforto nessa experiência se deve sobretudo a minha incompreensão sobre o uso dessa fotografia sob uma temática queer. Se é porque ela exibe dois jogadores nus no vestiário junto a outras pessoas neste ambiente, esse não me parece um argumento forte o suficiente, já que tratam-se de atletas no seu ambiente de trabalho e provavelmente não existem maiores motivos ou relações entre eles atreladas a esta nudez. Respeito as decisões do curador, mas, em vista disso, critico o uso indistinto da imagem por motivações confusas.



ARTESESC circuito de arte sesc CONVIDA:

para a exposição

## CAMISA BRASILEIRA

Fotografias de Gilberto Perin  
Textos de Aldyr Garcia Schlee

13/07/2011 das 19h às 21h – Coquetel de abertura da exposição e lançamento do livro  
Visitação: 14/07 a 12/08  
Horário: 13h30 às 18h30

Local: Galeria do Porão - Palacete Pedro Osório - Avenida Tupy Silveira, 1436 - Bagé/RS

Apelo Cultural:  Patrocinador: 

## CAMISA BRASILEIRA

**Gilberto Perin**  
Fotografias

MAM Museu de Arte de Montenegro  
Estação da Cultura  
Abertura da mostra  
22 de setembro - 19h  
Exposição  
De 22 de setembro a 14 de outubro





Figura 14 e figura 15 - Imagens de divulgação das exposições *Camisa Brasileira* em Bagé e Montenegro que integraram o Circuito ArteSESC.

MINISTÉRIO DA CULTURA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA E BANCO SAFRA APRESENTAM

# VESTIÁRIO

Pegue um artista plástico, um fotógrafo e um VJ; junte os três em um vestiário e apague a luz.

**UMA EXPOSIÇÃO DIFERENTE DE TUDO O QUE VOCÊ JÁ VIU.**

com os artistas  
**GILBERTO PERIN, FELIPE BARBOSA E VJ SPETTO**

dia 14 de fevereiro, 19h30, no Museu do Futebol

Apelo:  Patrocinador:  Realização: 

Figura 16 - Imagem de divulgação da exposição *Vestiário*, realizada em fevereiro de 2012, no Museu do Futebol, em São Paulo.

## Capítulo 2 - Subterrâneos

*Fotografia é fotojornalismo, o resto é pintura*  
Christian Boltanski

É uma foto em preto e branco um pouco confusa e certamente misteriosa. É um plano médio curto porque mostra um pouco do fundo, mas se concentra em uma figura. Vejo quatro homens e um deles está nu em primeiro plano, no centro da imagem. O corpo enrijecido por sua posição de quem está se envergando para se agachar também esconde seu rosto. Vejo os músculos acentuados, formando linhas que percorrem as costas e a perna esquerda. É um corpo musculoso, atlético. O preto e branco da imagem ressalta essas linhas, como se fosse um desenho em carvão de um modelo vivo. A rigidez dos músculos lembra aquela das esculturas antigas, a pele lisa como pedra polida.

Atrás deste corpo no centro da imagem, enxergo um homem ao fundo, sentado em um banco, do qual se vê apenas o rosto olhando para baixo. É o único rosto que aparece na imagem. Os outros homens, cada um de lado da imagem são borrões em movimento. O homem do lado esquerdo está vestido, com uma das mãos apoiada naquele banco em que ele também está sentado. Sua cabeça tremida aponta para o outro lado e ele desvia do nu logo à sua frente. Já a figura do lado direito é um torso em pé, também está vestido. A cabeça que provavelmente estaria olhando em minha direção está cortada da foto.

Os homens estão apertados neste enquadramento fechado. A imagem se concentra nestes quatro personagens e não revela mais nada do ambiente em que eles estão. Imagino se este banco é o mesmo que aparece em uma imagem anterior, mas parece que não, aqui há muito menos espaço disponível, tanto que eles parecem quase se amontoar um sobre o outro. O rosto que desvia da nudez provavelmente preferiria estar muito mais distante do que está ali. Sobre a imagem, enxergo um desconforto generalizado, rompido pela placidez do corpo desnudo que atrai o olhar no cerne da composição. A ele nada parece importar na concentração do movimento para se agachar. Não sei se pegará algo do chão ou se está a se secar, vestindo-se talvez. Ele é impávido em sua rigidez.

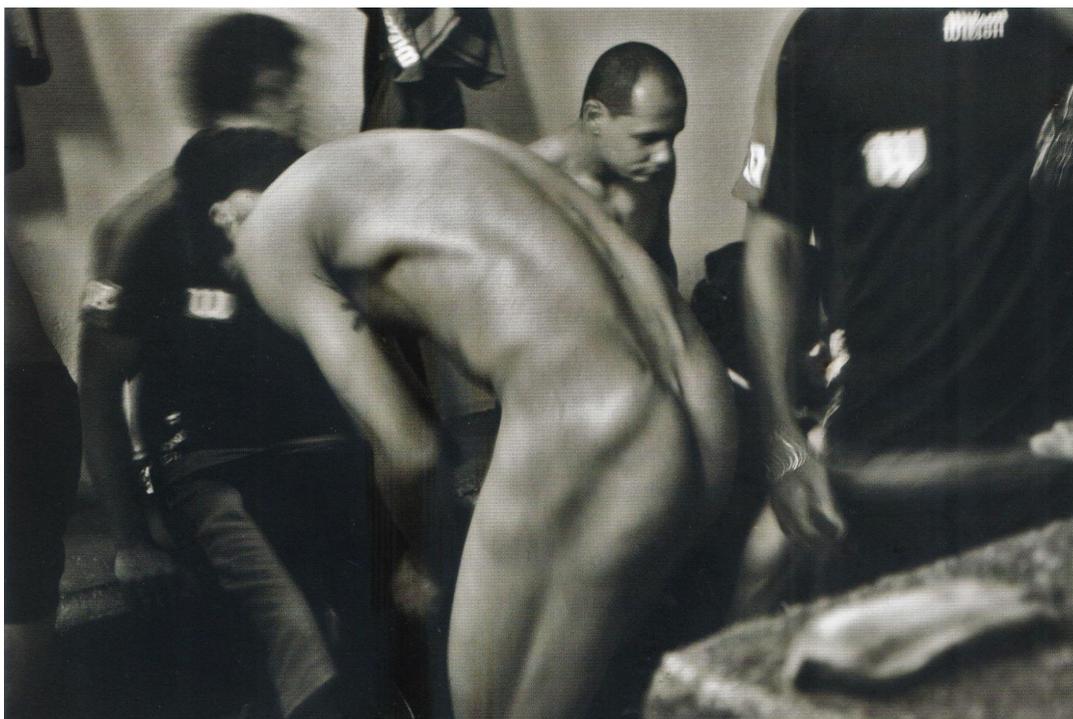


Figura 17 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

Dois coisas me chamam a atenção nessa fotografia: o corpo nu ao centro e a miríade de sombras que compõem o resto. Não só porque os outros personagens estão vestidos, mas a luz e a claridade desse corpo destoa de tudo o mais que aparece ali. Pensando apenas neste contraste, lembro-me de fotografias modernistas com experimentos de luz e sombra sobre formas diversas. Apesar deste marco sólido no meio da composição, há muito movimento à sua volta, basta fixar o olhar por um momento nessa figura para sentir o resto da imagem deslizando ao seu redor.

Então, me pergunto: o que é essa fotografia? Tem algo acontecendo ali e a foto parece captar apenas um momento, é o registro de apenas um instante. Sabendo tudo o que já expus no primeiro capítulo deste trabalho – ou não sabendo nada –, esta fotografia continua parecendo uma imagem pinçada ao acaso e disposta nesta página para ser examinada. Ela é como um recorte que um dia fez parte de um grande rolo de filme.

Sob essas percepções, duas constatações: se quando alguém fotografa algo é para ter, justamente, um registro de algo, essa foto me parece ser o produto de *uma atitude documental*; e se ela tem algo de documental, me faltam informações para entendê-la, porque quero saber o que está acontecendo e não consigo. Penso

nessa *atitude documental* e imagino o resto do rolo de filme, as outras imagens que contam o resto da história.

Se as fotografias são usadas para contar histórias, estou em busca da narrativa. O preto e branco, o enquadramento, a transparência e a estrutura dessa imagem são as mesmas características de *outras* fotografias usadas para contar histórias, imagens impressas em jornais e revistas do século XX. Como a foto não é colorida, a semelhança se restringe ao período em que a impressão em cor ainda não era comum.

Quando entrevistei Gilberto Perin para este trabalho, ele declarou que para *Camisa Brasileira*, gostaria de fotografar “*aquilo que eu imaginava que acontecia (...) nas fotos pesquisadas*”. Essas “fotos pesquisadas” (figura 18) configuram uma etapa preparatória do artista para a concepção da série e foram reunidas em um painel exibido como parte da apresentação do projeto à direção do Brasil de Pelotas e aos jogadores. Para mim, essas imagens também são representativas da influência que as fotografias publicadas nas revistas dos anos 1950 e 1960 terão sobre as fotografias que Perin realizou em sua série. Revistas que o artista acessava e que retratam uma época na qual – como ele mesmo afirmou – os fotojornalistas podiam acessar o ambiente do vestiário.



Figura 18 - Painel de imagens da pesquisa do artista.  
Arquivo Gilberto Perin.

Como mencionei anteriormente, noto na fotografia analisada uma “atitude documental” – característica que atribuo à intenção de captar um momento de um evento maior. Minha leitura e as características que aponte correspondem àquilo que o autor André Rouillé classifica como “foto-documento”, um tipo de fotografia que adota princípios formais responsáveis por um efeito de verdade, “uma imagem sem homem”, “automática”, “um perfeito banco de dados” (ROUILLÉ, p. 64, 2009). De acordo com Rouillé, este tipo de fotografia encontrará na figura do fotojornalista o seu expoente durante o século XX:

Informar, essa terá sido, sem dúvida, a função mais importante atribuída à fotografia-documento. Pelo menos entre os anos de 1920 e a Guerra do Vietnã, período em que a fotografia criou um forte vínculo com a mídia impressa, período dominado pela figura mítica do fotorrepórter, período que teve fim com avanço da televisão. (ROUILLÉ, p. 126, 2009)

Ignorar a presença do operador da câmera é fundamental para que a imagem se desvincule de um autor, pareça independente, um recorte do real e uma emulação da verdade. Para a autora Camila Schenkel, a partir dos anos 1980, há uma retomada da dita fotografia-documento na produção em arte contemporânea. Sobre o caráter documental nessa produção, Schenkel comenta:

Por outro lado, pode-se pensar também em um tipo de fotografia que alcançou o estatuto de arte justamente ao assumir suas qualidades mecânicas e objetivas, aproximando-se, às avessas, da ideia de especificidade e depuração dos dogmas modernistas. Uma fotografia que abraçou seu potencial de documentação e que desempenhou, em diferentes momentos, o papel de contraponto da arte. Trata-se de imagens que se apresentam mais como algo que emana da própria realidade do que como o resultado do trabalho do artista, e que, portanto, desafiam a autonomia do campo e seus valores consolidados de autoria. (SCHENKEL, 2020, p. 211)

Gostaria, então, de entender como Gilberto Perin incorpora a fotografia-documento em sua produção através da análise de suas referências, apontadas em parte através do já mencionado painel. Nesta análise, irei me aprofundar em dois elementos específicos: a imprensa ilustrada – enquanto veiculadora do tipo de imagem que influencia o artista – e a figura do fotojornalista – o produtor deste tipo de imagem. Dedicarei um subcapítulo para cada elemento, nesta parte do trabalho. E para guiar esta investigação, elegi duas fotografias do painel que considero representativas desses elementos: na parte superior, respectivamente, a do canto direito e a do canto esquerdo.

## 2.1 - Uma questão impressa

A primeira, é uma foto de 1958 e se concentra em dois personagens: o senhor Paulo Machado de Carvalho e Pelé. Por mais que eu tenha buscado, não consegui encontrar informações sobre qual foi a exata circunstância que proporcionou essa foto. Provavelmente, o encontro registrado entre os dois aconteceu ou porque na mesma época em que Paulo Machado de Carvalho era da Federação Paulista de Futebol, Pelé também jogava no Santos Futebol Clube, ou porque ambos faziam parte das delegações brasileiras que foram às Copas do Mundo de 1958, na Suécia, e de 1962, no Chile<sup>3</sup>.

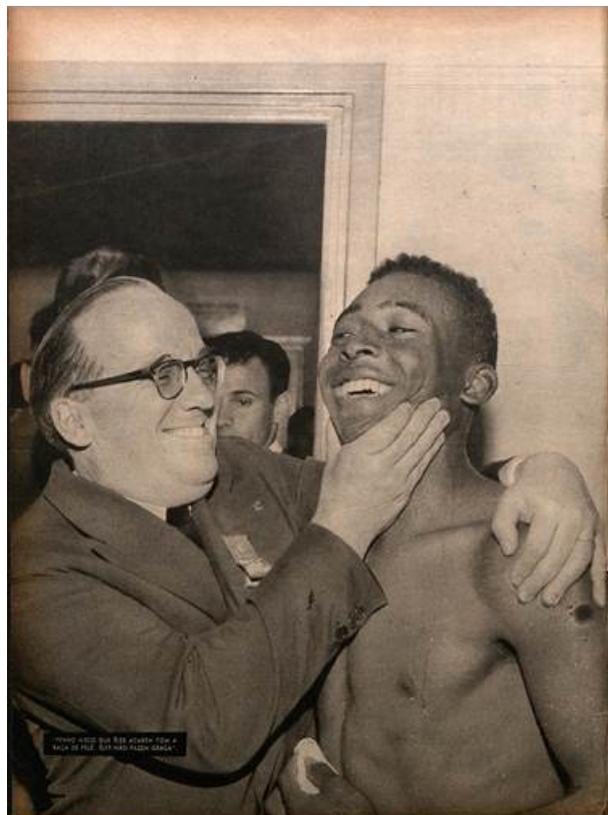


Figura 19 - Paulo Machado de Carvalho e Pelé  
Foto s/ crédito. **Revista Manchete Esportiva**, nº 156  
Rio de Janeiro, 15 de Novembro de 1958

---

<sup>3</sup> Paulo Machado de Carvalho foi um dirigente esportivo ligado ao São Paulo F.C. e à Federação Paulista de Futebol. Também foi o chefe da delegação brasileira nas Copas do Mundo de 1958 e 1962, tendo sido responsável pelo planejamento que resultou no bicampeonato mundial e por isso ganhou o apelido de Marechal da Vitória. Também era empresário de comunicação, dono das rádios Record e Panamericana e da TV Record. Em 1961, foi homenageado pela prefeitura de São Paulo, que deu ao Estádio do Pacaembu seu nome. (CENTRO DE REFERÊNCIA DO FUTEBOL BRASILEIRO, [s. d.] )

Encontrei o que parece ser a foto original publicada justamente na Revista Manchete Esportiva (figura 19), uma das principais revistas brasileiras de variedades nos anos 1950, focada em futebol. De acordo com o pesquisador André Couto, a Manchete, criada em 1952, foi “idealizada por seu fundador, Adolpho Bloch, para ser um semanário concorrente de *O Cruzeiro*” e “logo passou a ser uma referência em imprensa de variedades e de fotojornalismo.” (COUTO, 2012, p. 3). Sobre a Manchete, Couto comenta:

As revistas deste porte, então, como a recém-criada Manchete, passaram a investir em fotojornalismo, destacando as imagens como recurso essencial, tanto no conteúdo a ser tratado, mas principalmente na forma a ser impressa. Ou seja, nesta perspectiva, a fotografia adquire não só um aspecto imagético de composição com o texto escrito, como se torna, na maioria das vezes, o discurso mais importante, hierarquicamente mais trabalhado pelo editor do que o próprio texto.” (COUTO, 2012, p. 3)

A *Manchete*, *O Cruzeiro*, a *Cinelândia*, a *Gazeta Ilustrada*, – e no caso esportivo – o *Jornal dos Sports*, a *Revista do Esporte* e tantas outras, eram um tipo de revista em ascensão naquele período no Brasil, inspiradas em outros exemplos da imprensa ilustrada europeia e estadunidense. Localmente, destaco o caso da *Revista do Globo*, com sede em Porto Alegre. Esse tipo de publicação nasceu no final do século XIX, a partir da criação das primeiras agências de notícias. O pesquisador Pierre-Jean Amar, em sua obra *El Fotoperiodismo* (2005), fez um histórico sobre o nascimento dessas agências:

A primeira delas, a agência Havas, foi criada em Paris em 1835. Detinha o monopólio quase total da difusão das informações, que recolhia junto do governo e dos seus correspondentes na França e no estrangeiro. Na Europa, outras agências imitaram-na: em Berlim, em 1849, a agência Wolff, que recebeu o nome de um antigo empregado da Havas; em Londres, em 1851, a agência Reuters; em Nova Iorque, em 1848, a Associated Press, uma associação dos seis jornais mais importantes que, em vez de competirem, decidiram trabalhar em conjunto. (AMAR, 2005, p.10-11, tradução minha)

É importante aqui falar sobre a origem da imprensa ilustrada não só por ser através dela que ocorreu a massiva produção e veiculação de fotografias, mas porque acredito que também seja importante dedicar um olhar para os avanços tecnológicos desta mídia impulsionados pelas necessidades da comunicação. Se por um lado, o desenvolvimento da fotografia é visto sob uma perspectiva focada no seu antigo viés científico e positivista – e este viés é essencial para entender como

se construiu um discurso sobre a fotografia enquanto verdade e “reprodução confiável do real”, “aspectos que serão adotados pelo discurso jornalístico, assim como arquivos fotográficos dos órgãos do estado e a fotografia usada como prova judicial” (BUITONI, 2016, p. 104) –, por outro, pretendo direcionar um olhar para outros impulsos que levaram a fotografia e a imprensa a se desenvolverem tão rapidamente a partir da sua criação e durante todo o século XX.

Isto é, a transformação da imprensa no final do século XIX deve-se, sem dúvida, aos avanços da revolução industrial e técnica na sua produção, mas deve também muito às transformações nos hábitos e exigências de seus leitores, mais rigorosos e variados (AMAR, 2005, p.36). Assim, a demanda dos leitores somada à otimização das técnicas de impressão levará à profusão dos gêneros das revistas ilustradas, focadas em artes, esportes, público feminino e infantil. De acordo com Amar, entre os títulos mais importantes, que recorriam muito mais à fotografia do que à gravura, contam-se a *Illustrated American*, a *Illustrated London News*, a *Paris Moderne* e a *Berliner Illustrierte Zeitung* (AMAR, 2005, p.35).

Como exemplo dessa rápida transformação, considero o aprimoramento das impressões em grande tiragem com a utilização de prensas tipográficas rotativas, heliográficas ou offset que possibilitaram o aparecimento da primeira fotografia impressa em *halftone* (figura 20) no *New York Daily Graphic*, de Nova Iorque, em 4 de março de 1880, com o título *A scene in Shantytown*, feita por Stephen Henry Horgan (AMAR, 2005, p.34).



Figura 20- *A scene in Shantytown* | Edição de 4 de março de 1880 do *New York Daily Graphic*  
Fonte: The Daily Graphic, Domínio Público, via Wikimedia Commons

No Brasil, o ícone desse tipo de publicação ilustrada – e uma das concorrentes da Manchete – foi a já mencionada revista O Cruzeiro. Esta era uma das principais veiculadoras de grandes fotorreportagens neste período, consolidando o estilo editorial que destacava a fotografia. A pesquisadora Marlise Meyrer explica sobre a criação da revista e o seu papel no imaginário brasileiro:

“O Cruzeiro foi, durante muito tempo, o carro-chefe do primeiro conglomerado de imprensa e a primeira rede de comunicação instituída no país, ou seja, o oligopólio formado pelos Diários Associados de propriedade de Assis Chateaubriand, cuja importância e influência sobre os rumos do país são bem conhecidas. Fundada em 1928, a revista inseriu-se no contexto inicial do processo de modernização dos meios de comunicação no país, no final do anos 20, que se consolidou nos anos 50. Porta-voz de um discurso modernizante, a revista foi a primeira do gênero de circulação nacional.

Nos anos 1950, quando a televisão ainda engatinhava no Brasil, (...) a revista O Cruzeiro era o principal veículo nacional que apresentava a(s) imagem(ns) da nação ao leitor brasileiro.” (MEYRER, 2010, p.1999)

Se para a História da Arte no Brasil, estamos acostumados a falar sobre Assis Chateaubriand, o fundador do Museu de Arte de São Paulo, basta atravessar uma rua imaginária para os estudos sobre comunicação no Brasil para descobrir que lá o chamam de Chatô, o fundador dos Diários Associados e “um dos homens mais poderosos do Brasil no século XX”, de acordo com a apresentação da biografia sobre o personagem lançada em 1994, por Fernando Morais. E não é por acaso que as duas alcunhas são sobre o mesmo homem. Suas contradições transparecem em seus projetos na mesma medida em que, como comenta Meyrer, “a revista [O Cruzeiro] dedicou-se à divulgação da cultura refinada europeia, e, de outro, a difundir e promover a cultura popular” (MEYRER, 2010, p.201).

A revista de Chateaubriand passa a ser a principal responsável pela criação de um imaginário sobre o que seria o brasileiro, ao apresentar reportagens com grandes fotografias (em formato e quantidade) uma série de cidades, paisagens, cenas folclóricas, tipos regionais, crimes, os índios – sendo contactados e sendo trazidos para a “civilização”, artistas do cinema americano, artistas do rádio, políticos, inaugurações, carnaval... (Buitoni, 2016, p. 105). A partir dos anos 1930, o futebol passa a figurar entre um desses temas que compunham a identidade nacional, por ser um exemplo de uma ideia hegemônica da miscigenação como algo positivo e por construir estereótipos do que viria a ser o futebol-arte (Mostaro et al., 2015, p. 281).



Figura 21 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
Sem título - Camisa Brasileira  
2010, fotografia digital

Em uma das fotografias de *Camisa Brasileira* (figura 21), aparecem pelo menos 10 jogadores do time divididos em dois bancos que ocupam a lateral e o fundo da imagem. Na parte inferior, estão dispostas no chão uma série de chuteiras que devem pertencer ao time inteiro. Ou seja, pelo menos uma metade da equipe aparece na foto e a outra não. Desta metade visível, a maioria dos jogadores são negros e pelo menos um deles é branco. Examinando outras fotografias da série, a diversidade racial que compõe o time aparece com outros jogadores brancos, alguns com feições indígenas e outras características físicas que denotam essas diferenças.

Essa multiplicidade de origens dos jogadores era algo que Gilberto Perin buscava desde a concepção do projeto, como se esse aspecto, somado à precariedade dos vestiários frequentados por eles, pudesse de alguma forma ser uma representação do nacional similar à que ele via nessas antigas publicações. Contudo, mesmo na época em que as fotografias dos jogadores de futebol apareciam nessas revistas de grande circulação, ter um vestiário diverso não era um privilégio apenas da seleção brasileira ou de clubes brasileiros.

Acredito que a ideia de Brasil que o fotógrafo tinha em mente quando buscou essa diversidade ficou restrita ao que ele absorveu dos discursos sobre o nacional

construído pelas revistas aqui já citadas. Para Bernardo Buarque de Hollanda, um dos principais pesquisadores da história social do futebol, a década de 1930 testemunhou a invenção da pátria de chuteiras, uma ideia que cresceu a cada edição da Copa do Mundo realizada pela FIFA e que encontrou nos meios de comunicação de massa, particularmente o rádio, um mediador fundamental ou catalisador dos sentimentos emocionais da população (DE HOLLANDA, 2023, p. 218). Essa ideia da “pátria de chuteiras” é citada diretamente por Perin enquanto um símbolo deste discurso sobre a identidade nacional construída por vários agentes e disseminada pela mídia. Um breve trecho de Hollanda sintetiza essa construção:

O futebol passou a ser o centro de uma identidade que reverteu os problemas do país, um exemplo foi a miscigenação, em um conjunto de virtudes. (...) Um dos elementos de maior destaque no futebol brasileiro foi sua condição porosa, com capacidade de sintetizar e expressar as contradições da forma social brasileira. (DE HOLLANDA, 2023, p. 219)

O pesquisador argentino Pablo Alabarces também aponta que essas narrativas e simbologias fazem parte das maneiras que temos de apreender o social e o cultural, argumenta que as sociedades (são) também conhecidas por narrar e tipificar como forma de reduzir a sua própria complexidade e a heterogeneidade e de construir homogeneidades reconhecíveis. (ALABARCES, 2006, p. 138). Ao comparar como essas construções ocorrem nos contextos brasileiro e argentino, Alabarces sinaliza as consequências similares para a mentalidade sobre o nacional em cada país:

Ainda mais quando falamos das relações entre Argentina e Brasil; em ambos, o peso do futebol é desproporcional, não só pela forma como permeia as sociabilidades cotidianas, mas também por sua importância na construção de narrativas nacionais, mitos de integração racial, histórias de heróis que transbordam os campos de jogo para se tornarem ícones da Argentina ou um rei atleta do século. (ALABARCES, 2006, p. 139)

Para entender como as publicações impressas influenciaram na construção dessas sociabilidades, volto a sublinhar um histórico sobre o desenvolvimento técnico que possibilitou o uso da fotografia para ilustrar estes discursos. No esforço para dar primazia à imagem, além da redação, as revistas também dedicaram-se em todos os âmbitos à valorização dos aspectos gráficos, contratando diretores de arte, ilustradores e investindo no corpo de fotógrafos, que no caso da Manchete, chegava a contar com até dezessete profissionais, um deles Jean Manzon, também correspondente da francesa Paris Match (COUTO, 2012, p.4).

Com a atividade desses profissionais e o aparecimento da chamada

“fotografia documental”, termo cunhado nos anos 1930, há um boom de fotografias com caráter social e etnográfico, publicadas em grandes fotorreportagens temáticas. A mesma década marca o auge de revista Vu, uma das expoentes na publicação deste tipo de fotografia e de fotorreportagens, uma revista que terá uma grande influência e “servirá de modelo para a criação da Picture Post por Stephan Lorant, em Londres, e da Life em 1936, nos Estados Unidos, por Henry Luce” (AMAR, 2005, p.57). A Life, por sua vez, será o grande modelo para a criação das revistas brasileiras.

A lista de fotógrafos colaboradores da Revista Vu inclui nomes como Berenice Abbott (1898–1991), Germaine Krull (1897–1985), Albert Renger-Patzsch (1897–1966) e André Kertész (1894–1985). É na Vu, por exemplo, que originalmente se publica uma das fotografias mais famosas de Robert Capa (1913-1954), chamada Morte de um soldado legalista, Soldado no momento da morte ou Soldado em Queda (figura 22), imagem que depois será republicada na Life e na Picture Post (INGLEDEW, 2005, p.84, tradução minha). Refletindo sobre a produção destes fotógrafos mencionados, André Rouillé comenta que, com o término do pictorialismo, uma série de artistas romperá a “a velha oposição entre o documento e a arte” em prol de uma “arte documentária”:

De August Sander a Walker Evans, de Albert Renger-Patzsch a Dorothea Lange, de Karl Blossfeldt às primeiras imagens de Henri Cartier-Bresson, a postura é semelhante: fotografar as coisas “como elas são”, aceitar o mundo como ele é, do modo como se apresenta à máquina. Após as encenações de ateliê do retrato profissional, os retoques dos pictorialistas ou as experimentações dos vanguardistas, o documento pretende confrontar-se com a realidade bruta. (ROUILLÉ, 2009, p.85)

Outro importante artista-fotógrafo deste período, reconhecido pelo retrato de temas sociais, é Walker Evans (1903–1975). Embora Evans, de modo geral, não esteja ligado à imprensa ilustrada, ele é um dos expoentes do que Olivier Lugon definiu como “estilo documental”. De 1935 a 1937, Evans foi fotógrafo da equipe da *Farm Security Administration*, trabalho pelo qual se notabilizou (GETTY, [s. d.]). As fotografias da FSA (figura 23) tiveram sua exposição pela primeira vez em 1938 e ganharam exposições itinerantes pelos Estados Unidos graças ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, feito que popularizou a ideia de “fotografia documental” nos EUA (LUGON, 2010, p.103).



Figura 22 - **Revista Vu** - 23 de setembro de 1936  
 Página dupla *A guerra civil na Espanha*, com duas fotografias de Capa à esquerda.



Figura 23 - **EVANS, Walker (1903–1975)**  
*Floyd and Lucille Burroughs on Porch, Hale County, Alabama. 1936*  
 Gelatina de prata, 18,9 x 23,7 cm  
 Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA

Também foi em 1938 que a exposição *American Photographs* foi apresentada ao público – sendo a primeira exposição individual de um fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – junto ao lançamento de um fotolivro homônimo. A maioria das fotografias da exposição e do livro foram produzidas nos primeiros dez anos de carreira de Evans, durante a década de 1930 (OLIVEIRA, 2013, p.19). De acordo com a pesquisadora Camila Schenkel, “Evans pode ser visto como o exemplo mais paradigmático de uma prática fotográfica que reivindicou as características de precisão e neutralidade do meio como forma de acessar o campo artístico” (SCHENKEL, 2020, p. 211).

Refletindo sobre essa “onda documental”, Olivier Lugin aponta que a produção deste tipo de fotografia significou um regresso ao real, “uma espécie de apelo da rua sob a pressão dos acontecimentos políticos e sociais que abalaram a época” e que, portanto, não se tratou de uma transição de uma estética para outra, mas de uma dedicação exclusiva ao testemunho direto (LUGON, 2010, p. 37). Em um texto sobre a obra de Walker Evans, o curador, crítico de arte e antigo diretor de fotografia do MoMA John Szarkowski oferece uma descrição sobre o estilo documental adotado por Evans e outros fotógrafos de sua geração:

Foi nesta altura [por volta de 1930] que os fotógrafos de gosto refinado descobriram as utilizações poéticas dos fatos encarados de frente e em bruto, fatos apresentados com tais reservas que a qualidade da imagem parecia idêntica à do assunto. A este novo estilo deu-se o nome de documental. Foi no trabalho de Walker Evans que esta abordagem à fotografia se definiu mais claramente. O seu trabalho parecia, no início, quase a antítese da arte; era austero, medido com precisão, frontal, desprovido de emoção, seco na textura, intensamente factual, características que pareciam mais apropriadas a um livro de registros do que à arte. (SZARKOWSKI, 1971, apud LUGON, 2010, p.19)

O mencionado “estilo documental” elaborado por Lugin é marcado por uma ideia de neutralidade entrelaçada a um movimento “a favor da reprodução minuciosa do mundo”, uma fotografia com forte apelo descritivo, produzida sob “uma estética de economia de meios” (LUGON, 2010, p.35), ou, resumidamente, uma fotografia que incorpora em sua estética características do documento. Ainda no final da década de 1930, já surgem as primeiras críticas a este estilo como “estética da miséria”, “dada a assimilação do documentário exclusivamente com a miséria social e, mais especificamente, rural” (LUGON, 2010, p.105).

Para assumir os aspectos do documental, a produção desse tipo de imagem

encontrou o seu principal paradigma e a sua maior crítica justamente no mesmo elemento: a necessidade de apagar as marcas da autoria. Aqui há uma compreensão de que no estilo documental não é mais possível – ou talvez nunca tenha sido – conciliar, ao mesmo tempo e com equilíbrio, a autonomia irrestrita da imagem com a do fotógrafo. Esse declínio do valor documental das imagens se alastra quando as mesmas características que por tanto tempo deram à fotografia o status de “transparente” passam a ser interpretadas como “um obstáculo para uma descrição aprofundada”, como explica Lugon:

Assim, o artigo já citado sobre o declínio da influência de Evans na FSA também recrimina o fotógrafo pela frieza de seu estilo e sua falta de envolvimento. Essa contenção não é mais apresentada como um ato de submissão ao modelo, no sentido que Evans o entendeu, mas como uma busca onipotente de autonomia por parte do fotógrafo que, ao rejeitar qualquer intervenção sobre o modelo, acabaria por se recusar a se colocar a seu serviço. (LUGON, 2010, p.109)

Para responder a este problema, seria necessário abandonar as garantias da “autonomia estética das imagens”, da busca pela “pureza” e apostar em uma prática cujos resultados seriam menos descritivos e mais narrativos, ou como propôs a crítica de arte Elizabeth McCausland (1899–1965), adotar como alternativa “relatos fotográficos [*picture-stories*]”, “uma tendência, que faz com que o gênero deslize lentamente para o fotojornalismo” (LUGON, 2010, p.109).

A partir deste paradigma, aponto três importantes desdobramentos para a produção fotográfica: a difusão do uso das legendas junto às fotografias, associadas a um crescimento do caráter informacional da imagem; um “escoamento” desses fotógrafos do “estilo documental” para o campo do fotojornalismo; e a passagem dessa “fotografia-documento” para uma “fotografia-expressão”, como explica André Rouillé:

Os princípios formais da transparência documental regulam as formas do verdadeiro e definem uma estética cujo paradoxo é realizar-se na invisibilidade. São esses princípios que estão por trás do efeito de verdade. A partir do momento em que a fotografia-documento se desvencilha deles, ela cairá na fotografia-expressão, nos poderes da falsificação. (ROUILLÉ, 2009, p.89)

Enxergo como ponto de partida para refletir sobre a “fotografia-expressão” esta impossibilidade de conciliação entre a invisibilidade do fotógrafo e a “autonomia estética” da imagem. André Rouillé também aponta que o declínio do documental

libera, na “fotografia-expressão”, alguns dos aspectos rejeitados pela “fotografia-documento”: a escrita fotográfica, o autor e o assunto, o Outro e o dialogismo (ROUILLÉ, 2009, p.28). Isto é, se há a construção de uma narrativa – uma escrita através da imagem – ela é acompanhada pela ascensão da figura de um fotógrafo autor ou fotógrafo cronista. No próximo subcapítulo, no qual retomarei a análise de outra das fotografias do painel de referências de Gilberto Perin, também retomarei essas questões sobre a fotografia-expressão, o fotojornalismo e a autoria.

## 2.2 - Sob o Sol e a sombra

A segunda foto do painel que desejo analisar é uma fotografia em preto e branco feita pelo fotojornalista Volker Hinz (1947– 2019), em 1977. A foto mostra o chuveiro do vestiário no Lockhart Stadium, em Fort Lauderdale, nos Estados Unidos, na época em que Pelé e o alemão Franz Beckenbauer jogavam pelo *New York Cosmos* (STERN, 2021). Porém, antes de analisá-la plenamente, gostaria de apresentar uma versão dela que estampou a capa da publicação francesa L'Équipe (figura 24), em 2019, sob a manchete “*Folie douches*” (loucura do chuveiro). A manchete é acompanhada pelo comentário editorial de que a prática do banho coletivo – antes natural e desinibido – “continua sendo um ritual privilegiado da vida de uma equipe, mesmo que o pudor já tenha invadido o vestiário”<sup>4</sup>. Na mesma edição, a L'Équipe também publicou uma seleção de pelo menos catorze fotografias, de épocas tão diversas quanto 1962 e 2015, mostrando atletas no momento do banho.

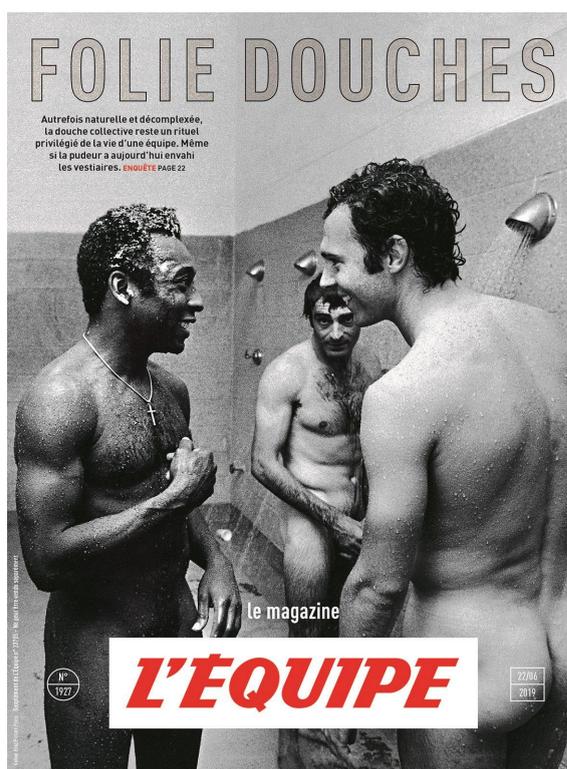


Figura 24 - Capa da revista **L'Équipe** - Suplemento do jornal L'Équipe (França), nº 1927 - 22 de junho de 2019

O autor da foto, o fotojornalista alemão Volker Hinz, comentou em entrevista

<sup>4</sup> “Autrefois naturelle et décomplexée, la douche collective reste un rituel privilégié de la vie d'une équipe. Même si la pudeur a aujourd'hui envahi les vestiaires”.

ao jornalista David Scherf, que, para tirar a foto, disse a Franz Beckenbauer que ele deveria se virar um pouco para o lado, para não se ver tudo, mas que geralmente começava a tirar fotos sem pedir e nem todos gostavam disso<sup>5</sup> (SCHERF; STERN MAGAZINE, 2008). A fotografia original tem uma composição que pode ser dividida perfeitamente em duas partes. À direita da imagem, ela se concentra em três homens: Pelé em um nu frontal, o alemão Franz Beckenbauer ao seu lado, quase de costas, e entre eles, outro jogador também em nu frontal, que parece ser o inglês Tony Field (figura 25). Do lado esquerdo e ao fundo, outros três jogadores também estão nus tomando banho, dois de costas e o último em mais um nu frontal.

Uma fotografia assim requer uma presença do fotógrafo que às vezes fica legível na própria imagem e às vezes não. No caso da foto de Hinz, há um indício que grita “o fotógrafo está aqui” traduzido no olhar de Tony Field em meio a Pelé e Beckenbauer. O olhar dele, fixo para a câmera, quebra o encantamento e até mesmo o motivo da foto – a intimidade desinibida dos outros dois jogadores na hora do banho. Enquanto os dois principais personagens da foto parecem alheios ao registro, o outro retratado encara o fotógrafo, o obturador e quem se dispôs a olhar a imagem.

Em um contraste que ressalta a importância dessa quebra, trago uma fotografia muito similar a essa que faz parte da série *Camisa Brasileira* (figura 26). É uma foto em uma composição parecida, quase espelhada, num inverso à fotografia de Hinz. Nela também aparecem seis jogadores no ambiente do chuveiro, com dois deles no primeiro plano. Ambos estão um pouco de lado e o segundo, à direita, mostra as costas como Beckenbauer. No fundo aparecem outros três jogadores retratados de frente e igualmente alheios à presença do fotógrafo, que parece estar muito mais próximo de seus retratados do que Volker estava quando fotografou o chuveiro, nos anos 1970. A principal diferença entre as fotos, além desse espelhamento, é que o personagem entre os protagonistas está completamente de costas e não há ninguém encarando a câmera. Na verdade, não há quase nada que denuncie a presença do fotógrafo ali, exceto por um rosto virado cuja intencionalidade também se perdeu na imagem.

---

<sup>5</sup> No original: "Dem Franz Beckenbauer habe ich noch gesagt, er solle sich doch ein wenig zur Seite drehen, damit man nicht alles sieht. Aber normalerweise fotografiere ich einfach drauf los ohne zu fragen. Das gefällt nicht immer jedem".



Figura 25 - **HINZ, Volker (1947– 2019)**  
*Pelé und Franz Beckenbauer in der Dusche*, 1977  
Gelatina de prata, 37,8 x 56,4 cm  
Revista STERN/Arquivo Volker Hinz



Figura 26 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

Retomo, então, um breve apontamento que fiz na primeira parte do trabalho sobre que tipo de olhar se constrói nas fotografias de *Camisa Brasileira*. Em um primeiro momento, considere que não se tratava de um “olhar autorizado”, nem do olhar de um voyeur, nem de alguém escondido ou infiltrado. Supus o olhar de um fantasma. Agora, nesse ponto da análise, acredito que trata-se de um “olhar negociado”, algo que habita um lugar nublado entre o desdém e o desvio. Continuo descartando o voyeur, justamente porque o fotógrafo não está escondido. Apesar de o tema da nudez sugerir que a foto pode ser proibida, nesta etapa há que se considerar as informações sobre o projeto de Perin e como ele foi realizado. Isto faz com que os jogos entre observador e observados fiquem ainda mais aparentes e se revelem enquanto um aspecto importante para avaliação.

Considerando que a fotografia de Volker Hinz é uma referência direta para o trabalho de Gilberto Perin e as fotografias analisadas têm similaridades em suas composições, são justamente as diferenças entre elas – as quebras nas imagens e nesses jogos de olhares – que chamam a minha atenção. Estes aspectos desenham uma presença fora do enquadramento no primeiro caso e, em ambas, apontam comportamentos distintos em relação ao acontecimento fotográfico, tanto por parte dos fotógrafos quanto por parte dos retratados. Orientando essas reflexões, trago o comentário de Michel Frizot:

A história dessas posturas impostas pelo formato e pela concepção da máquina representa também uma história de relações do operador (o fotógrafo) com o retratado e é, conseqüentemente, uma história de cruzamento de olhares – ou de desvios de olhares diretos – por caixa interposta; história de comportamentos, de face a face, de esquivar-se física ou visualmente. Há sempre uma parte de incógnito “possível” para o fotógrafo, um jogo sutil de escapatória, de dissimulação e de malícia entre ver, ser visto e ser visto como um observador. (FRIZOT, 2012, p.43)

Em outra fotografia da série de Perin que também mostra o chuveiro, vejo apenas dois jogadores (figura 27), cada um ocupa uma ponta da imagem e apesar de ambos estarem completamente nus, são vistos apenas da cintura para cima. Os dois estão com os braços erguidos acima da cabeça em uma tentativa de regular o chuveiro ou pendurar uma toalha na mesma altura. O local é bastante precário, as paredes e teto estão cobertos de manchas escuras, marcas de infiltrações atravessam uma releve camada de tinta branca que parece ter sido aplicada por cima de manchas antigas para disfarçá-las. No caso desta foto, talvez o fotógrafo

estivesse mais distante dos retratados, porém, o ambiente visivelmente menor espreme a composição.



Figura 27 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

A partir dessas leituras, gostaria então de me debruçar sobre dois aspectos: a relações entre o fotógrafo e os retratados nessas cenas e a recorrência do tema do chuveiro no vestiário.

Começando pelo primeiro aspecto apontado, noto a proximidade do fotógrafo e, como abordarei em uma fotografia mais adiante, a sua postura diante do objeto a ser registrado. Observando, por exemplo, a prática de Hinz e dos fotojornalistas da sua época, me pergunto (de forma grosseira), afinal, qual o interesse em retratar esses atletas tomando banho?

Dentro do universo da imprensa, acredito que este tipo de fotografia nasceu a partir de decisões dos próprios fotojornalistas e não de decisões editoriais. Na verdade, a intenção por parte dos fotógrafos parece primordial para estes registros. Essas fotos só foram possíveis porque profissionais como Hinz decidiram acessar – ou invadir – o ambiente privado destas figuras públicas e, sem se importar com o conforto delas, partiram para a foto, uma atitude esperada para o seu ofício.

Já no caso de Perin, que inspirou-se na estética dos fotojornalistas, para entrar no vestiário e conseguir produzir as fotos conforme o seu projeto, simplesmente adotar a mesma atitude daqueles profissionais não era uma opção

viável. Pensando sobre a mudança nas possibilidades de produção da imagem, Rouillé explicita os novos tempos da fotografia:

No "instante decisivo", a foto era captada às pressas. Na época dos "tempos fracos", tornou-se impossível - ou, em todo caso, inoperante - essa espécie de roubo legal. Um novo ator emerge ao lado do fotógrafo: o fotografado, o Outro. O roubo é, então, sucedido pela troca, pelo diálogo. (ROUILLÉ, 2009, p. 177)

Seguindo nessa reflexão, de alguma forma parecia interessante para os fotojornalistas do passado mostrar figuras como Pelé e Beckenbauer – na época já famosos e consagrados – em um ambiente de privacidade no qual eles estariam ao mesmo tempo confortáveis, despreocupados e, justamente por isso, vulneráveis. Assim, não é difícil traçar um paralelo entre essas imagens e fotografias de bastidores, sejam elas do teatro, da televisão, da moda ou da política – ambientes que, à exceção dos dois últimos, tanto Perin quanto Hinz acessaram e registraram. Buscar esse tipo de fotografia é, em alguma medida, registrar pessoas transformadas em *ídolos* de volta a uma forma humana, despidos da fama e da glória das suas conquistas. E no caso dos jogadores de futebol, os lugares onde isso seria possível eram o vestiário e o chuveiro, os lugares à beira do palco de seus espetáculos: o campo.

Já em uma outra imagem de *Camisa Brasileira*, aparecem três jogadores que parecem estar voltando ao vestiário após um dos tempos de jogo (figura 28). Suponho este momento a partir dos seus gestos na imagem: um está com os braços erguidos para cima enquanto tira a camisa; outro está sentado em um banco olhando para baixo, ensaiando um movimento para desamarrar as chuteiras; e um terceiro, mais adiante, já tirou a camisa e está com ela pendurada em um dos braços. Imagino o fotógrafo parado esperando os jogadores passarem para fazer a foto, uma postura diferente do fotojornalista que invade os bastidores ou vai seguindo um jogador famoso até o chuveiro. Aqui a ação já acabou e, à revelia do pensamento de Cartier-Bresson, este é um instante totalmente desimportante, nada decisivo, uma fotografia de “tempo fraco”, como define Rouillé, em que “a temporalidade das imagens teve de adaptar-se à dos corpos” (2009, p.177).

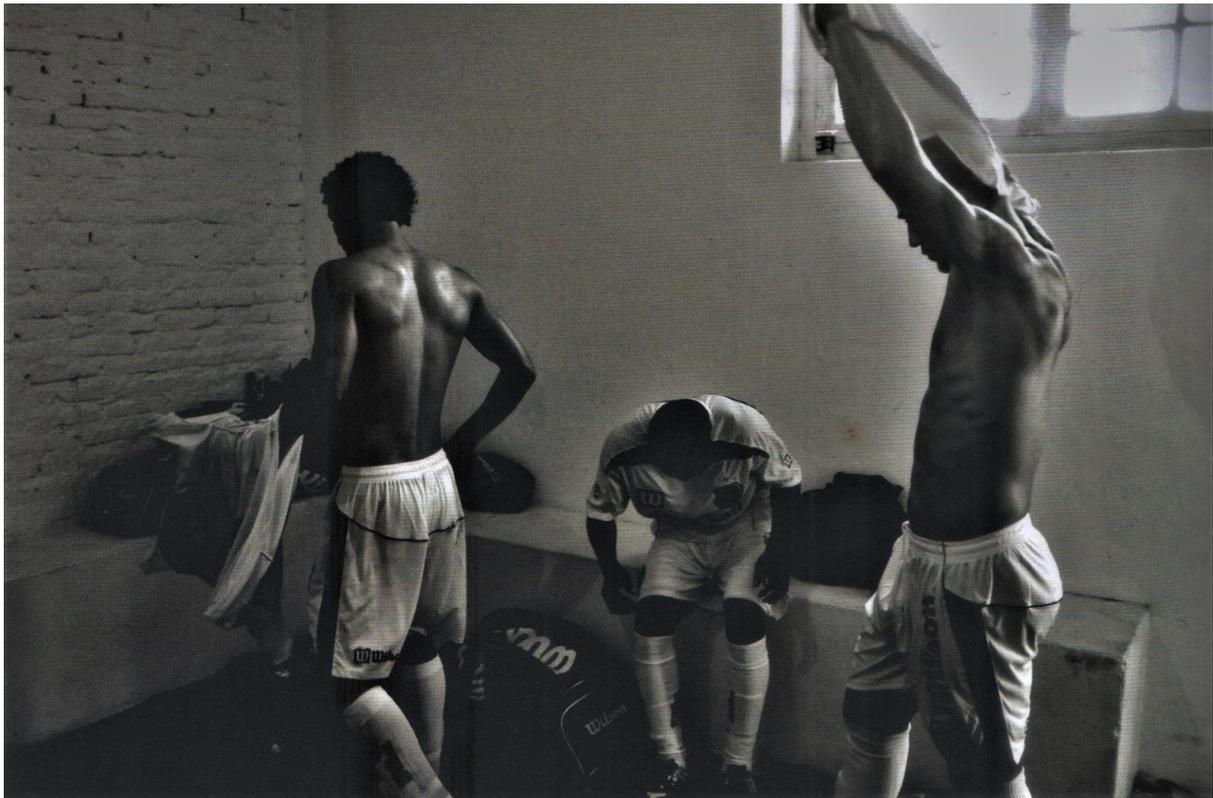


Figura 28 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

Retratar qualquer impacto do acidente que o Brasil de Pelotas sofreu não fazia parte do projeto elaborado por Gilberto Perin. Como ele declarou em uma das entrevistas que citei anteriormente, também *não pretendia fazer o ensaio fotográfico com um grande clube, cheio de estrelas* (PERIN, 2011). Por isso, retomo as outras duas fotografias que analisei e proponho uma reflexão sobre qual é a extensão daquela “composição invertida”. O acidente é um acontecimento que muda a leitura das imagens e, nessa foto, apesar de os jogadores estarem de volta ao seu lugar paradoxal de segurança e fragilidade, eles não são celebridades. Por que, então, buscar um retrato deles similar aos produzidos sobre pessoas famosas?

Como define Rouillé, em fotografia, o virtual que se atualiza na imagem é esta gigantesca memória, este "passado em geral" que habitamos e que nos habita (ROUILLÉ, 2009, p. 224). É a busca pela atualização desse passado através da imagem que orienta o olhar de Perin. Relembrando a descrição de suas experiências com os jogos de futebol, tenho em conta que quando se está na arquibancada do estádio, com a televisão ligada durante a transmissão da partida ou com o rádio colado no ouvido durante o jogo, os jogadores já não são apenas

peças aos olhos de quem está torcendo por eles. Esse tipo de experiência também muda a percepção sobre quem faz o jogo e às vezes a expectativa é que eles se tornem capazes de fazer coisas espetaculares, driblar adversários mais fortes e vencer mesmo sob as piores condições.

A tragédia vivida pelo time não tirou dos jogadores a idolatria da torcida, mas talvez tenha dado a eles uma vulnerabilidade a mais. Se não há fama nem glória, de que outra camada os jogadores estão se despiando ao tirar suas camisas? Se a imagem da nudez no chuveiro pode devolver aos ídolos sua forma humana, poderiam as fotos do vestiário fazer com que os jogadores do Brasil de Pelotas reencontrassem as suas? Ao menos retratando-os desta forma, a fotografia pôde despi-los também da tragédia e da derrota, deixando-os em igualdade a todos os outros jogadores das fotografias de vestiário, expostos à câmera e aos fotógrafos.

O foco em um caráter humano desses personagens, somado a essa proximidade que “esmaga a perspectiva” e “reduz o campo externo”, pode aproximar as fotografias de Gilberto Perin no que André Rouillé chama de “fotografia humanitária”, na qual diante desses corpos fora do universo da ação – corpos exauridos de suas energias ou pela ausência de qualquer razão para agir – a postura do instante decisivo, emblemático da fotografia-ação, tornou-se inapropriada (ROUILLÉ, 2009, p.147). Citando Raymond Depardon, o mesmo autor comenta sobre essa mudança na postura do fotógrafo:

Diante dos "novos náufragos da cidade", seria preciso, segundo Raymond Depardon, inventar uma "fotografia de tempo fraco [em que] nada aconteceria. Não haveria nenhum interesse, nenhum momento decisivo, nem cores nem luzes magníficas, não haveria raiuzinho de sol, nem química manufaturada. O aparelho fotográfico seria uma espécie de câmera de televigilância".(ROUILLÉ, 2009, p.148)

Sob essas características, assumo que a busca de retratos dos corpos fora da ação principal constitui um tema e que ele também pode ser associado, em alguma medida, às fotografias dos bastidores, justamente pelas negociações que existem nas imagens para ressaltar o aspecto humano de seus retratados. Apesar de constituírem um tema vinculado a um “tipo de fotografia”, essas classificações não são excludentes, mas concomitantes. Isto é, pensando sob as categorias cunhadas por Rouillé, também há muito de “fotografia humanitária” na “fotografia documental” e, aqui, há muito de ambas na “fotografia expressão”. São estilos que

se inscrevem, sobretudo na obra de Perin, mesclando seus atributos.

Gostaria então de apresentar duas fotografias realizadas à época da produção do documentário *Subterrâneos do futebol* (1965) e as imagens do próprio filme como exemplo dessa mescla. Um dos responsáveis pela fotografia do filme e idealizador do projeto foi o fotógrafo Thomaz Farkas (1924–2011).

De acordo com um artigo biográfico elaborado pelo pesquisador Alfredo Ribeiro e publicado no site do Instituto Moreira Salles – que guarda a maior parte do seu acervo –, Farkas nasceu em Budapeste, na Hungria, em 1924, e chegou ao Brasil com seis anos de idade. Sua família era proprietária de uma loja de artigos fotográficos, fato que o aproximou da fotografia desde a infância. Em 1932, ganhou de seu pai a primeira câmera fotográfica, o que possibilitou a realização de experimentos visuais intuitivos e exploratórios no qual retratou desde as coisas mais simples, como a família e animais domésticos, até fatos relevantes, como a passagem do Zeppelin sobre São Paulo e a construção do estádio do Pacaembu. Farkas também foi sócio do Foto Cine Clube Bandeirante, onde pode discutir sobre novas possibilidades estéticas para a fotografia com membros como Geraldo de Barros e German Lorca (RIBEIRO, 2017).

Sob a influência do movimento norte-americano da fotografia direta (*straight photography*), a partir dos anos 1940, “Thomaz Farkas voltou a sua produção para uma visão mais humanista, em uma abordagem mais próxima do fotojornalismo e da fotografia documental” (RIBEIRO, 2017). É nos anos 1960 que Farkas decidiu seguir o seu interesse pelo cinema e atuou em várias funções do projeto *Caravana Farkas*, como também comenta Ribeiro:

A chamada *Caravana Farkas* produziu, nos anos da ditadura militar, uma série de filmes documentários de curta e média metragem, a maioria em 16 mm, que tinham o propósito de apresentar ao Brasil facetas pouco conhecidas do país. [Thomaz Farkas] Produziu filmes como *Subterrâneos do (sic) futebol*, de Maurice Capovilla, *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares. Em muitos deles, atuou também como diretor de fotografia, e terminou por dirigir seus próprios títulos, entre eles *Hermeto, campeão*, sobre o músico Hermeto Pascoal. (RIBEIRO, 2017)

Realizadas a partir dos anos 1960, as primeiras duas séries de filmes são intituladas de “Brasil Verdade” (1964-65) e “Heranças do Nordeste”, (1969-70). O curta “Subterrâneos do futebol” constitui essa primeira série que, em 1966, foi exibida na forma de um longa-metragem também intitulado *Brasil Verdade* (figuras 29 e 30). Essas séries de documentários investigaram a transformação social do

Brasil através das manifestações culturais localizadas nos rincões do país, um projeto direcionado pela busca de uma “identidade da cultura popular brasileira” ou da “expressão tradicional de um Brasil afastado do eixo industrial” (SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL – CANAL THOMAZ FARKAS, [s. d.]).

“Subterrâneos do futebol” mostra várias facetas do futebol no Brasil através de entrevistas e imagens com narração em *off*. Com direção de Maurice Capovilla e nomes como Vladimir Herzog na chefia de produção, a equipe do filme contou com o próprio Thomaz Farkas como produtor e responsável pela fotografia junto com Armando Barreto. A pesquisadora Clara Ramos comenta sobre o conteúdo do curta:

“Subterrâneos” aborda a situação do futebol em 1964, acompanhando a relação dos torcedores com o esporte; mostrando jovens que sonham com a glória; astros em ascensão; e jogadores em declínio. Além de uma locução expositiva, o documentário trabalha com depoimentos de jogadores, torcedores, técnicos e dirigentes. A partir destes elementos, constrói-se um discurso que critica o uso do jogador como mercadoria e o futebol como válvula de escape para a população. (RAMOS, 2007, p. 27)

Retomo esses comentários sobre a produção dos documentários da *Caravana Farkas* e, em especial, de *Subterrâneos do futebol*, porque enxergo uma fragilidade muito similar nas fotografias do filme e nas outras fotografias de Gilberto Perin que analisei anteriormente. Além da construção da própria narrativa do documentário, as fotografias produzidas a partir dele também apresentam um discurso visual humanitário, apresentando seus protagonistas de corpos expostos e fora de ação. Atribuo essa fragilidade, além da própria condição dos retratados – jogadores da várzea, da segunda divisão, homens nus no chuveiro – às características essenciais da fotografia de “tempo fraco”.

Para Rouillé, o tempo da fotografia é fraco porque a foto não é decisiva, não mostra nada de interesse e, principalmente, porque evidencia a perda da eficácia que ela possuía para documentar um evento em desdobramento, papel que foi tomado pela televisão via satélite ou pelas câmeras de vigilância. Se por um lado a fotografia perdeu o protagonismo nesta função, ela elevou o seu lado enquanto ferramenta para a inscrição e o resgate da memória, como o autor comenta:

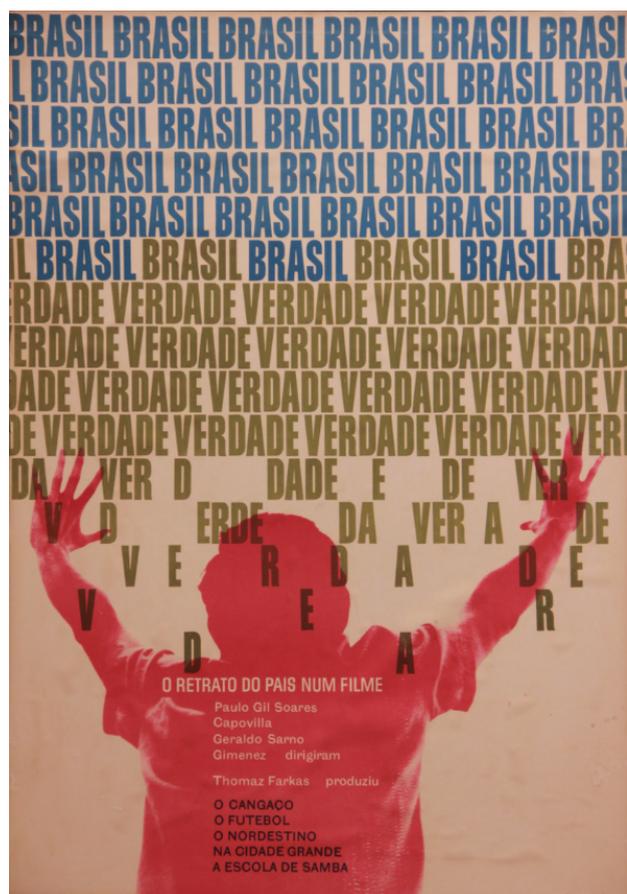


Figura 29 - Pôster de divulgação do filme “Brasil Verdade” (1966)  
 Reprodução/Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 30 - Pôster alternativo de divulgação do filme “*Brasil Verdade*” (1966)  
 com fotografia de “*Subterrâneos do futebol*”.  
 Reprodução/Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 31 - Autoria não identificada  
Filmagens de Subterrâneos do Futebol - Gilmar dos Santos, sem camisa - 1964  
Reprodução/Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 32 - Autoria não identificada  
Filmagens de Subterrâneos do Futebol - Maurice Capovilla, à esquerda. 1964  
Reprodução/Acervo Instituto Moreira Salles

Longe de ser infinitamente aberto, o olhar está restrito e guiado pelos interesses presentes do fotógrafo, e pela amplitude de sua vida passada -- cultural, social, psíquica, intelectual, profissional, histórica, etc. Vida essa que sedimentou automatismos e proibições, recorrências e lacunas, e cuja configuração é, ela mesma, dependente das maneiras de ver uma época, de seus regimes de visibilidade. Ora, esses regimes, que comandam os olhos do fotógrafo, afetam também seu corpo inteiro e inspiram-lhe posições, distâncias das coisas, posturas e uma dinâmica. A memória define um campo de possíveis, nos limites do qual ela orienta aquilo que o fotógrafo vê, e como ele o vê. (ROUILLE, 2009, p. 225)

Diante dessas reflexões, destaco que o projeto da *Caravana Farkas* pretendia preservar diferentes manifestações da cultura popular a partir do registro pelo cinema. Estes registros inegavelmente também construíram uma memória e nisso há algo que aproxima este projeto ao de *Camisa Brasileira*, não só pela crença no poder do cinema e/ou da fotografia em poder preservar lembranças de práticas em extinção – a do fotojornalista nos bastidores do futebol e as da cultura popular –, mas também por criar um mecanismo que possibilite acessá-las por qualquer um que se conecte com essas imagens. Aqui, a pesquisadora Germana Araújo reflete sobre esse feito:

Se a Caravana Farkas buscava preservar, em imagem, aquilo que estaria prestes a desaparecer, nos parece que o alicerce do projeto se fundamentava numa crença no poder do cinema se contrapondo afirmativamente à cultura de massa, numa verdadeira trincheira ideológica. Naquele momento, preservar a memória, difundindo-a, seria estar ao lado dos “vencidos”, mas de forma ativa, resgatando a possível derrota com a realização do documentário. Uma vitória através do cinema, do poder da imagem que permanece no tempo podendo ser vista em qualquer época e lugar. (ARAÚJO, 2009, p.19)

Os impactos da televisão e da cultura de massa sobre essas imagens apontam mais uma similaridade entre *Camisa Brasileira* e *Subterrâneos*, novamente nos procedimentos do observador. Isto porque imagino na produção do documentário o mesmo tipo de postura adotada por Gilberto Perin para fotografar o vestiário, essa postura que acompanha o tempo dos corpos e é, portanto, quase estática diante do seu objeto. Penso que, se a fotografia já não consegue mais acompanhar o tempo dos acontecimentos da mesma forma que outras mídias, a postura do fotógrafo também será a de não mais perseguir a ação. Desta forma se estabelece uma relação entre a atitude do fotógrafo e o tempo da imagem mediada pelo seu objeto. Outras duas fotografias que destacam essa relação exibem figuras fora de ação sublinhando o fim de um evento ou um acontecimento aquém do fotógrafo e da imagem (figuras 33 e 34).



Figura 33 - PERIN, Gilberto (1953)  
Sem título - Camisa Brasileira  
2010, fotografia digital



Figura 34 - PERIN, Gilberto (1953)  
Sem título - Camisa Brasileira  
2010, fotografia digital

O fotógrafo deve acompanhar o tempo do seu objeto, um tempo desacelerado, desimportante. Não posso dizer atrasado, porque dizê-lo implicaria que o fotógrafo perdeu o evento principal e, neste caso, acompanhá-lo não era o seu objetivo. O objeto da fotografia, aquilo que é retratado, deve determinar o tempo da imagem, o tempo do fotógrafo e a sua postura. É o objeto que impede o fotógrafo de adiantar-se ao evento ou de estar simultâneo a ele (ao menos, a imagem final não está). E o mais importante: o objeto é frágil e determina, por consequência, a fragilidade do tempo, já descrito enquanto desimportante ou não decisivo. Portanto, na próxima parte do trabalho, minha investigação irá examinar quais as influências dessa mudança de atitude na realização de *Camisa Brasileira* e quais as suas relações com os tempos da imagem.

### Capítulo 3 - Dois tempos de ausência

É uma foto colorida dentro de um vestiário, tirada do lado direito da sala. Ela está completamente vazia. Se vêem dois bancos pintados de um verde muito escuro, um à esquerda e outro bem maior ao fundo, ocupando toda a extensão da parede e dividindo a imagem praticamente ao meio. Esse banco maior tem cinco divisões na parte de baixo e em cada uma delas estão pares de tênis e malas vermelhas da marca *Wilson*. Apesar da sala ser branca, tudo o mais tem as mesmas cores: preto e vermelho.

As cores repetitivas dos itens deixados ali me sugerem a presença de um grupo, algum coletivo uniformizado. É uma foto tirada pela minha mãe mostrando o vestiário do time de handebol em que ela jogava quando era adolescente. Na verdade, não. É o vestiário dos funcionários de uma fábrica de móveis. É um vestiário no centro de treinamento de uma equipe de remo. É o vestiário de uma academia de crossfit. Também não.

A foto não se opõe ao olhar, não resiste se eu tentar encaixá-la no meio de um quebra-cabeça. Ela se encaixa, mas não faz parte dessas histórias. Nessa imagem não estão características de nada muito singular, nada nela me diz onde foi tirada, nem quem frequenta este espaço. Ela me lembra fotos da antiga União Soviética com os atletas uniformizados e fotos nos mesmos lugares, muitos anos depois, mostrando eles abandonados e arruinados.

Esse vazio da imagem me incomoda muito, então volto a minha atenção aos pequenos elementos da imagem. A toalha jogada em cima do banco. Os copos com um pouco de líquido que alguém não terminou de beber e foram deixados no recuo da janela. O chão cinza com aspecto sujo que ocupa praticamente um terço da imagem e está manchado por algo que não consigo identificar. Nesse mesmo chão, abaixo da janela, algumas velas acesas formam um pequeno santuário, a única coisa que parece ter sido feita com bastante cuidado.

Esses são os únicos indícios de que este não é um lugar completamente abandonado: alguém jogou a toalha, bebeu do copo, acendeu as velas. Como num filme de suspense em que o motor do carro estacionado pelo suspeito ainda está quente, as velas me dizem que os donos desses materiais estiveram ali há pouco tempo. Voltarão para buscá-los? Ou a cera das velas vai escorrer pelo chão?

Uma foto de vestiário é um retrato de um lugar no avesso do mundo, como uma sala de espera num consultório, um camarim no teatro. Eventualmente a porta se abre para a consulta, a produção diz que é a hora de entrar em cena. Aqui, o jogo manda no tempo da imagem: o vestiário se preenche e se esvazia como um balão a cada quarenta e cinco minutos, aproximadamente. Se é um retrato do avesso, no verso deve haver gente. Se o vestiário está vazio, lá em cima devem estar pelo menos vinte e dois jogadores em campo disputando uma bola pela chance do gol, tudo sob o olhar atento do árbitro, assistentes e torcedores. Lá em cima deve ter um técnico que grita instruções para os jogadores e talvez eles não escutem porque a torcida está cantando alto demais.

Se este é o lado do avesso, tomo o túnel que conecta os dois lados como um fio que guia a leitura. Ele funciona como um cabo de guerra: de um lado, a fotografia muda, esvaziada e estática vai começar a puxar. Imagino, então, que do outro lado essa gente toda, a arquibancada, o som das músicas, bateria, gritos, músicas e esse jogo vão puxar de volta. Uso o cabo de guerra para navegar nesses universos opostos, o da imagem e o que está fora dela.

Da arquibancada vem um emaranhado de sons eufóricos, emocionados, tensos e desesperados. Esse barulho puxa o cabo e me obriga a inflar o silêncio da foto até que os ouvidos fiquem entupidos. Olho para a imagem repetidamente tentando entendê-la, tentando escutá-la. Não há reação, ela não me diz nada. Não há saída dessa leitura. Continuo instigada pela ausência e pelo vazio, quebrados apenas pela luz das velas acesas e a promessa de uma presença responsável por elas.

Que histórias as imagens silenciosas podem contar? Imagens que parecem mostrar pouco ou nada, em que o que se vê não é mais do que uma paisagem ou um rastro de uma coisa? Um esforço para quem vê: encaixar a peça no quebra-cabeça. Essas imagens exigem mais dos seus espectadores, a começar por exercícios imaginativos que possam preencher esse vazio. Pensando nas expectativas sobre a fotografia, isto coloca diante do espectador uma circunstância diferente do habitual. Depois de carregar por tanto tempo o poder da verdade e da objetividade, aqui, não há roteiro seguro para este tipo de fotografia. Na impossibilidade da sua leitura, não é possível avançar sem antes, justamente, rechaçar a objetividade.

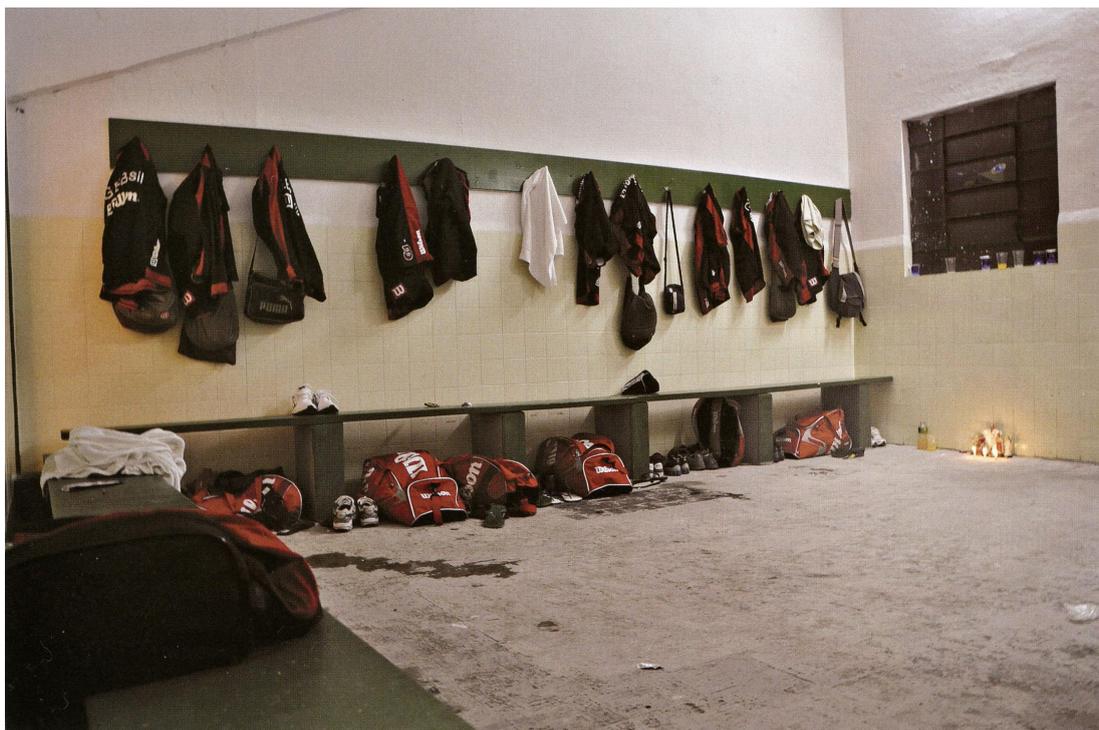


Figura 35 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

Do grupo de fotografias que elegi para analisar neste trabalho, a maioria mostra os jogadores de futebol, embora raramente em fotos de corpo inteiro e muitas vezes com rostos que aparecem parcialmente, cuja identificação não é possível. Contudo, outras são como esta: uma fotografia com uma presença obscurecida, repleta apenas de indícios de uma atividade passada. Seus vestígios me lembram de trechos literários sobre a mesma temática – “na ausência do homem uma coisa retorna imediatamente ao seio da natureza” do *Man and things*<sup>6</sup> de Vladimir Nabokov, ou “existe uma maneira de colocar uma pedra sobre outra que anuncia irrefutavelmente um ato humano” da carta de John Berger ao Subcomandante Marcos<sup>7</sup>.

Por mais que, ao longo do tempo, eu soubesse das histórias que cercam essas imagens, pensei sobre como seria olhar para a foto sem saber de nada, como seria difícil se guiar só pelos resquícios de uma presença para entendê-las. Essas imagens foram as que mais me impactaram justamente porque, ao estar diante

---

<sup>6</sup> NABOKOV, Vladimir. *Man and Things*. *The New Yorker*, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/man-and-things>. Acesso em: 26 jun. 2023.

<sup>7</sup> BERGER, John. *An Open Letter to Subcommandante Marcos in the Mountains of Southeast Mexico*. [S. l.], 1998. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jan-04-bk-4703-story.html>. Acesso em: 26 jun. 2023.

delas, eu precisava estar bastante atenta para seguir esses rastros. Isso me lembrou uma obra – e um conselho – que pode servir como ponto de partida:



Figura 36 - **MUNTADAS, Antoni (1942)**  
*On Translation: Atenção*, 2002  
Serigrafia, dimensões variáveis  
Fundação Vera Chaves Barcellos

Retomando as reflexões do capítulo anterior sobre o “tempo fraco” das fotografias que não estão interessadas no instante decisivo ou no evento principal, suas características formais e a postura do fotógrafo diante do tempo da imagem, gostaria de tomar o conceito de *late photography* ou *fotografia tardia* elaborado por David Campany para pensar sobre um grupo de fotos de *Camisa Brasileira* que são caracterizadas pela falta de uma presença humana, perceptível apenas através dos indícios deixados por atividades anteriores. São fotografias tomadas durante os tempos da partida de futebol nos quais os jogadores estavam em campo, deixando o vestiário tomado por este vazio e este silêncio que mencionei na leitura anterior.

A reflexão de Campany nasce a partir da exibição de uma reportagem de televisão intitulada *Reflections of Ground Zero* (Reflexões do Marco Zero) que acompanhou o fotógrafo nova-iorquino Joel Meyerowitz enquanto este acessava os escombros resultantes da queda das torres gêmeas do World Trade Center, em Nova Iorque, nos atentados de 11 de setembro de 2001. Meyerowitz foi o único fotógrafo que pôde acessar o local desses escombros e, nesta ocasião, recebeu

essa permissão porque não pretendia acessá-lo enquanto fotojornalista, uma credencial que o aproxima do caso de Perin, que por sua vez, pôde acessar o vestiário para fotografá-lo enquanto artista.

O conjunto das fotografias dessa incursão de Meyerowitz compôs uma série de exposições e o livro *Aftermath* (figura 37 e 38). Na reportagem televisionada que Company assistiu e que motivou sua reflexão, o fotógrafo declara: 'Senti que se não fosse permitido nenhum registro fotográfico, então a história seria apagada' (CAMPANY, 2003, p. 3). Talvez essa sensação tenha surgido porque assim que os atentados ocorreram, imediatamente houve uma compreensão de que estes eventos estavam se inserindo na História e teriam proporções mundiais. O momento em que a segunda torre é atingida foi registrado ao vivo e televisionado para o mundo inteiro. A cobertura do atentado se insere enquanto um novo capítulo para as relações entre a televisão e a fotografia, já que o primado do registro foi feito justamente por uma e não pela outra. O “instante decisivo” que por tanto tempo foi o objetivo dos fotógrafos se transformou na série de frames pausados ou colocados em velocidade baixa para que se veja em detalhe a torre sendo atingida pelo avião.



Figura 37 - MEYEROWITZ, Joel (1938) | *The base of the North Tower, looking east, toward the Woolworth Building, 2001* | *Aftermath* | Joel Meyerowitz/Edwynn Houk Gallery



Figura 38 - Capa do livro *Aftermath - World Trade Center Archive* (2006) — Editora Phaidon, 304 pgs.

Diante da complexidade dos eventos registrados por Meyerowitz, Company aponta que, em um contraponto à reportagem, havia uma sugestão de que a fotografia, em vez da televisão, poderia ser o melhor meio para a "história oficial" e as "imagens de registro" (CAMPANY, 2003, p. 2). A declaração do fotógrafo reitera esse pensamento e aponta para uma relação importante entre a fotografia e a memória, especialmente ao considerar os atentados do 11 de setembro enquanto um evento traumático altamente televisionado. Para Company, na cultura da mídia de massa, a imagem congelada é frequentemente usada como se houvesse uma conexão direta entre as funções da memória e as capacidades de 'congelamento' da câmera fotográfica:

É bem possível que o status especial concedido à fotografia na era da televisão e das novas tecnologias não seja tanto um reconhecimento de sua superioridade mnemônica, mas um desejo nostálgico de que ela ainda possa ter esse 'poder'; um desejo realizado no uso da imagem estática pela imagem em movimento. Isso quer dizer que há um investimento na ideia de que o relativo primitivismo da fotografia irá, de alguma forma, resgatar os processos de nossa memória que se tornaram tão complicados pela grande quantidade de informações que assimilamos da diversidade de tecnologias de imagem. (CAMPANY, 2003, p. 5)

A partir dessas ponderações, também identifico outra interferência no tempo da imagem nessas relações, pois agora o poder de retratar um acontecimento enquanto um “recorte do real” – uma função antigamente atribuída à fotografia – pertence à televisão e outras mídias. São elas que assumem a expectativa de exibir o que antes constituía o “instante decisivo”, agora tido como o ao vivo ou “tempo real”. E na mesma medida em que esses meios passaram a exercer essa função, eles também herdaram da fotografia a mesma crítica sobre o seu valor enquanto “verdade”.

Quando a imagem estática passa então a dedicar-se a um momento após o evento principal, ela passa a ser uma ferramenta crítica aos discursos construídos sobre esse real e, na definição de Company, seu próprio silêncio permite que ela pareça, de alguma forma, não contaminada pelo ruído do televisual, tornando-a uma imagem radicalmente aberta por excelência (COMPANY, 2003, p. 5-6). Essas novas funções e características atribuídas a fotografia são o que exige, ao mesmo tempo, do fotógrafo uma nova postura para captá-la e dos espectadores uma leitura mais atenta. Sobre estes aspectos, o autor comenta:

O que devemos fazer com a mudança altamente visível para fotografar as consequências de eventos - rastros, fragmentos, prédios vazios, ruas vazias, danos ao corpo e danos ao mundo? Essas imagens nos parecem particularmente estáticas, muitas vezes sombrias e bastante "diretas". Elas assumem uma estética de utilidade mais próxima da fotografia forense do que do fotojornalismo tradicional. (...) Às vezes podemos ver que algo aconteceu, às vezes temos que imaginar ou projetar, ou ser informados sobre isso por outros meios. As imagens geralmente não contêm pessoas, mas muitos vestígios de atividade. (COMPANY, 2003, p. 4)

Seguindo este raciocínio, trago outra fotografia de *Camisa Brasileira* que faz parte daquele grupo de fotografias que mencionei anteriormente e que contém apenas os lastros de uma presença. É uma fotografia colorida, mas que poderia muito bem ser em preto e branco ou sépia, já que o único elemento em cor da imagem é um par de chinelos azuis (figura 39). Ela mostra apenas aquele chão acinzentado com aspecto sujo da leitura anterior, que aqui parece estar muito úmido.

O chão tem marcas de pegadas e a sujeira indica que este é um local de circulação. Ali também aparecem vários pedaços de gaze e esparadrapo usados. Sei que às vezes os jogadores de futebol usam esses materiais para prender as meias e impedir que elas escorreguem por causa dos seus movimentos. Às vezes os jogadores também cortam a meia grande e usam uma meia menor por baixo,

então, a fita é usada para deixar a parte grande atada por cima, já que o meião compõe um item obrigatório do uniforme.

Apesar de tudo isso, gosto muito dessa foto. Desde a primeira vez que vi as fotos da série, encontrei similaridades, leituras e desdobramentos possíveis para as outras, mas essa permanecia um enigma. Repetidas vezes voltei a olhar para essa foto e acho que toda vez ela me provoca a mesma reação, a de ficar imaginando o que é que aconteceu ali. Imaginar os jogadores se movimentando pra lá e pra cá como em um vídeo acelerado, as fitas aos poucos preenchendo o chão. Uma imagem vista de cima para baixo, como se eu estivesse observando-os secretamente. Ainda com uma imaginação de cinema, penso em um outro filme feito com várias tomadas rápidas dos jogadores arrancando as fitas das pernas. Eles estão irritados com a derrota e isso transparece na violência com que jogam as coisas no chão com repulsa e desprezo. Embora a disposição das fitas na fotografia realmente tenha um aspecto um pouco violento, essas descrições, evidentemente, são imagens que não tenho.

Nessa mesma linha de pensamento, o autor Simon Faulkner alega que as características das fotografias tardias parecem resistir aos comentários e, ao mesmo tempo, oferecem uma espécie de licença ao espectador para se envolver em interpretações imaginativas." (FAULKNER, 2014, p. 125). A mesma ausência de uma presença humana visível somada às múltiplas impressões deixadas no chão me levam a uma comparação radical com as fotografias de Sophie Ristelhueber (1949) produzidas no deserto do Kuwait, nos anos 1990. Essas fotografias constituem uma série intitulada *Fait* – palavra francesa que significa fato ou o que foi feito – e foram produto de uma viagem de Ristelhueber ao país meses após o fim da Guerra do Golfo. As fotografias de *Fait* (figura 40) mostram trincheiras, rastros de tanques, crateras de bombas e destroços de objetos espalhados pelo solo.

Digo que esta é uma comparação radical porque a série de fotografias de Ristelhueber são fruto de uma investigação sobre os impactos da guerra na paisagem, um tema bem distante do proposto por Perin. Entretanto, além da semelhança visual considerável, enxergo outros pontos de encontro entre os dois trabalhos, principalmente ao levar em conta que ambos podem ser interpretados à luz da ideia de David Company como exemplos de fotografia tardia.



Figura 39 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

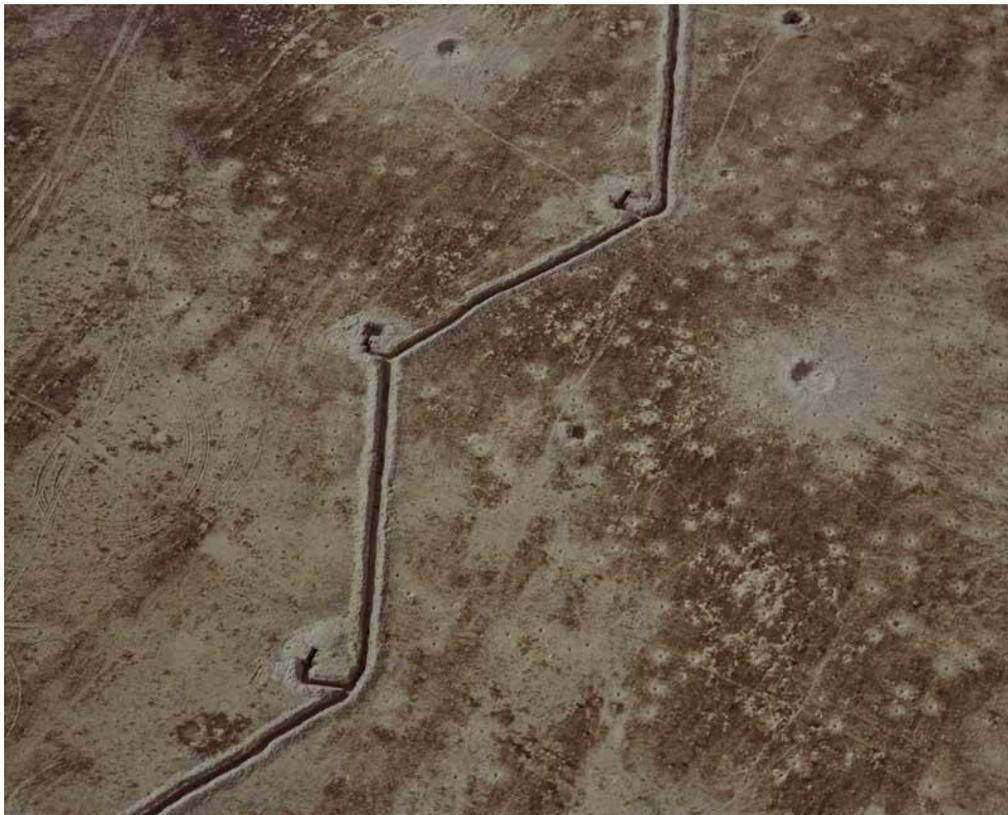


Figura 40 - **RISTELHUEBER, Sophie (1949)**  
*Fait, n° 20, 1992*  
Impressão cromogênica, 100,6 cm x 124,8 cm  
National Gallery of Canada

Seguindo essas comparações, recupero mais uma fotografia colorida de *Camisa Brasileira* que mostra uma sala pintada de azul e branco. A sala está completamente vazia exceto por um elemento singular: uma cueca pendurada entre os ganchos que ocupam a metade de uma parede (figura 41). Posso ver que essa sala está exatamente abaixo do nível da arquibancada pelo desenho que os degraus da escada formam no teto. Sob um dos degraus está fixada uma longa lâmpada fluorescente que joga luz sobre todo o local e incide sobre os ganchos, criando uma série de sombras na parede como se esta estivesse repleta de espinhos. A parte inferior da imagem é preenchida por bancos horizontais.

A cueca pendurada é o único indício da passagem humana pelo local totalmente esvaziado e, diferente da foto do chão com as fitas que parece ter sido tirada bem próxima de seu objeto, nesta, o fotógrafo se posicionou no fundo da sala para capturar todo o ambiente. Pensando nessas diferentes distâncias, comparo essa imagem com outra fotografia de Ristelhueber que foi tirada próxima do chão e que mostra um objeto têxtil não identificado encoberto pela areia do solo e completamente abandonado (figura 42).

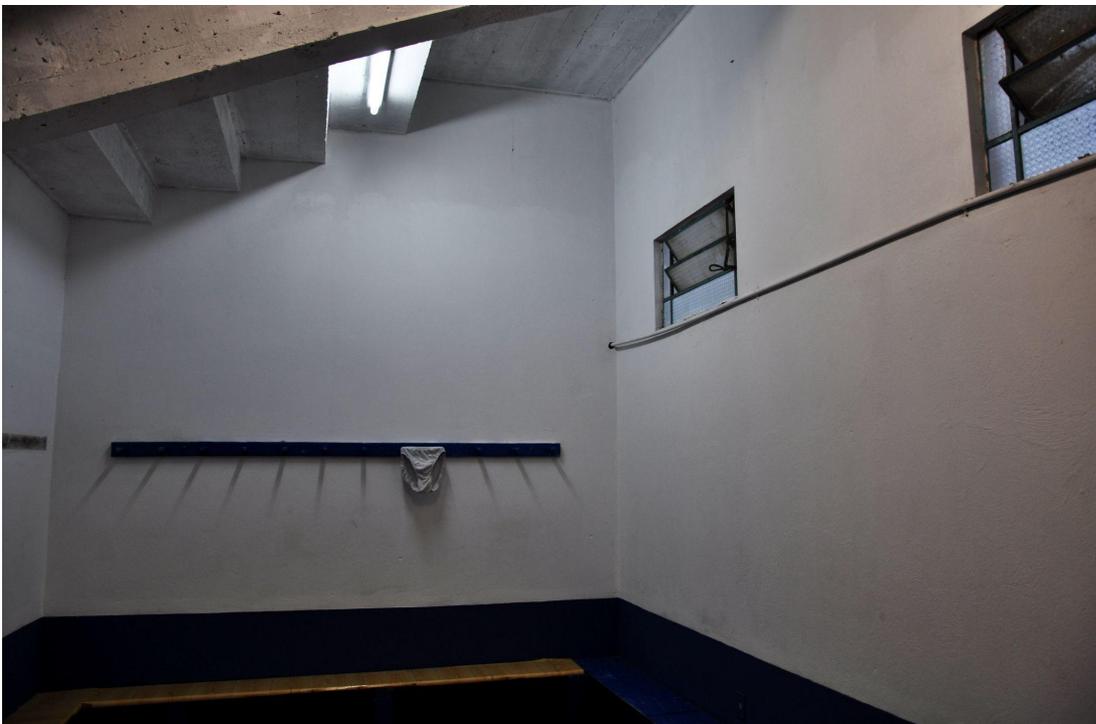


Figura 41 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital



Figura 42 - **RISTELHUEBER, Sophie (1949)**  
*Fait, n° 48, 1992*  
Impressão cromogênica, 100,6 cm x 124,8 cm  
National Gallery of Canada

Esse objeto têxtil, tal como a cueca da fotografia anterior, também denuncia a passagem de alguém pelo deserto, um lugar supostamente desabitado por excelência. Nessa comparação, o pesquisador catalão Antonio Monegal pondera que as distâncias diferentes adotadas por Ristelhueber para fotografar – sobrevoando o deserto ou agachada no chão – resultam num tipo diferente de abstração que, sem informações contextuais, são sinais de eventos que só podemos imaginar. Recorrer a essa abstração é uma forma de evocar através de vestígios de violência o que não está mais lá (MONEGAL, 2016, p. 261). O pesquisador também lembra que Ristelhueber começou trabalhando no mundo do fotojornalismo como assistente do fotógrafo Raymond Depardon, mas que desde o início do seu trabalho, ela já evitava as premissas do fotojornalismo. Citando Didi-Huberman, também expressa que Ristelhueber “carrega o valor de uso do documento a um ponto de intensidade onde cada fotografia parece demonstrar tanto o silêncio do acontecimento como o grito deixado pelo seu rastro” (DIDI-HUBERMAN apud MONEGAL, 2016, p.260).

Tomo as considerações de Monegal para ressaltar que, conforme os exemplos de Meyerowitz e Ristelhueber, as imagens associadas à fotografia tardia

têm em comum contextos com forte carga política, histórica e trágica. Relembro o acidente sofrido pela delegação do Brasil de Pelotas enquanto um evento de dimensões indefinidas que, contudo, não parece suficiente para simplesmente associar essas imagens ao fator trágico das outras fotografias, mas que pode estar entre os elementos que ligam esses exemplos para além das suas características formais. Ao aproximar as fotografias de *Camisa Brasileira* dessa ideia, não ignoro estes aspectos, entretanto, me coloco em uma posição de pensar se o conceito da fotografia tardia pode ser ampliado como uma ideia que trata a fotografia como um meio para testar diferentes estratégias de representação da ausência, como define Monegal:

Essa abordagem enfatiza o fator tempo que é uma característica definidora da fotografia, colocando em primeiro plano a questão do atraso e da separação entre evento e representação e, portanto, a dimensão da memória na fotografia, em vez de focar na presença e na instantaneidade. (...) Alguns dos casos podem ser rotulados como formas de “fotografia tardia”, embora dentro dessa categoria apresentem traços distintivos significativos. O que os une, nesse caso, não é um adiamento ou atraso que mina a função documental da fotografia, mas como eles recorrem à inscrição visual da ausência como ferramenta crítica. De certa forma, podemos dizer que o objetivo dessas imagens não é relatar um evento, mas, em um nível mais profundo, nos obrigar a reconhecê-la e deixar-nos atingir moralmente por ela. (MONEGAL, 2016, p. 252-253)

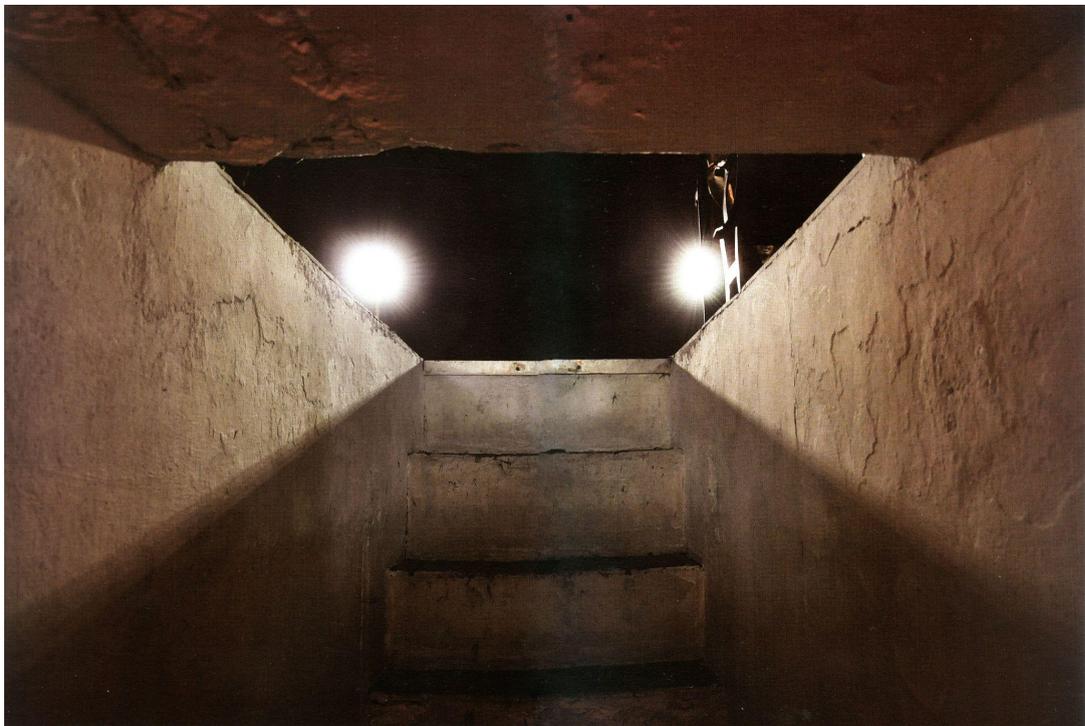


Figura 43 - **PERIN, Gilberto (1953)**  
*Sem título - Camisa Brasileira*  
2010, fotografia digital

Para examinar a possibilidade de explorar esse conceito dessa forma, volto a outra fotografia da série de fotos feita por Perin que mostra um local limítrofe entre o ambiente do vestiário e aquele que não é retratado, o do campo. A fotografia colorida mostra a escadaria do túnel que leva à superfície (figura 43). No enquadramento fechado, a escada e a abertura para o campo ocupam o centro da imagem, achatado nas laterais pelas paredes do próprio túnel. Nela também é possível ver uma parte do teto, o que ajuda a desenhar a forma estreita dessa passagem. O exterior aparece bem no meio da imagem, logo depois da escada, e sugere a saída pela escuridão do céu lá fora, rompida pela luz dos refletores posicionados nas laterais.

Apesar desse vislumbre do lado de fora, penso nessa imagem da mesma maneira que apresentei a primeira fotografia que examinei neste capítulo, enquanto uma fotografia tomada por um silêncio avassalador. Como a falta de outros elementos deixa a imagem aberta para imaginar que está antes e depois desse caminho, também retomo a mesma leitura, pensando em todos os sons que a torcida ansiosa deve estar fazendo logo depois. O local em que o fotógrafo está posicionado ainda é um lugar que quem está à beira do campo não consegue enxergar e pode ser considerado como a última fronteira entre o que é visto e o que não é visto, a fronteira final entre o subterrâneo e o mundo lá fora.

Se essas imagens permitem que eu imagine os elementos que formam os ambientes divididos por elas, penso que elas também retratam, de certa forma, o que as pessoas que estão nos dois lados podem imaginar sobre o seu inverso: os jogadores abaixo do túnel imaginam a torcida lá fora e a torcida, por sua vez, imagina os jogadores prestes a subir a escada. Eles estão cientes da presença um do outro pelo acontecimento que ocasiona a sua disposição ali, mas não se vêem.

Essa leitura me leva a comparar essa fotografia com algumas obras do *Project Island* (2005-), do artista coreano Onejoon Che (1979). Durante o serviço militar, Che atuou como fotógrafo oficial da Polícia de Seul, o que lhe permitiu explorar partes da cidade onde o público está proibido de entrar, como antigas bases militares e construções civis. Neste projeto, o artista descobriu através de um artigo de jornal que, durante a construção de um centro para baldeação entre paradas de ônibus, acidentalmente foi encontrado um espaço não identificado no subterrâneo da cidade. Após a cobertura da imprensa, foi revelado que este espaço

se tratava de um bunker abandonado, construído na época do regime militar, ao que a cidade de Seul anunciou um plano para transformá-lo em um local de descanso para o referido centro em construção.

O artista relata que, depois de alguns meses, o centro de transferência foi aberto com uma plataforma localizada exatamente acima do local em que o bunker está situado, causando um grande movimento de circulação sobre aquele lugar abandonado. Por falta de orçamento, o plano de transformação do bunker foi deixado de lado, fazendo com que o espaço do bunker continuasse desprezado. Para ele, essa situação é representativa da atitude da sociedade coreana diante do passado, que prefere deixá-lo enterrado e intocado à luz de um desenvolvimento irracional sem qualquer preocupação histórica (CHE, sem data).

Devido ao seu trabalho, Onejoon Che teve a possibilidade de acessar o bunker e produzir uma série de dípticos retratando o espaço ignorado e as plataformas na superfície (figura 44 e 45). Refletindo sobre esse trabalho, pesquisadora sul-coreana Dong-Yeon Koh pondera sobre como as fotografias de Che são capazes de evidenciar o apagamento e o esquecimento em relação à história do bunker:

O governo e os funcionários municipais decidiram cobrir o bunker, uma vez que não chegaram a acordo sobre a sua propriedade. Em vez disso, os funcionários municipais mandaram colocar um sinal de trânsito amarelo para designar a área do bunker militar por baixo. Che observou então a rapidez com que os coreanos se esqueceram da presença do bunker; os sinais amarelos claros na rua quase desapareceram, pois as pessoas continuavam a passar por cima deles. (KOH, 2015, p. 94)

Citando o crítico Chankyung Park quando este declara que "quando olhamos para um edifício abandonado, vemos uma memória abandonada", Koh reflete que uma prerrogativa e um encanto da fotografia são os de, ao mesmo tempo, recordar e restaurar uma memória deserta (PARK apud KOH, 2015, p. 103). Somadas a essas características, a falta da presença humana e a captura da imagem com uma certa distância são atributos comuns da fotografia tardia, e podem exigir interpretações complexas da imagem fotografada por parte do espectador (KOH, 2015, p. 89–91).

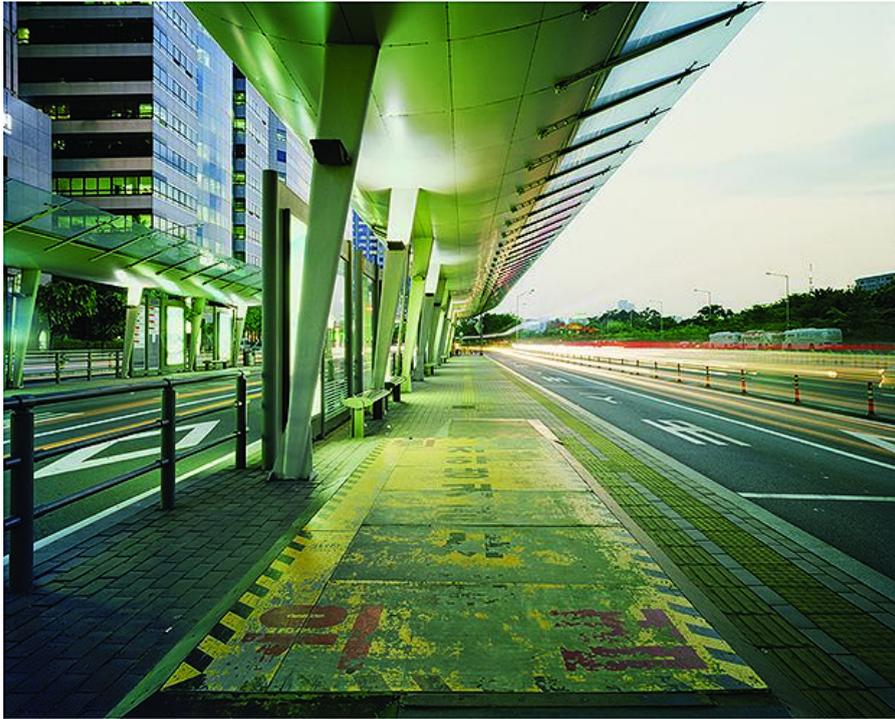


Figura 44 - **CHE, Onejoon (1979)**  
*Transit Transfer Center, 2007.*  
Fotografia digital em impressão cromogênica  
Yeoido, Coreia do Sul.



Figura 45 - **CHE, Onejoon (1979)**  
*Imagem retirada do site do artista (não apresenta outras informações)*  
Yeoido, Coreia do Sul.

Essas características atestam um limite diante da fotografia para penetrar na história e ressaltam as ambiguidades da fotografia documental e da fotografia tardia enquanto tipos de fotografia que se dedicam a expor as relações entre vestígios ocultos e a paisagem, entre histórias obscurecidas do passado e o que é representável no presente. Isto é, essa estratégia abre possibilidades ou reimagina relações entre passado e presente. Além disso, coloca a fotografia tardia enquanto um recurso que não precisa ser reservado à representação do rescaldo de um evento.(FAULKNER, 2014, p. 132)

A abordagem da fotografia tardia chama a atenção para as diferentes funções da fotografia, pois revelam a sua própria limitação enquanto fragmentos isolados no meio de acontecimentos interligados, ao convidar o espectador a procurar imagens e realidades fora do enquadramento e evitar um choque emocional que pode ser confundido com conhecimento efetivo (KOH, 2015, p. 104–105). Revendo as reflexões de Simon Faulkner, chamo a atenção sobre as relações entre os aspectos formais dessas fotografias e as perspectivas possíveis a partir delas:

A simplicidade formal combinada com a ausência de pessoas nessas fotografias dá a sensação de testemunhar locais após a ocorrência de eventos, como se o local retratado tivesse sido removido do fluxo da história e realocado em um reino atemporal da memória. Vilém Flusser observou que a fotografia em geral permite "tirar" algo do fluxo da história (2006, p.6), mas com a fotografia tardia esse é um efeito duplo: a quietude do local do rescaldo é combinada com a imagem estática. (...) Em contraste com essas imagens, a fotografia tardia parece ser marcada por uma evasão de instruções; ela parece 'apresentar' e 'registrar' em vez de 'comentar'. Todas as fotografias estão abertas à interpretação, mas, como observa Company, por causa dessa evasão de instruções, a fotografia tardia constitui 'a imagem radicalmente aberta por excelência' (2003, p.126). (FAULKNER, 2014, p. 123)

Diante dos exemplos exibidos, das comparações entre as imagens e das reflexões aqui citadas, a fotografia tardia se apresenta enquanto uma modalidade fotográfica capaz de aliar os elementos da fotografia documental e da fotografia fotojornalística para a arte contemporânea, borrando as fronteiras entre os campos da arte, do documentarismo e da comunicação. A esta possibilidade atribuo principalmente o seu fator imaginativo, que requer uma atitude ativa por parte do espectador para conectar a partir da imagem as relações entre história e memória que cada fotografia propõe.

## Considerações finais

Diferente das outras partes do trabalho, esta não se inicia com uma leitura de imagem. Tomei a decisão de iniciá-la assim para que todas as outras imagens que foram objeto de estudo continuem reverberando em reflexões, perguntas, emoções e nas leituras de quem encontrá-las. Penso que, apesar da quietude de muitas delas, é surpreendente o quanto cada uma é capaz de dizer.

Iniciei esta pesquisa guiando-me pelas minhas paixões, um caminho que deve sempre iniciar o caminho de quem empreende este tipo de estudo, e depois, continuei seguindo na esteira de pesquisadores e seus objetos de diferentes lugares do mundo. Ressaltar este percurso é uma forma de reconhecer as conexões que apresentei neste trabalho, como elas foram possíveis e de que forma pretendo que o resultado dessa pesquisa, apresentado na forma dessas considerações finais, venha a estar em diálogo com o mundo.

Isto é, são considerações que terminam o trabalho, mas que de forma alguma “concluem” algo senão este texto. Não se trata de uma conclusão justamente porque da mesma forma que as imagens continuam reverberando, ainda há muito que pode ser dito e que não se encerra com o fim desta investigação.

Minhas ambições quando iniciei o trabalho eram desenvolver uma reflexão crítica sobre as relações entre fotojornalismo, fotografia e arte contemporânea através do estudo de caso da obra *Camisa Brasileira* (2010), compreendendo quais discursos foram apropriados para a sua construção. Essa reflexão partiu da constatação de que essas relações compunham dois níveis possíveis de análise, um mais superficial e outro que dependia de uma exploração mais aprofundada.

Na primeira parte do trabalho, fiz uma apresentação geral sobre a obra *Camisa Brasileira* (2010), explicitando como o artista Gilberto Perin a concebeu enquanto um projeto de investigação das suas referências – revistas ilustradas dos anos 1960 e fotografias do fotojornalismo esportivo – na forma de um série de fotografias contemporâneas. Também exibi como essa série está relacionada com outros trabalhos da trajetória do artista, utilizando o recurso da entrevista submetida à análise de conteúdo junto a outras entrevistas com o autor realizadas por jornalistas anteriormente.

A segunda parte foi dividida em dois subcapítulos focados na análise comparativa de duas fotografias que fazem parte da pesquisa preparatória do artista para realizar a série em questão. No primeiro deles, fiz um histórico sobre o desenvolvimento da imprensa ilustrada denotando como o avanço técnico permitiu ao ramo da comunicação criar este tipo de mídia impressa. Junto a isso, fiz um levantamento de publicações deste tipo no Brasil e no exterior mostrando como elas se relacionam de forma estética através da figura dos fotojornalistas, apontando a adoção da fotografia de estilo documental em ambos os casos.

No segundo subcapítulo desta etapa, continuei com a análise de uma das fotografias da pesquisa do artista, focando agora na importância do fotojornalista enquanto uma figura que adota certas posturas para captar essas fotografias de estilo documental. Através de análises comparativas, evidenciei a guinada do fotojornalismo para um tipo de fotografia humanitária, desinteressada no instante decisivo e focada em acontecimentos aquém de um evento principal. Essa guinada leva a uma mudança de postura dos fotojornalistas e do tempo das imagens, que adquirirão os aspectos visuais da chamada fotografia de tempo-fraco.

Por fim, no terceiro capítulo, seguindo essas reflexões sobre o tempo da imagem, me propus a investigar a possibilidade de caracterizar algumas das fotografias de *Camisa Brasileira* enquanto fotografias tardias, analisando-as comparativamente com outras fotografias do mesmo tipo. Nessa análise, foi importante destacar a aparência documental, as possibilidades imaginativas, a necessidade de um espectador ativo e o esvaziamento da imagem enquanto características comuns dessas fotografias.

Voltando ao principal objetivo da pesquisa, constatei que existem de fato muitas relações entre o fotojornalismo e as fotografias de *Camisa Brasileira* (2010). Essas relações se iniciam na formação do artista no campo da comunicação, algo que o levará mais tarde a desviar de sua própria experiência em busca de outras visualidades para o seu projeto. A influência das revistas com grandes reportagens fotográficas impressas reside não só no valor estético, mas também na apropriação de discursos sobre o fotográfico e o real. Dentro dessa influência, a atividade do fotojornalista também é colocada sob perspectiva e se apresenta à luz das transformações dessa atividade ao longo da história. Isso é, o fotojornalismo de

diferentes épocas e feito de diferentes maneiras motiva o artista a retratar os objetos de seu interesse.

A profundidade dessas relações pode ser atestada a partir dos desdobramentos expostos na terceira parte do trabalho, no qual a estética das fotografias também é afetada pelas questões que a própria fotografia enquanto mídia enfrenta a partir do final dos anos 1980, por ganhar novas funções após a difusão da televisão e da cultura de massa. Em consequência, se a fotografia de valor documental passa a não ser mais considerada totalmente eficaz para a prática do fotojornalismo, ela se torna uma importante e potente ferramenta de caráter reflexivo dentro do campo da arte contemporânea.

Apesar de ter iniciado esta pesquisa com um objetivo traçado sobre fronteiras que pareciam bem marcadas entre os campos da comunicação e da arte, ao longo do seu desenvolvimento, pude constatar que os limites que separam as imagens provenientes de ambos são bastante nublados e que, portanto, as fotografias podem muito bem transitar entre esses mundos cumprindo diferentes funções. Esse trânsito de imagens não retira de qualquer modo o valor da fotografia enquanto, justamente, um veículo para a reflexão, sendo esta provavelmente a sua qualidade mais importante. Encerro aqui, portanto, as minhas observações, com a expectativa de que este trabalho possa se inserir entre as pesquisas que buscam contemplar, entender e incentivar este trânsito de imagens, sem reforçar os limites e fronteiras entre elas.

## Referências

ALDYR GARCIA SCHLEE. **Aldyr Garcia Schlee: entre os livros, o futebol e a fronteira**. [S. l.: s. n.], 10 jul. 2011. Disponível em: <<https://sul21.com.br/noticias/2011/07/aldyr-garcia-schlee-entre-os-livros-o-futebol-e-a-fronteira/>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

ALABARCES, Pablo. Europeísmos y Tropicalismos futbolísticos: la invención de la diferencia entre Argentina y Brasil (o para qué sirve el fútbol, si es que sirve para algo). **Revista Nuestra América**, [s. l.], n. nº 2, p. 137–154, 2006.

AMAR, Pierre-Jean. **El fotoperiodismo**. Buenos Aires: La Marca, 2005.

ARAÚJO, Germana Lucia de. Quem tem medo da cultura de massa? Uma reflexão em torno da Caravana Farkas e da cultura popular na pós-modernidade.

**GAMBIARRA**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 19–22, 2009.

CAMPANY, David. Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’. *Em*: GREEN, David (org.). **Where is the photograph?** Brighton Kent: Photoworks; Photoforum, 2003.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real. **LÍBERO**, [s. l.], n. 20, p. 103–111, 2016.

CENTRO DE REFERÊNCIA DO FUTEBOL BRASILEIRO. **Paulo Machado de Carvalho**. *Em*: BANCO DE DADOS. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://dados.museudofutebol.org.br/#/tipo:personalidades/470385,Paulo%20Machado%20de%20Carvalho>. Acesso em: 29 ago. 2023.

CENTRO DE REFERÊNCIA DO FUTEBOL BRASILEIRO. **Nelson Rodrigues**. *Em*: BANCO DE DADOS. São Paulo: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://dados.museudofutebol.org.br/#/tipo:personalidades/480703,Nelson%20Rodrigues>. Acesso em: 27 ago. 2023

COUTO, André Alexandre Guimarães. Manchete Esportiva e sua primeira fase (1955-1959): Diálogo entre Imagens e Crônicas Modernas. *Em*: **ANAIS DO XV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO**. São Gonçalo: ANPUH-RIO, 2012.

CHE, Onejoon. **Unfinished Project Island**. *Em*: CHE ONEJOON. sem data. Disponível em:  
[http://www.cheonejoon.com/works/?id=101%20Unfinished%20Project\\_Island](http://www.cheonejoon.com/works/?id=101%20Unfinished%20Project_Island). Acesso em: 6 set. 2023.

DE HOLLANDA, Bernardo Buarque. In The Land of “Football-Art” Brazilian Football Books, National Identity and The Building of Imagined Communities in Modern Brazil. *Em*: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS *et al.* (org.). **Esporte e sociedade: um olhar a partir da globalização**. [S. l.]: Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Avançados, 2023. *E-book*. Disponível em:  
<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/422>. Acesso em: 22 ago. 2023.

FAULKNER, S. Late photography, military landscapes and the politics of memory. **Open Arts Journal**, [s. l.], v. 3, p. 123–136, 2014.

GETTY. **Walker Evans**. *Em*: UNION LIST OF ARTISTS NAMES. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em:  
[https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&prev\\_page=1&subjectid=500012076](https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&prev_page=1&subjectid=500012076). Acesso em: 31 ago. 2023.

FRIZOT, Michel. “Fotografia”, um destino cultural. *Em*: ALEXANDRE SANTOS; ANA ALBANI (org.). **Imagens: arte e cultura**. Tradução: Maria de Lourdes Cauduro. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

GILBERTO PERIN. **Entrevista com Gilberto Perin**. [S. l.: s. n.], abr. 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/90778672>. Acesso em: 26 ago. 2023.

GILBERTO PERIN. **Entrevista sobre Camisa Brasileira (2010)**. [S. l.: s. n.], abr. 2021.

INGLEDEW, John (org.). **Photography - John Ingledeew**. London: Laurence King, 2005. (Portfolio).

KOH, Dong-Yeon. "Late Photography" in South Korea: Heungsoon Im, Onejoon Che, Suyeon Yun. **Photography and Culture**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 81–106, 2015.

LUGON, Olivier. **El estilo documental: de August Sander à Walker Evans, 1920-1945**. Tradução: Antonio Fernández Lera. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2010. (Focus, v. 11).

MAMMÍ, Lorenzo. Duas meninas: Renoir, Proust e os nazistas. **Revista Piauí**, [s. l.], n. 150, 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/duas-meninas-2/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

MEYRER, Marlise. Revista O Cruzeiro: um projeto civilizador através das fotorreportagens (1955-1957). **História Unisinos**, [s. l.], v. 14, n. 2, p. 197–212, 2010.

MONEGAL, Antonio. Picturing Absence: Photography in the Aftermath. **Journal of War & Culture Studies**, [s. l.], v. 9, n. 3, p. 252–270, 2016.

OLIVEIRA, Cleriston Boechat de. **A fotografia como arte moderna: o estilo documentário de Walker Evans em American Photographs**. 2013. 290 f. - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

RIBEIRO, Alfredo. **Sobre Thomaz Farkas**. [S. l.], 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-thomaz-farkas/>. Acesso em: 1 set. 2023.

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

PERIN, Gilberto. **Perin entra no vestiário e mostra os bastidores do Brasil de**

**Pelotas.** [S. l.: s. n.], 1 jul. 2011. Disponível em:

<https://sul21.com.br/noticias/2011/07/perin-entra-no-vestiario-e-mostra-os-bastidores-do-brasil-de-pelotas/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SCHENKEL, Camila. Passados possíveis: negociações recentes entre arte e documento. *Em*: **ANAIS DO 2º SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

SCHERF, David; STERN MAGAZINE. **Die Fotografie ist mein Leben.** [S. l.], 2008.

Disponível em:

<https://www.stern.de/fotografie/volker-hinz-ausstellung--die-fotografie-ist-mein-leben-3084436.html>. Acesso em: 31 ago. 2023.

STERN. **Der Kaiser ohne Kleider und die Faust des Größten: Die wichtigsten Bilder von Volker Hinz.** [S. l.], 2021. Disponível em:

<https://www.stern.de/kultur/volker-hinz--die-wichtigsten-werke-des-stern-fotografen-8960084.html>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL – CANAL THOMAZ FARKAS. [S. l.], [s. d.].

Disponível em: <https://www.thomazfarkas.com/filmes/subterraneos-do-futebol/>.

Acesso em: 1 set. 2023.

ULANOVSKY, Inés. **Las fotos.** 1a ed. CABA [Buenos Aires]: Paisanita Editora, 2020.