



**facom**  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UFBA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E  
CULTURA**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**ANDERSON SENA FONSECA**

**A VIOLÊNCIA SEXUAL NO CONGO: UMA ANÁLISE DO PROJETO  
FOTOGRAFICO DE PLATON ANTONIOU.**

Salvador  
2023

**ANDERSON SENA FONSECA**

**A VIOLÊNCIA SEXUAL NO CONGO: UMA ANÁLISE DO PROJETO  
FOTOGRAFICO DE PLATON ANTONIOU.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação social com habilitação em Produção de Comunicação e Cultura pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Rodrigo Rossoni.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr. Rodrigo Rossoni

---

Dr. Leonardo Reis

---

Ms. Paulo Coqueiro

Salvador

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Fonseca, Anderson

A Violência Sexual no Congo: Uma análise do  
projeto fotográfico de Platon Antoniou. / Anderson  
Fonseca. -- Salvador, 2023.

73 f. : il

Orientador: Rodrigo Rossoni.

TCC (Graduação - Produção em Comunicação e Cultura) --  
Universidade Federal da Bahia, Faculdade de  
Comunicação, 2023.

1. Fotografia. 2. Platon Antoniou. 3. Fotografia  
documental. 4. Fotografia contemporânea. 5.  
Fotojornalismo . I. Rossoni, Rodrigo. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais Angelo e Valdívia, e ao meu irmão Arthur, que com todo o apoio no processo de desenvolvimento deste trabalho foram fundamentais para a realização deste objetivo.

A Lilian, minha namorada, pelos momentos de companheirismo, compreensão e paciência durante o andamento deste TCC.

A todos meus amigos, em especial a Turma do Cafezinho, que me auxiliaram bastante com discussões, revisões, críticas e incentivos.

Ao professor Wilson Gomes e ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Democracia Digital (INCT.DD), pelo acolhimento no grupo de pesquisa e pela oportunidade de conhecer o ambiente acadêmico de maneira mais íntima.

Ao professor Rodrigo Rossoni, pela excelente orientação e por acreditar no meu tema, contribuindo imensamente no direcionamento desse projeto.

Aos professores Leonardo Reis e Paulo Coqueiro pela disponibilidade e atenção na avaliação do trabalho.

A Faculdade de Comunicação e a todos os estudantes e professores com quem compartilhei esses anos de graduação. Foi uma experiência especial.

E à Universidade Federal da Bahia, que permitiu que toda essa trajetória fosse possível.

Obrigado.

FONSECA, Anderson. **A Violência Sexual no Congo: Uma análise do projeto fotográfico de Platon Antoniou**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação social com habilitação em Produção de Comunicação e Cultura) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2023.

## **RESUMO**

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo compreender os critérios teóricos e técnicos utilizados pelo fotógrafo Platon Antoniou na construção do projeto intitulado A Violência Sexual no Congo. A pesquisa procura explorar os elementos estéticos das imagens em conjunto com o entendimento da sua natureza semiótica. Neste sentido, suscitou-se, por meio de discussões da ontologia fotográfica e da análise de imagens, investigar a importância da construção dos sentidos da obra do fotógrafo no contexto da fotografia documental e da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Platon, fotografia, documental, contemporaneidade, Congo

**Key-words:** Platon, photography, documentary, contemporary, Congo

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Elsheba Kahn	14
Figura 2 - Vladimir Putin	16
Figura 3 - Dr. Denis Mukwege	19
Figura 4 - Vista de la Ventana en la Gras, de Joseph Nicéphore Niépce	21
Figura 5 - Boulevard du Temple, de Louis-Jacques-Mandé Daguerre	22
Figura 6 - Allie Mae Burroughs, a Esposa do Rendeiro de Algodão	38
Figura 7 - Mineiros na mina da Cooperativa Luango	50
Figura 8 - Alunos encostados na parede da Escola Primária de Mbinga	51
Figura 9 - Esther Faraja e seu filho Josue Ishara	54
Figura 10 - Imani Kasengezi e Sara Bisimwa	56
Figura 11 - Coronel David Bodeli Dombi	57
Figura 12 - Nabintu Bigosi e Nvunanwa Zirimwaga	60
Figura 13 - Mãos de Zwandi “Mama” Nadintu e Vanessa	61
Figura 14 - Coltan no seu formato mineral na mão de um mineiro da cooperativa Lwango	63
Figura 15 - Grupo de canto feminino do Maison Dorcas	66
Figura 16 - Mães e filhos rezando em frente ao jardim do Hospital Panzi	68

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>1. SITUANDO PLATON: UMA APRESENTAÇÃO</b>	<b>10</b>
1.1. TRAJETÓRIA	10
1.2. A VIOLÊNCIA SEXUAL NO CONGO	18
<b>2. DOS PRIMÓRDIOS AO CONTEMPORÂNEO: A NATUREZA FOTOGRÁFICA</b>	<b>21</b>
2.1. UM NOVO MODO DE REPRESENTAÇÃO VISUAL	21
2.2. A MODERNIDADE E A AUTENTICAÇÃO DO DOCUMENTO	24
2.3. IMANÊNCIA X TRANSCENDÊNCIA	29
2.4. A ONTOLOGIA INDICIAL	32
2.5. NOVAS FORMAS DO DOCUMENTO	34
2.6. A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	37
2.7. O CONTEMPORÂNEO	43
<b>3. ASPECTOS ANALÍTICOS DA VIOLÊNCIA SEXUAL NO CONGO</b>	<b>49</b>
3.1. A EXPRESSÃO NO DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO	49
3.2. HIGH-KEY E O PRETO E BRANCO	53
3.3. AS MÃOS E OS SÍMBOLOS	59
3.4. A COLETIVIDADE	65
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>69</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>72</b>

## INTRODUÇÃO

A primeira vez que vi uma fotografia de Platon foi em 2014; momentos antes da Copa do Mundo no Brasil, com toda a expectativa e euforia em torno da seleção brasileira. Mesmo sem ter muitas referências e/ou repertório teórico na época, visualizei aquela foto e nunca mais a esqueci. O aspecto gráfico unido ao meu amor pelo futebol me despertou um grande interesse pelo seu trabalho.

O impacto visual dos seus retratos foram muito marcantes para mim devido a fácil associação ao seu trabalho. Posteriormente, pude perceber outras fotografias de sua autoria por meio dos traços bastante singulares. A constituição da luz específica em conjunto com o posicionamento do objeto tornam a sua obra quase que inconfundível.

Mesmo tendo criado uma relação especial com a fotografia mais adiante, eu já havia tido experiências visuais com outros artistas - não só fotógrafos como pintores, artistas plásticos e desenhistas -, que apontavam para uma possível afinidade com a área. As imagens para mim nunca foram somente uma mera representação e sim um conjunto de fatores que a levam a um significado.

A partir desse interesse da propaganda da Nike, busquei o trabalho de Platon a fim de conhecer as suas fotografias. O esforço empreendido para entender sua trajetória viria a esclarecer muito dos seus critérios estéticos. Desde seus primeiros anos na Grécia até o momento atual da sua carreira, o fotógrafo faz uma simbiose dos seus interesses e vivências e os incorpora nas suas imagens.

A iniciativa de procurar compreender os significados da obra do fotógrafo tem como prioridade estabelecer a natureza de sua fotografia e sua motivação. É importante destacar o caminho percorrido desde o começo da sua carreira até o projeto 'A Violência Sexual no Congo', que pavimentou toda a sua maturidade dentro do campo da fotografia documental.

Partindo da dicotomia conceitual – objetividade x subjetividade, documento x expressão – a visão controversa da fotografia nutre seu próprio percurso de reflexão



sobre o fazer fotográfico. A partir disso, se busca assimilar através dos signos imbuídos no projeto em questão os sentidos e os discursos do retratista e do retratado; a elucidação sobre a potência gráfica e simbólica das fotografias do portfólio e como ela reverbera nas mais diversas mídias.

Deste modo, o objetivo geral deste estudo tem como finalidade examinar os componentes visuais das fotografias de Platon Antoniou. Para nortear as formas de análise e alcançar o propósito da monografia, dispõe-se de noções que explicam os discursos presentes no projeto, como a retrospectiva da fotografia enquanto documento e a natureza semiótica das fotografias.

A necessidade da realização desses discursos não nos põe somente em uma posição de análise, mas também exige uma leitura mais crítica dos discursos utilizados. Em contraposição com a estética estereotipada da desigualdade e da pobreza, se tem como finalidade exprimir discursos semelhantes sob um enquadramento diferente; que traga uma nova alternativa as formas de representação e na manifestação desses signos.

Levando em consideração os elementos pessoais e profissionais do autor, este trabalho se apresenta como estudo de caso da obra fotográfica de Platon Antoniou. Com um recorte em torno do portfólio *A Violência Sexual no Congo*, busca-se evidenciar os aspectos de análise mais contundentes do projeto, valendo-se da imensa fonte de recursos imagéticos que o fotógrafo explora em suas fotografias.

Com isso, para avaliar o portfólio '*A Violência Sexual no Congo*', de Platon, precisamos conhecê-lo melhor. Por isso, o capítulo 1 traz uma retrospectiva do trabalho do fotógrafo: entender quais são os seus interesses e como trilhou a sua trajetória pessoal e profissional. Faz-se necessária a compreensão desses aspectos da sua carreira devido a relevância com que elas se manifestam na maturidade dos seus trabalhos, sobretudo os mais recentes.

O segundo capítulo tem como tema central a ontologia, o gênero documentarismo e a contemporaneidade. Este capítulo traz um breve histórico do surgimento da fotografia e como ela se insere nos moldes atuais. Trazendo aspectos

da semiótica, percebe-se como ela faz parte da composição dos elementos que conferem sentidos à fotografia desde muito antes da fotografia-documental contemporânea.

A representação dessas numerosas identidades através das imagens é assimilada pelo novo status da fotografia documental. Com suporte dos novos paradigmas da contemporaneidade, este trabalho prioriza elucidar a natureza ontológica da fotografia a fim de explicar os caminhos que Platon trilhou para chegar no resultado do portfólio realizado no Congo.

Já o capítulo três aborda os aspectos teóricos, técnicos e empíricos abordados nos capítulos anteriores para condensar a avaliação das obras presentes no 'A Violência Sexual no Congo'. A escolha deste projeto para análise parte de uma grande curiosidade em relação aos componentes utilizados no processo de montagem, e qual a motivação para um projeto que se distancia dos trabalhos já assinados pelo fotógrafo.

A relação criada entre a posição do receptor e a do analista tem como objetivo fundamental refletir de que forma as representações de cunho social do projeto são utilizadas na construção dos sentidos. A fim de apresentar sob a ótica da imagem problemas reais, a escolha pela obra de Platon se deu pela ânsia de entender os recursos estéticos e simbólicos utilizados.

Em suma, esta monografia procura compreender e analisar os pontos de vista do autor Platon, partindo da subjetividade presente no portfólio e dos aspectos estéticos incorporados pelo fotógrafo. Já estabelecido o contexto, o projeto realizado no Congo se revela como uma grande fonte de análise, devido a sua riqueza de sentidos e pela sua grande capacidade de ampliação na captação de significados através de imagens e fotografias.

## 1. SITUANDO PLATON: UMA APRESENTAÇÃO

### 1.1. TRAJETÓRIA

Nascido no ano de 1968, em Londres, Platon passou uma grande parte da sua infância na Grécia, nas ilhas Parson. Esse período para ele é descrito como um dos mais importantes para seu amadurecimento artístico. A partir dali, ele levaria consigo muitos elementos que posteriormente seriam usados nas suas obras - tanto no design como na fotografia.

A série *Abstract* (2017), que retrata um pouco da vida e do trabalho do fotógrafo, constata a influência que a Grécia possui na vida de Platon. Com uma série de implicações visuais que se expressam de maneira subjetiva, a sua obra contém valor simbólico que afeta esteticamente os enquadramentos e as escolhas técnicas por parte do fotógrafo.

Durante sua infância na Grécia, continuando a beber da influência artística dos seus pais, o fotógrafo ainda criança costumava representar esses imaginários em desenhos, com ênfase nos transeuntes idosos da praça em que frequentava. Para ele, enquanto está parado, adquire-se um intenso poder de observação. Esse exercício seria fundamental para uma eventual exploração da condição humana nas suas futuras fotografias.

Platon regressa a Londres no final dos anos 70, quando possuía apenas oito anos. Muito dessa inspiração obtida na Grécia ainda estava adormecida naquele momento. Anos mais tarde, no seu processo de inserção no ensino superior, Platon manifesta todas suas aptidões para as artes visuais e começa sua vida acadêmica no design gráfico, quando ele entra para a *StMartin's School of Art*, no fim dos anos 80.

De acordo com o próprio Platon (*ABSTRACT*, 2017), o design gráfico foi para ele uma das formas de “simplificar o mundo” devido a sua dislexia. O fotógrafo aborda essa questão no episódio que leva o seu nome, da série *Abstract*, da Netflix:

Sou extremamente disléxico. [...] Para mim, um mundo muito complexo precisa ser simplificado, ser desconstruído. O design foi uma forma de escapar da confusão, porque bons designers simplificam um mundo muito complicado. Ainda uso a mesma iluminação, o mesmo filme, o mesmo caixote, a mesma sombrinha, a mesma câmera. É tudo igual, assim a mensagem pode mudar (ABSTRACT: The Art of Design, 2017).

Desde sua Hasselblad 553 ELX até seu Kodak Portra 160 - que é um dos filmes em preto e branco mais icônicos da fotografia - Platon permanece o mesmo até hoje. A partir dessa visão simplificadora, Platon construiu sua identidade visual majoritariamente em cima de elementos artísticos, teóricos e técnicos que passaram pela sua vida antes do seu primeiro contato com a fotografia: na faculdade de design gráfico, em Londres e na Grécia.

Assim que começou na fotografia, Platon bebeu bastante da influência de Irving Penn<sup>1</sup> e David Bailey<sup>2</sup> (THE GUARDIAN, 2008), além de incorporar elementos da ilha de Paros e da sua infância. Nas suas memórias, Platon sempre se lembra da caneta tinteiro de seu pai, que rabiscava efusivamente em preto e branco, fixando essa estética monocromática em sua cabeça.

Juntamente com o preto e branco, ou a ausência de cores, o fotógrafo leva consigo uma aura de dominação e poder que o remete a seus tempos de criança na Grécia. Enquanto menino, Platon cresceu acostumado a observar a Acrópole e a frequentar igrejas; espaços onde haviam figuras religiosas ornando as paredes. A autoridade e a dominação vista nas igrejas se junta à paradoxal simplicidade vista nas residências das ilhas gregas, quase sempre alvas (ABSTRACT, 2017).

Mesmo com seus trabalhos mais recentes, que têm um caráter mais jornalístico/de denúncia, Platon durante o início da sua carreira começou trabalhando com a fotografia de retratos/moda. Após a sua formação como designer gráfico, Platon rapidamente ingressou no mestrado de Fotografia e Belas Artes na Royal College of

---

<sup>1</sup> Irving Penn (1917-2009) foi um fotógrafo estadunidense conhecido pelas suas fotografias de retrato, moda e natureza-morta.

<sup>2</sup> David Bailey (1938-) foi um fotógrafo britânico. Ficou marcado pela sua participação na efervescência cultural dos anos 60 em Londres. Foi um fotógrafo de retratos, moda e celebridades.

Art. Durante seu mestrado, em 1992, Platon foi eleito o 'Melhor Fotógrafo em Ascensão' no concurso de talentos da *Vogue*.

A inserção do nome de Platon no mercado editorial, mesmo que de forma tímida, lhe garantiu uma credencial que viria a lhe fazer muito bem adiante. Sua habilidade de contar histórias através de retratos é uma das suas assinaturas até hoje, utilizando da potência gráfica de uma fotografia para evidenciar uma problemática, um tema ou uma ideia.

Logo após o término de seu mestrado, Platon Antoniou começa a trabalhar na *The Face*, *Arena* e na *Vogue* Britânica respectivamente; essa última foi onde começou a ter destaque na fotografia de retratos. Após anos trabalhando na *Vogue*, em 1995, Platon sai de Londres e parte para Nova Iorque, a convite de John Kennedy Jr. A partir dali ele seria o fotógrafo da revista *George* (PLATON, 2014) – uma revista de política que tinha uma cobertura similar a da cultura pop.

Bastante importantes para o período, as revistas sempre possuíam um espaço cativo nas casas de famílias ao redor do mundo. Sua influência era enorme, e detinham um grande poder de mobilização devido às imagens que acompanhavam as matérias nas revistas - desde o jornalismo investigativo até a pauta de celebridades, a fotografia sempre esteve presente nesses espaços e foi de suma importância para Platon se colocar diante dessas linguagens.

A partir da *George*, onde Platon começou a ter contato com o universo de pessoas influentes - políticos, empresários, personalidades -, desperta-se uma estética ainda mais peculiar e um olhar mais sensível para os seus retratos, que começam a englobar também condições sócio-políticas. A partir daí, Platon fez capas

para diversas revistas - *Rolling Stone*<sup>3</sup>, *The New York Times Magazine*<sup>4</sup>, *Vanity Fair*<sup>5</sup>, *Esquire*<sup>6</sup>, *GQ*<sup>7</sup> e *The Sunday Times Magazine*<sup>8</sup> (PLATON, 2014).

Mas foram em duas revistas que Platon acabou tendo uma relação especial: a *Time*, onde produziu mais de vinte capas e a *New Yorker* - essa última dando destaque para seu caráter político-social mais aflorado, explorando um viés e uma estética bastante similar ao que Rouillé (2009) categoriza como 'fotografia-humanitária'.

Os homens dos clichês humanitários são vítimas da economia, que os deixa sem trabalho, sem domicílio, sem recursos; vítimas da fome, da aids e da droga; vítimas, de fato, do fim do projeto moderno. Vítimas muitas vezes reduzidas a cobrir o chão das cidades ricas, no aguardo de derradeiras ajudas, ou de improváveis remissões dos seus males. Resignados, esses homens e essas mulheres não agem, e quase nunca esperam. Como paralisados, extenuados, esvaziados, eles, por faltar saída ao seu destino e confiança na ação, ficam ali, desconectados do mundo (p. 146).

Deste modo, trata-se de uma expressão humanitária de inserir pessoas, contextos e situações de exclusão e marginalidade. A fotografia-humanitária propôs a sua antecessora, a fotografia-humanista, uma verdadeira inversão do conteúdo das imagens. No humanismo, temas como trabalho, amor e solidariedade eram comuns; e embora sempre explorados e vulneráveis, as pessoas eram retratadas trabalhando, em ação ou até mesmo repousando.

Já na humanitária, o conteúdo das imagens retém apenas os excluídos das sociedades de consumo, as vítimas debilitadas devido a suas disfunções, indivíduos entregues a seus sofrimentos, marginalizados socialmente, sem entorno nem meio (ROUILLÉ, 2009).

Tanto a fotografia humanitária como a humanista desempenham um papel importante de debate e reflexão em relação à vulnerabilidade das pessoas retratadas. Sua capacidade de articulação entre as autoridades, os ativistas e eventuais vítimas

---

<sup>3</sup> A *Rolling Stone* é uma revista estadunidense voltada para música, política e cultura popular.

<sup>4</sup> *The New York Times Magazine* é um suplemento de revista estadunidense. A revista é conhecida por sua fotografia, especialmente relacionada à moda e estilo.

<sup>5</sup> A *Vanity Fair* é uma revista conhecida por sua fotografia, especialmente relacionada à moda e estilo.

<sup>6</sup> A revista *Esquire* é direcionada ao público masculino, fundada nos Estados Unidos.

<sup>7</sup> *GQ (Gentlemen's Quarterly)* é uma revista estadunidense sobre moda, estilo e cultura para homens.

<sup>8</sup> *The Sunday Times Magazine* é uma revista londrina incluída no *The Sunday Times*. É conhecida pelo seu jornalismo e fotografia de alta qualidade.

das mazelas da desigualdade, da violência e da omissão do Estado é vital para a contínua discussão das condições subumanas nas quais muitas pessoas ao redor do mundo ainda são submetidas.

Figura 1 - Elsheba Kahn



Fonte: Platon.<sup>9</sup>

Um dos projetos mais conhecidos durante sua passagem pela revista *New Yorker*<sup>10</sup>, a fotografia 1, feita por Platon em 2009, retrata o drama de Elsheba Khan, que em 2007 perdeu seu filho em um ataque com bomba no Iraque. Kareem e mais outros três soldados morreram no atentado, gerando uma série de discussões sobre o modo de vida americano, a cultura estadunidense, a imigração, o exército e a religião.

Tanto fotógrafos-humanistas como fotógrafos-humanitários possuem uma corrente de resistência a seus trabalhos. A crítica denomina essa prática fotográfica como *estética da pobreza* devido a estetização de temas como pobreza, violência e

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.platonphoto.com/gallery/stories/service-the-us-military/>>. Acesso em abr. de 2023.

<sup>10</sup> A revista *New Yorker* é uma revista estadunidense de jornalismo, arte, crítica, ensaios e arte. Ela é dedicada à cobertura da vida cultural da cidade de Nova Iorque.

fome para torná-los digeríveis ao público. Embora controverso, esses trabalhos de cunho documental viabilizam a possibilidade de uma discussão profunda sobre problemas sociais, dando voz a pessoas que em outras oportunidades eram esquecidas.

Diante de tantas mazelas sociais e ineficiência por parte do Estado, que em regiões mais carentes se torna cada vez mais rarefeito, a fotografia e o cinema utilizam do *pathos* para assumir um caráter tanto quanto artístico como de denúncia, não sendo representativo no que tange a sua obra mas sim ao problema. Muitos desses problemas invisíveis são levados à força para reflexão do espectador.

Enquanto na *The New Yorker* Platon utilizava da plataforma para viabilizar debates e reflexões de cunho político-social, na revista *Time*<sup>11</sup> o fotógrafo ganhou notoriedade pelos seus retratos demasiadamente expressivos; diversos de seus retratos foram capa da revista, projetando seu nome na fotografia. O que vemos mais uma vez por parte de Platon é a sua grande habilidade em trabalhar entre segmentos e estilos diferentes na sua fotografia, sem perder as suas características.

A grande maioria dos fotografados eram políticos consagrados; nomes como Gaddafi, Obama, Chávez, Berlusconi, Clinton, entre outros. O mais popular e enigmático foi a foto de Vladimir Putin, feita em 2007. A fotografia<sup>12</sup> rendeu a Platon o prêmio da *World Press Photo*<sup>13</sup> de 2008 não somente devido a qualidade da fotografia mas também pelo simbolismo; o Kremlin havia permitido que um veículo americano fizesse uma matéria de perto sobre o estadista russo.

Por ter vindo do design, Platon tem um profundo respeito pelos espaços positivos e negativos devido a ideia de compressão e expansão do arquiteto Frank Lloyd Wright<sup>14</sup>, que de acordo com o fotógrafo serviu de inspiração para sua forma de representação visual. A noção de Wright parte da compressão no acesso, que

---

<sup>11</sup> A *Time* é uma revista estadunidense de notícias.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2008/platon/1>>. Acesso em maio de 2023.

<sup>13</sup> *World Press Photo* é uma organização sem fins lucrativos situada na Holanda. Anualmente realiza a premiação mais prestigiada do fotojornalismo no mundo.

<sup>14</sup> Frank Lloyd Wright (1867-1959) foi um dos maiores arquitetos de todos os tempos. Além de arquiteto, foi educador, designer de interiores e escritor. Deixou como legado a arquitetura organicista.



simboliza o desconhecido, e conforme prosseguindo em direção ao espaço principal, há a expansão.

Quando consigo capturar o espírito, é a mesma sensação que entrar em prédio de Frank Lloyd Wright. Ela te abre, mexe com você. Pode ser um sentimento de ameaça e medo, ou de inspiração ou segurança. Mas afeta a pessoa (ABSTRACT, 2007).

Os fundos brancos das suas fotos, ou suas grandes vinhetas, também surgem de ideias como a do espaço positivo e negativo, por exemplo. Tendo um único objeto relevante da foto sendo retratado, Platon construiu sua estética visual a partir da vastidão das paredes alvas das casas das ilhas gregas, de conceitos espaciais de Wright e de uma profunda afinidade com o monocromático. Esses elementos popularizaram seus retratos, que lhe conferiram uma assinatura deveras explícita.

Figura 2 - Vladimir Putin



Fonte: Platon.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www.platonphoto.com/gallery/portraits/politics/vladimirputin/>>. Acesso em abr. de 2023.

A fotografia 2 é sem dúvidas uma das fotos mais impactantes de Platon devido ao simbolismo que ela representa; Putin, que galgava cada vez mais popularidade, foi representado de baixo para cima, com o intuito de manifestar através da imagem poder, um dos temas centrais das fotografias de Platon.

A fotografia de Platon é conhecida por ser bastante intimista, utilizando de diversos métodos, inspirações artísticas e sociais para atingir o impacto necessário na conexão entre o ícone e o referente. De acordo com Kira Pollack (ABSTRACT, 2017), diretora de fotografia da revista *Time*, o fato de Platon utilizar filme até hoje é que devido a digitalização das câmeras perdemos muito tempo olhando as imagens na tela, criando um distanciamento com o fotografado, conseqüentemente perdendo conexão e intimidade.

Através do seu trabalho na *Time* e no *The New Yorker*, Platon adquiriu novos patamares em relação a sua condição de promotor de debates contra a desigualdade e problemas “invisíveis”. Utilizando da sua importância no meio fotográfico e tendo plataformas para publicar esses trabalhos, Platon decidiu dar um passo adiante e criou o *The People’s Portfolio*, a instituição que o levaria para uma nova abordagem de trabalho, com um viés mais social.

O *The People’s Portfolio*<sup>16</sup> é uma instituição sem fins lucrativos que utiliza das mais diversas mídias e redes sociais para incentivar novas lideranças dos direitos humanos ao redor do mundo. A organização procura evidenciar questões sociais e civis que necessitam de atenção e conscientização, utilizando do *storytelling*<sup>17</sup> de imagens para trazer essas problemáticas à tona. (THE PEOPLE’S PORTFOLIO, 2018)

De 2010 em diante, Platon intensifica o seu engajamento para com causas sociais pelo globo, utilizando da sua máquina fotográfica para registrar e denunciar situações de crimes contra a humanidade. Isto posto, o fotógrafo tem no currículo uma extensa sucessão de contribuições para diversas causas humanitárias pelo mundo.

---

<sup>16</sup> O projeto na íntegra se encontra em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/our-organization>>. Acesso em abr. de 2023.

<sup>17</sup> *Storytelling* é uma modalidade narrativa onde o autor utiliza de diversos recursos, sobretudo audiovisuais, para elaborar histórias relevantes.

Sua capacidade de estabelecer um diálogo entre estética, símbolos e os acontecimentos retratados é formidável se levamos em consideração as adversidades enfrentadas nesses contextos.

## 1.2. A VIOLÊNCIA SEXUAL NO CONGO

O portfólio *Sexual Violence in Congo* foi publicado pela primeira vez pela revista *Time*<sup>18</sup>, em fevereiro de 2017. A viagem para República Democrática do Congo em 2016 foi para Platon uma experiência atípica - habituado a fazer retratos inflexíveis de presidentes, ditadores e outros ícones da nossa era, o fotógrafo no Congo viu diante da sua câmera o inverso.

A República Democrática do Congo (RDC) é uma das nações mais traumatizadas com conflitos armados no mundo. Apesar da sua última guerra-civil ter sido em 2003, ela causou profundas cicatrizes ao povo congolês, principalmente às mulheres. Devido ao legado da impunidade durante e após a Guerra, mulheres ainda são assediadas e agredidas sexualmente mesmo o país tendo declarado o cessar-fogo.

O estupro, utilizado como arma de guerra, sempre esteve presente como estratégia na guerra-civil congoleza. Estima-se que duzentas mil mulheres e crianças tenham sido violentas em sete anos de conflito (TIME, 2017), em um dos casos mais evidentes de uso da agressão sexual como prática de guerra. Paralelo aos crimes contra a humanidade praticados contra as mulheres, crianças e civis como um geral, o país se vê atolado em uma situação delicada em razão dos conflitos armados e a escassez de alimentos

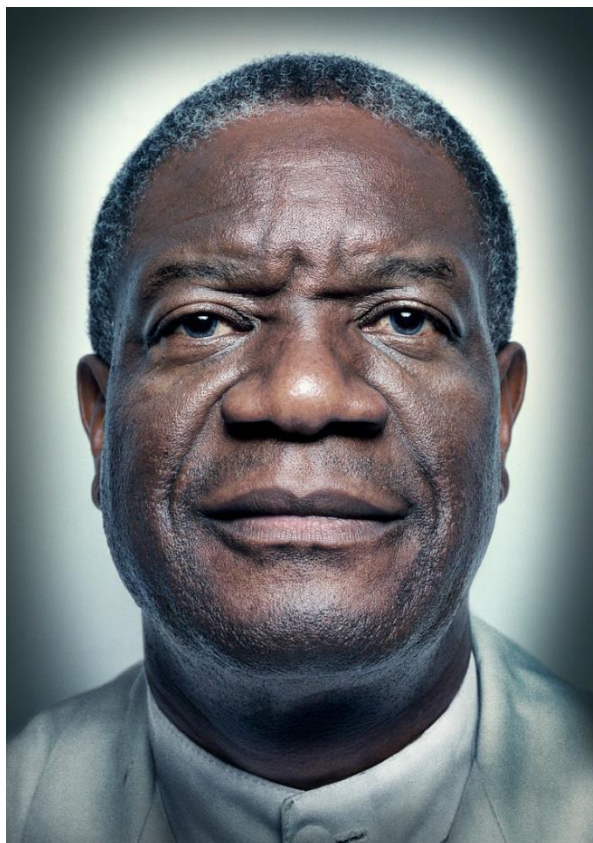
Em um contexto extremamente hostil, Platon passa dez dias no Congo inclinado a documentar as polaridades de um país extremamente traumatizado pelas suas guerras ao longo do século passado. A viabilização do projeto se passou por Platon, que através da sua admiração e amizade com o Doutor Denis Mukwege, um

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://time.com/platon-congo-denis-mukwege/>>. Acesso em maio de 2023.

médico ginecologista congolês vencedor do prêmio Nobel da Paz 2018<sup>19</sup>, conseguiu reunir esforços com outras entidades para documentar a crise na RDC.

Figura 3 - Dr. Denis Mukwege



Fonte: The People's Portfolio.<sup>20</sup>

Na fotografia 3, a primeira deste capítulo, vemos Mukwege diante da lente 135mm (equivalente a 75mm em uma câmera *full-frame*<sup>21</sup>; lembrando que o fotógrafo usa câmeras de médio-formato<sup>22</sup> até hoje) de Platon. Utilizando de lentes específicas para a prática do retrato, pode-se enxergar a natureza ontológica da fotografia de Platon, que intercala o viés documental com um caráter mais pictorialista.

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2018/summary/>>. Acesso em maio de 2023.

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em maio de 2023.

<sup>21</sup> O *full-frame* é um formato de uma câmera digital que possui um sensor equivalente a 35mm. O *full-frame* procura igualar as dimensões físicas ao de um antigo filme fotográfico, como o Portra 160.

<sup>22</sup> O médio-formato é um sensor com um formato maior que os sensores de 35mm. Geralmente possuem um sensor com 43.8 x 32.9mm a 53.7 x 40.2mm. São tidas como os sensores que conseguem proporcionar uma maior qualidade de imagem, superando até mesmo o *full-frame*.

Bastante confortável na sua posição de retratista - ofício que o lançou para a carreira - Platon gera uma nova visibilidade para a crise humanitária na República Democrática do Congo. A partir de uma intervenção contemporânea do documental, a fotografia de Platon exerce um papel político em uma prática artística. (ROUILLÉ, 2009)

A fotografia 3 denota explicitamente que não há pretensão de Platon em capturar o flagrante, como faria boa parte da escola documental. O instantâneo não é mais objeto de desejo dos fotógrafos contemporâneos - o simbolismo da imagem tem um impacto mais significativo nas narrativas criadas pelos autores.

O retrato de Mukwege foi realizado graças a iniciativa do *The People's Portfolio*, em colaboração com o *Physicians for Human Rights*<sup>23</sup> e *Panzi Foundation USA*<sup>24</sup>. O objetivo deste projeto é trazer holofotes ao trabalho de ativistas, jornalistas e líderes da defesa dos direitos das mulheres, que junto com o Dr. Denis Mukwege, são importantes para coibir a quase permanente violação dos direitos humanos.

O Hospital Panzi, fundado por Denis Mukwege em 1999, cuida de dezenas de milhares de mulheres que desde o fim da guerra civil do Congo ainda sofrem com altos índices de violação sexual. Nascido como maternidade, o Hospital Panzi se reformulou diante de um cenário de caos - seguindo para uma especialização da sua equipe médica em torno do acolhimento e tratamento de vítimas de estupro.

A herança violenta e sombria da guerra manteve as taxas de estupro tão altas que o Congo foi considerado por funcionários da ONU como “a capital mundial do estupro” e como “o pior lugar do mundo para ser uma mulher” (TIME, 2017). Até 2016, o Hospital Panzi já havia recebido cerca de 85 mil mulheres, crianças e bebês.

O *The People's Portfolio* amplificou a mensagem de Dr. Mukwege e de outros ativistas com a finalidade de discutir sobre violações de direitos humanos em todas as

---

<sup>23</sup> PHR (*Physicians for Human Rights*) é uma ONG de direitos humanos sem fins lucrativos sediada nos Estados Unidos. A organização promove o uso da ciência e da medicina para coibir violação severas de direitos humanos.

<sup>24</sup> *Panzi Foundation USA* é uma organização sem fins lucrativos que reside em solo estadunidense.

esferas da sociedade. Através de plataformas como o PP, são dadas às vítimas um canal de comunicação com o mundo; um espaço extremamente necessário para denúncia de injustiças e reivindicação de direitos.

## **2. DOS PRIMÓRDIOS AO CONTEMPORÂNEO: A NATUREZA FOTOGRÁFICA**

### **2.1. UM NOVO MODO DE REPRESENTAÇÃO VISUAL**

A fotografia como conhecemos passou por diversas transformações. Sua história se inicia no século XIX, motivada pelas mudanças que a sociedade da época demandava. A demografia das cidades cresciam, os territórios se expandiam; o mundo estava se desenvolvendo. A necessidade de um mecanismo que acompanhasse essas dinâmicas seria essencial.

Surgida a partir de um viés completamente utilitário a priori, a fotografia tem seu primeiro registro em 1827, com uma imagem feita por Joseph Nicéphore Niépce (HACKING, p. 18, 2012). Embora a foto só tenha sido descoberta em 1839, já haviam experimentos em torno de um novo modo de representação que se encaixasse aos moldes do século XIX.

Figura 4 - Vista de la Ventana en la Gras, de Joseph Nicéphore Niépce



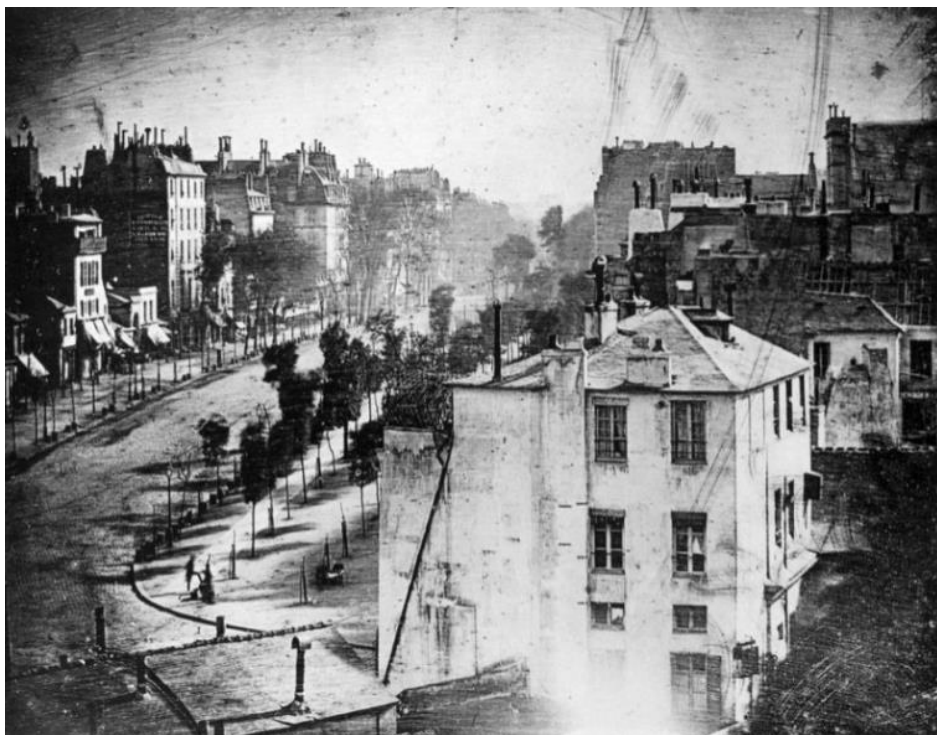
Fonte: Juliet, HACKING (2012, p.18).

A *Vista de la Ventana en Gras* é a fotografia mais antiga conservada até hoje (HACKING, 2012). Essa imagem borrada e granulada é um marco para a fotografia e foi a desencadeadora das diversas mudanças que viriam a acontecer. Analisando a imagem, já se nota uma visão objetiva com a linearidade das estruturas, a simetria e a proporção. Rouillé (2009) discorre sobre os primeiros anos deste novo modo de representação:

A fotografia no início ignorou quase que por completo as movimentações e agitações das cidades; seu papel estava restrito a cenários de poder como monumentos e grandes obras urbanas. Nessa época a cidade era um palco sem atores(ROUILLÉ, 2009, p. 45).

André Rouillé descreve o que seria o estágio inicial da fotografia. Com um caráter mais urbano, a fotografia dá seus primeiros passos retratando cidades, praças, igrejas e zonas citadinas. Foi através desses cenários que Louis-Jacques-Mandé Daguerre, depois de anos de experimentos (HACKING, 2012, p. 23), conseguiu inventar a primeira câmera fotográfica, o Daguerreótipo.

Figura 5 - Boulevard du Temple, de Louis-Jacques-Mandé Daguerre



A *Boulevard du Temple* foi realizada em Paris, em 1838. É a primeira fotografia com seres humanos que se conhece (HACKING, 2012, p. 23). Nela se vê cavalos, pessoas e carros, e um aspecto de registro que se assemelha à Fotografia 4, de Niépce, devido à sua perspectiva mais panorâmica e técnica em relação aos registros adotados previamente, como o desenho, por exemplo. Com a invenção do Daguerreótipo e sua apresentação ao público em 1839, a fotografia inicia sua trajetória desde então. André Rouillé (2009) ressalta a importância do surgimento da mais recente invenção fotográfica:

O acontecimento é importante, visto que, em primeiro lugar, uma máquina se ocupa de todas as tarefas antes atribuídas ao homem e, simultaneamente, vem dissimular suas carências ('Não é mais o olhar impreciso do homem [...], não é mais sua mão trêmula.');

e que em segundo lugar, o paradigma do registro, da captação de uma só vez da imagem, toma o lugar da temporalidade de um processo de fabricação (ROUILLÉ, 2009, p. 33).

Rouillé aponta para o caminho que a fotografia teria nessa nova sociedade: a de registro - a de substituir o manual pelo prático, quantidade pela qualidade, o subjetivo pelo objetivo, o imaginário pelo real. Um novo paradigma estava surgindo em torno da fotografia, que encontrava em seus adeptos uma nova forma de ressignificar a relação do homem com a máquina.

A segmentação em que a fotografia foi implicada tem a ver com o contexto do século XIX. Em desenvolvimento, a Europa estava em amplo crescimento e precisava de um mecanismo confiável para representar todas as complexidades de uma época em que as transformações ocorriam com muita velocidade. A conjuntura do início da fotografia pode ser compreendida da seguinte forma:

Os primeiros cinquenta anos da fotografia foram palco de uma aceleração generalizada: da produção, pelo desenvolvimento extraordinário da indústria; a das comunicações, pela expansão do telégrafo elétrico; e também a dos transportes, pelo desenvolvimento da ferrovia (ROUILLÉ, 2009, p. 90).

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://instaarts.com/fotografia/daguerreotipo-a-primeira-maquina-fotografica/>>. Acesso em maio de 2023.



Naturalmente, a fotografia foi se inserindo como um artifício extremamente capaz de assimilar todas essas mudanças e ainda sim ser fiel. Nesse período, clamava-se por um modo de representação que estabelecesse um diálogo com aquela sociedade. A fotografia surge como resposta à grave crise de confiança que aflige o valor documental das imagens manuais. (ROUILLÉ, 2009, p. 52)

## **2.2. A MODERNIDADE E A AUTENTICAÇÃO DO DOCUMENTO**

A urbanização e o expansionismo seriam uma das marcas do período industrial, e a fotografia inserida nesse contexto teve seu formato completamente moldado - de caráter urbano, preza pela generalidade de princípios como a exatidão, precisão, confiabilidade e a extrema impessoalidade. A fotografia reproduzia em suas fotos valores semelhantes a aqueles que faziam parte daquela sociedade industrial. A urbanização da época provocou modificações que iriam implicar no fazer fotográfico:

A urbanização provocaria, assim, mudanças antropológicas essenciais: o desenvolvimento do "intelecto" em detrimento da sensibilidade. O intelecto, mais superficial e mais lábil, ia transformar-se em derradeira proteção da sensibilidade, aninhada nas profundezas de "nossa alma"(ROUILLÉ, 2009, p. 44).

Com um viés em torno da objetividade, a sociedade industrial gera o pensamento e a forma como a fotografia viria a se comunicar, pois para a fotografia essa sociedade é a sua condição de possibilidade e o seu paradigma. Com um status documental, a fotografia foi na contramão das antigas formas de representação, como o desenho e a pintura - essas que viriam a ser superadas pela modernidade devido ao seu formato impreciso para documentar ou registrar coisas.

Ao passo que, criou-se uma oposição bastante evidente sobre a pintura e a fotografia, no que seria a ruptura na nova forma de representação da sociedade industrial. Essa oposição se dava por diversos aspectos que para Rouillé (2009), são todas igualmente truncadas e maniqueístas; são expressão na área das imagens, e que pertencem a duas grandes concepções do mundo. Politicamente, essa oposição pode ser entendida da seguinte forma:

[...] a oposição entre a pintura e a fotografia encontra-se no antagonismo entre as concepções aristocrática e democrática da cultura e da, sociedade; e, socialmente, na incompatibilidade entre a sociedade pré-industrial e a sociedade industrial, entre os valores do passado e os do presente. Em resumo, o desafio que contrapõe a fotografia e a pintura a partir da metade do século XIX é emblemático do clima e dos debates que atravessam a modernidade (ROUILLÉ, 2009, p. 58).

A oposição entre fotografia e a pintura parte de diversos campos diferentes, porém é imprescindível entender que todo o contexto industrial das cidades e da civilização da época fez prevalecer o uso da máquina em detrimento da habilidade manual. A relação entre a fotografia e a sociedade industrial de mercado não se limita aos aspectos mecânicos e econômicos, mas sim em uma simbiose que obedece a uma espécie de princípio democrático.

Pode-se dizer que a conjuntura política foi extremamente necessária para o advento da fotografia e sua preferência como sistema de representação. Com isso, no século XIX há uma transição dos procedimentos documentais do domínio da arte para o domínio da máquina. Essas distinções vão acontecendo simultaneamente, suscitando debates sobre as faculdades de cada uma dessas formas de ver.

Essa transição culminaria no surgimento daquilo que conhecemos como foto-documento. Naquele momento do século XIX, as demandas da era do maquinismo haviam se tornado muito complexas para as habilidades manuais como a pintura e o desenho. Por exemplo, a máquina fotográfica permitia uma produção em série de itens-objetos, algo que anteriormente não era possível com métodos manuais.

A perspectiva utilitarista, que viria a ser explorada pela fotografia no século XIX até mais da metade do século XX, foi a forma de representação que o modelo vigente da época encontrou para acomodar essa nova tecnologia. Com a função primária de captar, e não representar, a fotografia desse período para Rouillé (2009) já era categorizada como documento.

Dessa forma, a fotografia-documento foi legitimada pelas elites que impulsionaram o pleno desenvolvimento no centro da civilização europeia a fim de ter

um método de captação que reproduzisse os acontecimentos de acordo com os valores daquelas sociedades industriais. Seu papel era documentar e registrar os imensos catálogos, acontecimentos e provas; sua função foi reduzida a reprodução fiel do objeto fotografado. Rouillé se debruça diante da semelhança por parte do foto-documento:

[...] a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência, ao contrário da fotografia-expressão ou da fotografia material. Tudo isso leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência (ROUILLÉ, 2009, p. 62).

Mesmo ressaltando a confiabilidade e a precisão da fotografia-documento, é importante frisar que mesmo documental, a fotografia não representa automaticamente o real. A fotografia em sua natureza não é documento embora possua valor documental, que está longe de ser fixo ou absoluto; este deve ser apreciado pela sua variabilidade no âmbito de um regime de verdade – o regime documental.

Com isso, a dinâmica veloz da vida urbana motivou a fotografia a empreender escolhas propiciadoras de nitidez e da precisão da imagem, aumentando sua qualidade e conseqüentemente, sua confiabilidade. A mentalidade positivista, objetivista e moderna do século XIX colaborou profundamente na difusão da fotografia-documento como autenticador da verdade. Ledo (1998) traz uma definição geral sobre o que é o documento:

Seu significado é evidente para todos, estamos nos referindo à palavra <documento>, pois todos entendemos que estamos lidando com algo que é portador de informação, que traz em si a inscrição, o registro, a escrita de um fato, de uma realidade observável e verificável. Sabemos também que estamos perante um documento porque o consideramos convincente, porque obedece às regras do que é documento, segundo o nosso conhecimento prévio e que podemos resumir na sua impossibilidade de interferir, de

modificar a realidade que, na época, vai documentar (LEDO, 1998, p. 35, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Atribuída ao papel de documental, a fotografia em sua essência não é um documento. Toda a lógica moderna e recém industrial do século XIX e XX impôs à fotografia um dever que não estava intrinsecamente em sua essência, não compreendendo a pluralidade da modalidade. A fotografia nunca esteve dissociada da sua expressão, como comenta Rouillé (2009) logo na introdução do seu livro:

[...] mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados –, porque em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

A expressão, que viria tomar o lugar do documento, se manifesta na forma de foto-documento através de ângulos, perspectivas, olhares, etc. Na sociedade industrial racionalista da metade do século XIX, a ciência e a mecanização já eram reflexos do expansionismo e de uma urbanização contundente, contribuindo para o caminho em que a fotografia iria seguir até o período da Segunda Guerra Mundial, quando o documento já mostrava sinais de declínio.

Mesmo na sua fundação, as máquinas que reproduziam fotografias no início do século XIX já possuíam um repertório visual muito mais rico que o olho humano, vide as Fotografias 4 e 5, de Niépce e Daguerre respectivamente, gerando novas visibilidades. Até para críticos da época, a forma com que a fotografia representava estruturas arquitetônicas e a botânica era definitivamente superior à suas rivais daquele período.

---

<sup>26</sup> Tradução livre do original: “*Su significado es evidente para todo el mundo, nos referimos a la palabra <documento>, porque todos entendemos que estamos ante algo que es portador de información, que trae en sí la inscripción, el registro, la escritura de un hecho, de una realidad observable y verificable. Sabemos, asimismo, que estamos ante un documento porque lo consideramos convincente, porque cumple las reglas de lo que es un documento, de acuerdo con nuestro conocimiento previo y que resumimos en su imposibilidad de interferir, de modificar la realidad que, en su momento, va a documentar.*” (LEDO, 1998, p. 35)

Contudo, mesmo com a superioridade relatada por contemporâneos do século XIX, a fotografia já mostrava caminhos distintos ainda que fosse utilizada apenas no formato de documento. Havia várias oposições técnicas em relação a tipos de negativo, que se desdobraram em escolhas que viriam a distinguir, no futuro, se a foto teria um caráter mais industrial ou mais artístico.

Todos esses indicativos apontavam para um possível desencadeamento de novas formas de agir e ver a fotografia, mesmo no ferrenho industrialismo. A fotografia que era “um palco sem atores” naquele momento questionava a capacidade e a expressão contida em cada uma de suas imagens, abrindo mão delas em troca do seu teor documental. Embora desconhecida ou ignorada, a autoria prevalecia diante de uma concepção bastante positivista.

Para Lombardi (2008, p. 37): “Enquanto mediadora do homem e seu entorno, a fotografia é problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão”. Dessa forma, nas primeiras décadas do século XX, vemos uma versatilidade por parte dos operadores das máquinas em atribuir ao dispositivo fotográfico uma expressão que, embora fosse tímida, já se manifestava nas imagens.

Essa dualidade da fotografia, ainda pouco explorada no século XIX, foi também um dos motivos para sua disseminação no expansionismo em que a sociedade industrial se encontrava. Rouillé (2009) afirma que “o valor de troca (quantidade) suplanta o valor de uso (qualidade)” em alusão à expansão do mercado e seu fluxo de circulação que envolvia dinheiro, informações, imagens. O espaço adequado para fotografia se instalar.

Para a fotografia-documento, não interessava a pluralidade do ver fotográfico, e sim a sua utilidade na grande criação de redes que a “era do maquinismo” estava propondo. Com isso, foi-se suprimido a sua capacidade de se expressar; a fotografia estava quase que em toda a sua totalidade no território do útil, e não da subjetividade - esta que a fotografia procurou estar dissociada nos seus primeiros anos.

Durante toda a sua consolidação no início do século XX, o documentarismo utilizou do seu respaldo, sobretudo democrático, para atingir e se difundir na expansão da sociedade capitalista. Atingindo muitas pessoas, e com seu viés democrático, não demora muito para surgirem outras formas de ver a fotografia. Nesse período, surgem movimentos que vão se deslocando da noção documental em que a fotografia foi concebida.

As práticas fotográficas da metade do século XIX e início do século XX abriram o caminho para diversas vertentes da fotografia documental, mas limitaram a entrada da ficção na fotografia. Essas práticas, sobretudo até o fim do século XIX, privilegiaram o seu caráter mais mecânico em detrimento de outros formatos de representação.

### **2.3. IMANÊNCIA X TRANSCENDÊNCIA**

Devido a popularização do mecanismo fotográfico muitas pessoas se interessaram pela fotografia, ou já eram no mínimo entusiastas. A complexidade do dispositivo juntamente com a tecnologia recente de “capturar”, ou como diria Dobal (2012, p. 2), revelar o lado fictício de toda recriação de realidades, seduziu muitas pessoas. Essa forma de recriar a realidade mediante a semelhança vai ser o estopim para as discussões entre artistas e fotógrafos, que representavam lados distintos: a transcendência e a imanência respectivamente.

Para entender a imanência e a transcendência, é preciso voltar à oposição entre a fotografia e a pintura. Para Rouillé (2009, p. 58), na Europa moderna havia uma vasta secularização que se manifestava através de uma recusa por uma autoridade divina sobre as questões profanas. A fotografia se beneficia desse momento pois ignora a transcendência devido ao seu caráter democrático - ele não hierarquiza, muito pelo contrário; ele traz os valores sagrados do céu para o plano das coisas triviais do mundo profano.

O princípio da fotografia de representar objetos, coisas ou assuntos de maneira igualitária atribui às imagens fotográficas um status de imanente, pelo menos na concepção documental. Esse plano da imanência, onde o Real substitui o ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico (ROUILLÉ, 2009, p. 60). Dessa

forma, aliada à noção objetivista da era industrial, a fotografia obteve papel de destaque. A ausência de aura<sup>27</sup> das fotografias em seus primeiros momentos trazia consigo elementos da imanência.

A fotografia rompe com a transcendência e provoca uma reviravolta do olhar no mundo no século XIX. Consequências como a reprodutibilidade em escala, o expansionismo de informações e a alta circulação de imagens são evidentes, e destacam o papel da autenticação da imanência como plano vigente das representações. Rouillé (2009) destaca como a imanência das imagens fotográficas foi preponderante para sua adoção como modo de representação da era industrial:

A fotografia divide no mundo das imagens, um plano de iminência: é o que fundamenta sua força documental, o que lhe valeu uma longa e real hostilidade. Em torno da fotografia, desde o início confrontaram-se as duas grandes correntes hostis da modernidade: de um lado, as forças imanentes, criativas e construtivas; do outro, o poder transcendente constituído a favor de um retorno à ordem – neste caso, o poder das Academias e das instituições artísticas (ROUILLÉ, 2009, p. 60).

A imanência, que está ligada à realidade material, supera os ideais transcendentais da pintura e habilidades manuais do século XIX. Valendo do status de documento, a fotografia consegue produzir visibilidades modernas pois está em concordância com os princípios modernos, afinal ele é produto da urbanização e do expansionismo. A fotografia-documental herda para si essa natureza objetiva; uma perspectiva antagônica da transcendência que mostra novas condições de ver.

Com isso, a fotografia-documental surge como a portadora da verdade naquele momento. Com um olhar desprendido dos dogmas, tradições e do passado, o documento se consolida através da lógica da verossimilhança - que se parece real ou verdadeiro. A fotografia utiliza da mimese, que juntamente com dispositivos que

---

<sup>27</sup> Aura é um termo designado por Walter Benjamin (1892-1940) em seu ensaio chamado "A Pequena história da fotografia" (1931) e posteriormente em seu livro "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (1935). De acordo com Benjamin, a obra de arte tradicional trazia com ela o valor de culto por causa da aura que dela emanava: ela era única, mas, na medida em que perdeu essa qualidade, devido aos processos de reprodução, passou a ser igual a todos os tipos de objetos, restando-lhe apenas o seu valor de exibição, ou seja, sua capacidade de estar em todos os lugares.

autenticam a verdade, para condicionar a exatidão através do registro “químico” das aparências.

A fotografia-documento é compreendida muitas vezes como ficção do verdadeiro; sua transparência pode ser modificada ou alterada a partir dos mais diversos enunciados, ordem de objetos, etc. Com uma concepção objetivista, contrária ao Ideal transcendente, a máquina-fotográfica iria se apropriar da noção positivista da representação fidedigna da realidade, inseparável da verdade, e sem a mão humana. Ainda sobre a fotografia-documental, vale ressaltar:

A fotografia-documento é uma imitação da realidade. Ela é menos identidade do que a similaridade que, supostamente, faz a diferença. Essa diferença é acentuada pelas reduções e transformações, pela expressão e pela interpretação, por todas as defasagens espaciais, temporais, formais e materiais constitutivas da própria imagem. É de fato dessa diferença, supostamente ínfima e infinita, designada pelo prefixo “re” da palavra “(re)presentação”, que a imagem tira sua força e existência de imagem (ROUILLÉ, 2009, p. 69).

Dessa forma, a fotografia (documental) se torna a mediadora imparcial em que podemos chamar de crise de confiança dos séculos XIX e XX. Ela seria a responsável por aproximar o “aqui e o ali”, o “visto” e o “não visto”; ela tece novos elos entre os mundos. Como complementar Rouillé (2009): “[...] a fotografia-documento vai preencher o vazio que se fez entre as imagens, as coisas e os espectadores. E isso de quatro maneiras: por impressão e por analogia, por registro e imitação, pelo índice e pelo ícone, pela química e pela óptica.” (p. 81)

Os quatro componentes, que se auto garantem um pelo outro, dão a credibilidade que a fotografia-documento precisa para se afirmar. Essas duplas representações, citadas por Rouillé, patrocinam uma atribuição a máquina-fotográfica: dar à representação uma perfeição analógica, alheia às imprevisibilidades humanas, às escolhas artísticas e às faculdades manuais. Ao mesmo tempo, garantir tal representação por força de um necessário contato com a coisa (2009, p. 80). Assim, a confiabilidade mecânica da analogia e a garantia de existência do objeto representado são os dois pilares da autenticação fotográfica.



Portanto, a imanência do documental parte por uma série de “pluralidades”, questionando se o seu caráter ontológico, filosoficamente falando, também não possa partir também de uma transcendência, o que fundamentaria sua modernidade. Essa fundamentação, que desde o século XIX vem suscitando debates em torno da natureza da fotografia, se impulsiona através do fotojornalismo, uma vertente do documentarismo que adquire destaque sobretudo a partir dos anos 1920.

## 2.4. A ONTOLOGIA INDICIAL

A discussão em torno de índice e ícone, que mais uma vez iria opor a pintura/desenho e a fotografia no campo das representações, é primordial para entender as distinções entre as duas categorias. Com a criação da Teoria dos Signos por Peirce em 1860, criou-se um novo paradigma em torno da fotografia; as definições que mais estavam apropriadas para a prática fotográfica.

Nas teorias de Peirce é pertinente recorrer à noção de rastro como uma impressão digital a fim de distinguir, em essência, a fotografia e o desenho (ROUILLÉ, 2009, p. 17). O desenho, associado ao ícone, está ligado à imitação. Já a fotografia está associada ao índice: o rastro. Essa distinção binária, que iria suscitar em outras oposições citadas anteriormente, reduz principalmente a fotografia à essência do registro, da máquina fotográfica, de índice.

No fim do século XIX, Peirce distingue três grandes espécies de signos e os distingue pelo tipo particular de relação que os liga a seus referentes (ROUILLÉ, 2009, p. 66). O ícone, que citado anteriormente, pertence à ordem da semelhança; o símbolo que é completamente governado pela convenção como uma bandeira, uma cruz, etc. Já a relação do índice com seu referente é a de contiguidade física, de contato, sem ser necessária a semelhança.

Esses três pilares, juntamente com o referente<sup>28</sup>, vão destrinchar as peculiaridades das modalidades fotográficas; a sua natureza, as suas características e suas utilidades. A maneira como a fotografia se relaciona com o referente exprime

---

<sup>28</sup> O referente é o objeto real ou imaginário a que o signo faz alusão. Esse é um conceito Peirciano.

uma oscilação; não somente sobre a imanência e transcendência, mas sobre o índice e o ícone. Assim como também a ciência e a arte, ela também pode ser essa pluralidade.

Mas para outro autor, Roland Barthes<sup>29</sup>, a fotografia tinha um caráter completamente indicial; ela era essencial representativa. Para Barthes, as imagens seriam "invisíveis" ou, em todo caso, sem autor, sem matéria, sem estética: puros vetores de informação. Esse conceito, defendido por Barthes até a década de 80, ignora completamente as infinitas mediações que se inserem entre as coisas e as imagens. (ROUILLÉ, 2009, p. 136)

Barthes também se desdobrou sobre o caráter ontológico da fotografia e intitulou a natureza fotográfica como "isso foi"; pois, para ele, a diante de uma fotografia, ele nunca pôde dizer que o objeto ou a coisa nunca esteve lá: há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. Como complementa Rouillé (2009, p. 71): "O "isso" barthesiano não é nada mais do que a coisa material representada, aquela presumida de ter preexistido à imagem, de ter sido registrada, depois integralmente transmitida, sem deformação nem lacuna, por uma imagem totalmente transparente, 'sempre invisível'."

A teoria indicial, defendida por Barthes, traz uma série de contradições em relação ao fazer fotográfico. A fotografia, embora seja a priori uma representação, ela é essencialmente plural; a desvalorização do ícone em relação ao índice, por exemplo, leva a fotografia a um status meramente de registro, de espelho do real; uma fotografia que possui um culto ao referente. Para Ledo (1998), embora a fotografia tenha caráter indicial, com associação ao referente, ele não o "adere" completamente, como diria Barthes. A autora espanhola elabora a respeito:

A partir daqui, quando a foto é foto documental, está sempre indicando que parte de um referente real, de um material que não mudou o que o define, (não confundir com o que não organizou, relocalizou no espaço, observou suas constantes e as corrigiu) no que o torna reconhecível e único. Não está

---

<sup>29</sup> Roland Barthes (1915-1980) foi um escritor, semiólogo, professor e intelectual francês. É reconhecido pelos seus ensaios e livros sobre a semiótica na fotografia, como *A Câmara Clara* (1980).

indicando, portanto, uma forma de relação com aquele referente que assumimos como autenticidade, como imersão na vida - para resgatar as frases dos pioneiros -, como capacidade do fotógrafo de nos contar o mundo e nos fazer desejar o mundo (LEDO, 1998, p. 40, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Essas “censuras” teóricas ajudaram a suprimir a fotografia, que durante muito tempo foi sem homens, sem atores, sem originalidade, sem carisma, sem alma. No entanto, esse encarceramento da fotografia na seara da ontologia abre espaços para diferentes formas do “ver fotográfico”. A fotografia que naquele momento tinha uma servitude mais voltada para objetos, coisas, e afins viu na virada e no decorrer do início do século XX um novo papel.

## 2.5. NOVAS FORMAS DO DOCUMENTO

Foi necessária a evolução do proceder fotográfico e suas tecnologias, como a compactação da máquina fotográfica, aptas para captar o instante, além de negativos e ópticas muito sofisticadas para a época, a fim de proporcionar à fotografia documento novas fronteiras do ver fotográfico. Com isso, a fotografia alcançou um outro estágio; a que consegue mobilizar e se deslocar com mais agilidade e eficiência, abrindo um novo mundo de possibilidades.

Durante suas primeiras quatro décadas, a fotografia era uma atividade complexa e limitada a profissionais; os amadores que embarcaram nessa aventura eram dotados de tempo e dinheiro. A necessidade de revelar e imprimir suas próprias fotos impedia que a fotografia se tornasse um passatempo popular. Dessa forma, Kodak lançou em 1888 sua primeira câmera instantânea, criada pelo empresário americano George Eastman, com o intuito de simplificar a fotografia (HACKING, 2012, p. 156). Sete anos mais tarde, em 1895, a Kodak viria a lançar a sua primeira câmera instantânea produzida em massa.

---

<sup>30</sup> Tradução livre do original: *"A partir de aquí, cuando la foto sea foto documental, nos está indicando siempre, que parte de un referente real, de un material que no modificó en aquello que lo define, (no confundir con que no organizó, resituó en el espacio, observó sus constantes y las fijó) en aquello que nos lo hace reconocible y singular. No está indicando, por lo tanto, un modo de relación con ese referente que asumimos como autenticidad, como inmersión en la vida - para recuperar las frases de los pioneros -, como capacidad del fotógrafo para relatarnos el mundo y hacernos desear el mundo."* (LEDO, 1998, p. 40).

Junto a essa nova acessibilidade material que surgia para entusiastas da fotografia, o movimento pictorialista<sup>31</sup>, que havia nascido em 1890, chacoalha a filosofia imanente do documental daquele período. O pictorialismo procurava aplicar os princípios das belas-artes na fotografia, e foi bastante popular por quase meio século. Sendo uma arte mista, utilizando do mimetismo para dissolver-se na pintura (ROUILLÉ, 2009, p. 248). O movimento pictorialista adquire ainda mais prestígio no contexto do cientificismo em uma época em que Sigmund Freud e Carl Jung se desdobravam sobre os domínios da mente inconsciente. (HACKING, 2012, 170)

A influência dos dois maiores teóricos sobre a psique humana reverberou nos pictorialistas do século XX, que tornaram o movimento mais sombrio, mais simbólico e mais pessoal, rompendo com a indicialidade da fotografia daquele momento. Esses fotógrafos foram super relevantes até hoje devido a insistência de que a fotografia poderia ser também ícone, assim como a pintura, e que seu potencial era ilimitado.

Contudo, durante toda a experimentação do movimento pictorialista em detrimento da arte-fotografia, a fotografia vai se consolidando nas primeiras décadas do século XX registrando os maiores acontecimentos das artes, ciências, esportes e reportagem, que viria a se difundir em uma aliança com a imprensa (HACKING, 2012, 184). A era moderna, ou melhor, no início do século XX, vivenciou uma grande expansão nas comunicações e na tecnologia de impressão. Essas mudanças possibilitaram que as fotografias tivessem seu custo reduzido, assim estando mais presentes nas revistas e jornais.

A agitação do movimento pictórico desencadeou uma nova modalidade do “ver fotográfico”; a Europa passava por um grande momento de instabilidade. A sociedade experimentou mudanças políticas, culturais e sociais devido à disseminação do marxismo, que inflamou a classe trabalhadora daquele período. É nesse cenário que a fotografia desempenha um papel importante, se transformando na foto-reportagem.

A imprensa no século XX surge com o mesmo intuito que a fotografia - elas seguiram os mesmos princípios, de ocupar um espaço na sociedade que não sirva de

---

<sup>31</sup> O Pictorialismo é um movimento que une fotógrafos em prol da produção de uma fotografia artística, reclamando o mesmo prestígio e respeito que os artistas de procedimentos convencionais recebem.

mediação e sim de uma imposição; a informação/foto impõe uma ficção de uma possível transmissão direta e sem perda dos acontecimentos (ROUILLÉ, 2009, p. 48). O Ocidente passava por um processo de transformação e para isso acontecer, os seus procedimentos documentais deveriam ser renovados.

A constante renovação desses empreendimentos juntamente com ideais do movimento pictórico e da arte-fotografia fizeram com que houvesse uma ruptura no modelo documental no século XX, culminando em uma fotografia de caráter humanista. A efervescência do continente europeu estava apenas começando, e durante esse período, se consolidou a fotografia-reportagem ou o fotojornalismo, que estava diante de muitos conflitos como A Revolução Russa, 1ª Guerra Mundial, entre tantos outros. A união entre fotografia e imprensa pode ser definida da seguinte forma:

A nova aliança entre fotografia e imprensa e as novas relações entre textos e imagens no espaço do jornal são indissociáveis do surgimento de uma nova figura, o repórter-fotográfico, que se caracteriza pela maneira como, por um lado, seu corpo se mistura com seu aparelho e, por outro, com o mundo e as coisas (ROUILLÉ, 2009, 129).

Dessa forma, a fotografia sai do seu campo estrito da imanência, da mera representação, do mero documento; ele adquire uma necessidade de educar, informar e seduzir as classes trabalhadoras. Devido ao seu novo caráter político, a sociedade entre-guerras viu no fotojornalismo a chance de problematizar a realidade social e repreender conflitos e desigualdades que assolavam a civilização europeia.

Com uma aliança do registro documental com a estética, ou seja, a imanência e a transcendência, ela reivindica um modo de expressão (LOMBARDI, 2008, p. 37). Os fotodocumentaristas das primeiras décadas do século XX se estabeleciam no tripé verdade, objetividade e credibilidade. Para enfatizar o formato da fotografia da década de 30, Lombardi cita Price<sup>32</sup>:

‘o arquetípico projeto documental estava preocupado em chamar a atenção de um público para sujeitos particulares, freqüentemente com uma visão de

---

<sup>32</sup> PRICE, Derrick. **Surveyors and surveyed – photography out and about.** In: WELLS, Liz (Ed.). *Photography: a critical introduction.* Londres: Routledge, 1997. p. 57-77.

mudar a situação social ou política vigente' (PRICE 1997, p. 92 apud LOMBARDI, 2008, p. 37).

De acordo com Ledo (1998, p. 65), a foto se apresenta como reflexo do mundo ao ser incorporada aos mecanismos políticos, produtivos e de recepção da mídia<sup>33</sup>. A fotografia mesmo em seu estágio de consolidação ainda tinha um caráter muito linear, pouco ligado ao ícone. Grandes nomes nos anos 30 como Walker Evans<sup>34</sup> (1903-1975) e Dorothea Lange<sup>35</sup> (1895-1965) se destacaram no que é considerado o grande período da reportagem.

## 2.6. A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Com o término do pictorialismo em 1930, a fotografia-documental se tornou um polo importante, resultando em divergências em torno da arte e do documento, que viria a se resolver com a arte documentária (ROUILLÉ, 2009, p. 85). A postura deles é semelhante pois independente do fotógrafo, eles procuravam fotografar o mundo como ele é, com todas suas mazelas. Sendo uma fotografia humanista ou humanitária, a fotografia jornalística se fincava no confronto com a realidade.

O trabalho documental de Walker Evans, fotógrafo humanista, traz consigo elementos relevantes para a inserção da fotografia no mundo da arte. A suposta objetividade que estava intrínseca ao caráter jornalístico da fotografia vai ganhando uma nova forma sob o olhar mais subjetivo de Evans, que com uma grande dinamização de exposições imagéticas, ajudaria a formar uma nova leva de fotodocumentaristas.

As imagens de Evans iriam retratar a vida cultural, social e artística dos Estados Unidos por décadas, inclusive em um dos momentos mais marcantes do século XX - A Grande Depressão. Mesmo nos preceitos do regime do índice, Evans incorpora

---

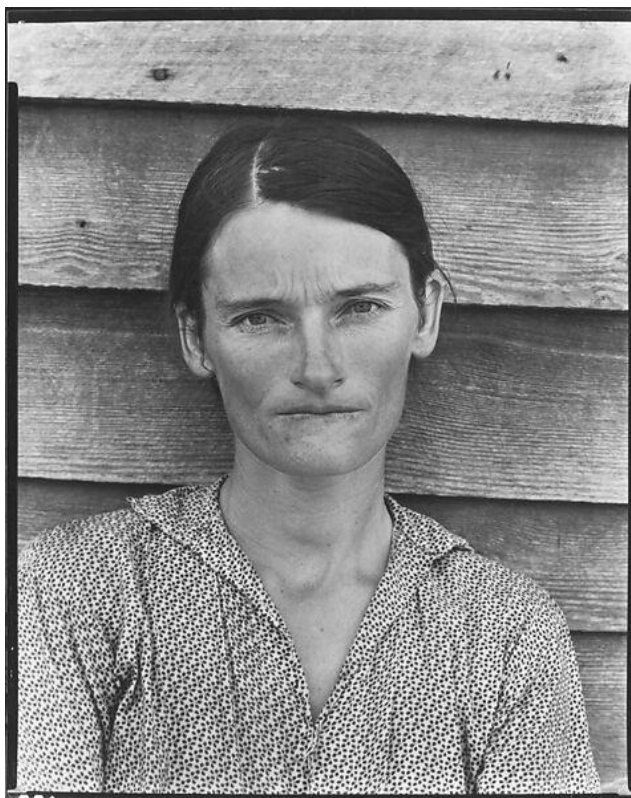
<sup>33</sup> Tradução livre do original: “[...] *la foto se presenta como reflejo del mundo cuando se incorpora a los mecanismos políticos, productivos y de recepción de los medios de comunicación.*” (LEDO, 1998, p. 65).

<sup>34</sup> Walker Evans foi um fotodocumentarista estadunidense. Foi reconhecido mundialmente pelos seus trabalhos documentais que giravam em torno da sociedade americana do início do século XX.

<sup>35</sup> Dorothea Lange foi uma fotodocumentarista estadunidense. Ganhou destaque após a fotografia Mãe Migrante, publicada em 1936. A obra *Migrant Mother* é uma das mais reproduzidas da história da fotografia.

elementos da vida banal americana em suas fotos, divergindo um pouco dos seus contemporâneos.

Figura 6 - Allie Mae Burroughs, a Esposa do Rendeiro de Algodão



Fonte: The Metropolitan Museum of Art.<sup>36</sup>

A fotografia 6, uma das fotos mais icônicas da história, conhecida como a “Esposa do Rendeiro de Algodão<sup>37</sup>”, foi um dos símbolos da Grande Depressão que assolou os Estados Unidos. Com um olhar mais plural, Walker Evans conseguiu incorporar trabalhos documentais polissêmicos que abriram caminhos para futuros fotógrafos. Price<sup>38</sup>, citado por Lombardi (2008, p. 39), definiria esse formato de representação da fotografia como *documentário subjetivo*.

Dos anos 30 em diante, a fotografia pôde se expandir por meio de privilégios que a imprensa lhe proporcionava, pela sua natureza documental que gradualmente iria lhe conferir um reconhecimento por parte da comunidade artística, e pelo grande

---

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/275876>>. Acesso em maio de 2023.

<sup>37</sup> Tradução livre: “Wife of Cotton Sharecropper.”

<sup>38</sup> (PRICE, 1997, p.94)

avanço tecnológico que a sociedade industrial estava inserida. Com isso, abrem-se portas para a fotografia nos mais diversos territórios - museus, galerias, revistas, livros, etc.

Esses eventos culminaram em uma ruptura nos pós-guerras; a fotografia que outrora era humanista havia se tornado humanitária; o fotodocumentário se renova com outras concepções. As novas ideias por trás do documentário vinham com o propósito de romper com antiga imposição pautada em torno do índice, em prol do referente, que iria servir apenas como documento. A nova geração de fotógrafos documentaristas iriam superar a antiga visão reformista do documento, que estava habituada ao caráter político e social.

Os anos 50 do século XX foram um marco para a nova geração de fotodocumentaristas: o documentário artístico que já estava em voga nos anos 1930 adquiriu outras características embora a estrutura básica permanecesse a mesma. Fotógrafos como Robert Frank<sup>39</sup> (1924-2019) tiveram um papel influente no novo direcionamento da fotografia documental, bebendo de influências como Walker Evans, Dorothea Lange e tantos outros que anteriormente já se diferenciavam da noção corriqueira de rastro do documento.

Além de Frank, outros fotógrafos também ajudaram a romper com o modelo documental clássico. A ruptura vinha de características elementares do documento aliado a novos paradigmas propostos ao ver fotográfico; a agitação entre a imanência e transcendência e à uma prática fotográfica que seja voltada para a polissemia. A proposta era se distanciar de uma herança ideológica que havia introduzido uma suposta objetividade no discurso do fotojornalismo (LOMBARDI, 2008, p. 41)

Vê-se então o caráter quase que integralmente indicial da fotografia ser desfragmentado; novos olhares foram lançados sobre a fotografia documental e ao fotojornalismo. Entre o período pós guerras e a década de 1980 o documento iria

---

<sup>39</sup> Robert Frank foi um fotógrafo estadunidense que adquiriu grande destaque na década de 50 com seus trabalhos documentais. Em 1958 lançou seu livro mais famoso que se chama *Les Américains* (Os Americanos, tradução livre), mostrando o estilo de vida americano a partir de pontos de vista pouco convencionais.



experimentar o seu auge promovendo revistas, jornais, estúdios, agências, jornais e imprensa.

O apogeu da fotografia documental aconteceu na França, em 1952, com o lançamento do livro “O Instante Decisivo<sup>40</sup>” (ROUILLÉ, 2009, p. 135). Presente no *documentarismo subjetivo* citado por Lombardi (2008), o autor Henri Cartier-Bresson<sup>41</sup> já pincelava nos anos 30 o que viria a se tornar o documentarismo vigente dos anos 50. Com a popularização dos repórteres-fotográficos, a fotografia documental atinge o seu auge.

Muito disso se explica devido ao domínio das revistas ilustradas no mercado de informação visual. As revistas detinham quase que com exclusividade os acontecimentos mais relevantes do momento, impulsionando suas publicações e consequentemente os fotógrafos dessa geração. A demanda pelas imagens por parte da imprensa era tão grande que diversas agências foram criadas com fins de abastecer esse mercado.

No seu ápice, a fotografia ocupou um papel de destaque no sistema de informação do pós-guerra; com o papel de oferecer a verdade à força do contato direto com o real, ela se consolida novamente após uma renovação. Durante esse período, diversos fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa<sup>42</sup>, Sebastião Salgado<sup>43</sup> e Robert Frank se afirmaram como grandes nomes dessa geração.

O papel do repórter-fotográfico para a imprensa se torna imprescindível. As fotografias haviam adquirido uma nova sofisticação; as câmeras haviam ficado compactas e mais potentes: as ferramentas perfeitas para documentar o fato. Já o fotógrafo estava mais dinâmico - era-se necessário novos enquadramentos, novas

---

<sup>40</sup>*L'istant décisif*, ou, O instante decisivo (1952), foi um livro escrito por Henri Cartier-Bresson onde ele criou o conceito “instante decisivo”. O instante decisivo acontece em plena harmonia entre os elementos estéticos e informacionais, expressadas pela presença discreta do fotógrafo.

<sup>41</sup> Henri Cartier-Bresson (1908-2004) foi um fotoperiodista francês e um dos co-fundadores da Magnum, uma das agências de fotografia mais bem-sucedidas do século XX.

<sup>42</sup> Robert Capa (1913-1954) foi um fotógrafo de guerra húngaro. Com uma abordagem documental/jornalística, Capa cobriu diversos conflitos armados pelo mundo até a metade do século XX.

<sup>43</sup> Sebastião Salgado (1944-) é um fotógrafo brasileiro. Com um enfoque documental-humanitário, Salgado registrou conflitos pelo globo e denunciou injustiças sociais, a guerra, a fome e o desamparo dos mais poderosos. Até hoje permanece sendo um dos remanescentes do documental clássico.

perspectivas e outras profundidades de campo. Rouillé (2009) elabora sobre a nova dinâmica da fotografia-documental:

Quanto à verdade, ela é supostamente única e exprimível em um único clichê, em um instante decisivo, e em uma só forma. [...] na reportagem 'clássica', ao confrontar-se com o acontecimento, a tarefa do repórter consiste em 'andar em volta enquanto ele se desenvolve', em 'procurar a solução' (única) de sua multiplicidade e de sua variação, isto é, 'cortar ao vivo, simplificar': até, finalmente, 'captar o fato verdadeiro em sua relação com a realidade profunda' (ROUILLÉ, 2009, p. 132).

Embora, a priori, exista um caráter indicial para com o referente, a multiplicidade citada por Rouillé combina em uma busca pela síntese pela verdade - o *Instante Decisivo* dito por Bresson. A expressão completa da verdade variável e múltipla eleva o status de reprodução do real pela busca da transcendência. A subjetividade presente nos trabalhos dos fotojornalistas da metade do século XX foi responsável pela grande popularização da fotografia devido a sua ampla circulação.

Para muitos desses fotógrafos não interessava mais o caráter imanente da geração anterior, a perspectiva positivista não fazia mais sentido. Até mesmo os fotógrafos de perfil mais documental exibiam sua expressão; um amplo repertório visual possibilitado pelos avanços tecnológicos da fotografia pré-contemporânea.

Enquanto as tecnologias de máquinas-fotográficas, de impressão e de filmes fotográficos estavam em pleno crescimento, novos sistemas de representação foram surgindo e ocupando os espaços de comunicação com muita agilidade. A televisão, que estava em uma vasta popularização nos países economicamente mais desenvolvidos, já havia suplantado a fotografia pelos principais setores da sociedade. Juntamente com imagens por satélite, a fotografia se viu diante de uma dura concorrência a partir desse momento.

Mesmo com grande destaque na Guerra do Vietnã, o fotojornalismo viu a partir dessa guerra o que Rouillé (2009) chamaria de crise do documento. Com um mundo cada vez mais veloz e com novos bastiões, a fotografia era incapaz de fornecer a

aquela sociedade as suas novas necessidades, assim como foi na sua origem, quando a pintura se mostrou insuficiente para acompanhar os valores da modernidade.

A Guerra do Vietnã (1965-1973) foi paradoxalmente o auge do repórter-fotográfico e a da consagração da televisão. A partir dessa Guerra, que foi extremamente midiaticizada, consolidou-se um novo regime da verdade, em que a imagem-ação não havia tido seu espaço reduzido. A perda de espaço da fotografia no novo sistema de informação e na nova forma de representação faz com que a fotografia se desterritorialize (ROUILLÉ, 2009, p. 135), indo em direção a caminhos antes inexplorados.

A crise do documento suscitou na fotografia uma reflexão em torno da sua natureza indicial; o fechamento do mundo da autenticidade que já lhe fora conferido foi substituído por uma nova era, completamente informacional e imediata. Esse novo dilema rumou a prática fotográfica para novos âmbitos; uma fotografia com um enfoque mais generoso para com a expressão, que havia sido suprimida pela indicialidade excessiva da modernidade de boa parte do século XX.

## **2.7. O CONTEMPORÂNEO**

A perda de autenticação do documento inaugurou para a fotografia uma nova fase. A fotografia documental após a Guerra do Vietnã rapidamente foi superada por recursos tecnológicos mais consistentes e modernos diante da transformação que ocorria na sociedade. O seu formato, de perfil documental, teria que se renovar novamente - isso acarretaria em uma mudança da natureza ontológica da fotografia.

Com um aspecto indicial a priori, a fotografia enfrentou uma profunda mudança na essência do critério da verdade após a sua gradual modificação de documento para expressão. A expressão, que iria reconfigurar toda a composição em torno do documento, emerge trazendo consigo elementos antes marginalizados pelo regime

documental: o assunto, o autor, a escrita fotográfica, o outro e o dialogismo (ROUILLÉ, 2009, p. 19).

O esgotamento da fotografia-documento se passa pela contemporaneidade; se distanciando dos axiomas clássicos do documentário como o *Instante Decisivo*, por exemplo, ela se recondiciona e recupera uma relação com a realidade em que dispõe para o olhar (LEDO, 1998, p. 139). A passagem da era industrial para a sociedade da informação culminou na perda do elo com o referente, enfraquecendo o regime da verdade e da prova e assim liberando a expressão.

Importante mencionar que a expressão não exclui o valor documental das suas fotografias; ela apenas propõe outras vias de acesso aos acontecimentos. A partir dela, a fotografia pôde adentrar em diversas modalidades que antes eram negadas como a moda e a publicidade. A expressão da fotografia possibilitou o surgimento de um novo material de arte contemporânea: a arte-fotografia. Essa aliança entre a arte e a fotografia era inédita, e durante muito tempo inconcebível. (ROUILLÉ, 2009, p. 325)

Caracterizada como uma arte dentro da arte, a fotografia-arte vem assegurar a permanência da arte-objeto em um campo artístico ameaçado pela desmaterialização; e, por fim, encerra um forte movimento de secularização da arte. Devido a sua inserção em inéditos espaços culturais como museus e galerias, a fotografia se difundiu na sociedade preferindo a autoria desses locais à apropriação do discurso, prática usual da mídia e imprensa até metade do século XX.

Todos esses acontecimentos nos levam a contemporaneidade, a qual nos situamos atualmente. O documento, repaginado pelos anseios de uma nova dinâmica imagética, têm de recusar os antigos paradigmas da fotografia documental de grande parte do século XX. A sua desterritorialização lhe deu um acesso a diversos campos, com diferentes perspectivas e com uma evidente duplicidade ontológica. A dualidade da fotografia como expressão pode se definir da seguinte forma:

Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual

e virtual, documento e expressão; função e sensação. Enquanto o caminho rumo ao ser (o "é") é pontuado de conclusões (de "ou"), importa é pensar como as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos. Em vez de, por exemplo, considerá-la enquanto ícone, decalque do real, esquecendo do índice; em vez de, ao contrário, tomar o partido do índice negligenciando o ícone, seria preciso pensar como as noções indiciária e icônica formam, nela, pela primeira vez na história, uma união original. Em outros termos: ultrapassar o ponto de vista ontológico acerca do ser da fotografia em proveito das alianças e das mesclas, passar do "ou" (que excluem) para o "e" (que inclui) (ROUILLÉ, 2009, p. 197).

Devido a uma supervalorização das capacidades referenciais da fotografia, foi menosprezada seu atributo composicional; sua eficácia para se colocar entre o objeto e o espaço; seu dialogismo - esse último um fator preponderante para uma nova geração de fotógrafos que iria emergir a partir dos anos 90, principalmente os documentaristas. A completa manifestação da expressão no documentário permitiu aos fotodocumentaristas incorporarem novos procedimentos.

Embora os novos fotógrafos documentais utilizem da sustentação teórica e prática dos documentaristas dos anos 1930, é natural que adaptadas a contemporaneidade algumas das características daquele período fossem se dissipar com o passar dos anos. O fotógrafo da contemporaneidade se depara com uma realidade que não é necessariamente sólida, mas extremamente instável.

A fotografia documental contemporânea não tem mais a pretensão de ser fiel ao visível. A criação de ficções a partir de novas narrativas, acontecimentos e fatos da contemporaneidade deu à fotografia um rico repertório de elementos para inscrever à mão do artista a assinatura. A perspectiva imanente não se faz mais coerente em um campo já plural; que se assume mais sobre o processo do que sobre a impressão, mais sobre a expressão do que sobre a designação, a descrição, a captação, o registro. (ROUILLÉ, 2009, p. 196).

Para Dobal (2012), não somente a dicotomia entre o realismo (estético do instantâneo) e ficção mas o estremecimento dos pilares da indicialidade da fotografia

permitiram tais transformações do fotodocumentarismo na contemporaneidade. Essa transfiguração se dá por diversos motivos, que passam pela perda da crença pelo conceito de rastro até as informações de texto que acompanham cada imagem.

Uma das primeiras características repaginadas pelo documental contemporâneo é a não necessidade de estar na posição do 'flagrante', como idealizado pela geração anterior dos documentaristas. A fotografia documental da contemporaneidade busca induzir o leitor a uma narrativa através da construção de sentidos. Os argumentos visuais do fotógrafo vão determinar a leitura dos fatos pela maneira como ele foi fotografado. (DOBAL, 2012, p. 6)

O simbolismo da imagem prevalece sobre a ideia do flagrante, que atualmente se vê diluído em um contexto onde ela somente fará sentido a partir de uma interação com outras imagens e textos. Por meio da subjetividade imposta ao conteúdo das imagens documentais contemporâneas, foi se superando antigas posturas como a do "momento decisivo", que seria um dos pilares do auge da fotografia documental do século XX.

O instantâneo, pilar da teoria indicial, perde espaço na contemporaneidade para as cenas montadas. Diferente do que se pensava na modernidade, a fotografia sempre foi capaz de recriar realidades. Para Dobal (2012), a fotografia documental propõe uma abordagem imagetivamente teatral, que dá ao espectador assuntos que o repertório foto-documental nos ensinou a perceber.

Na contemporaneidade, o real pode estar na encenação, no detalhe, na manipulação da imagem ou até mesmo no texto em volta (DOBAL, 2012, p.19). Tais artifícios moldaram o novo documental para um rumo inédito; fugindo da atribuição essencialista a que lhe foi conferida durante grande parte da história. Para Ledo (1998), a fotografia documental contemporânea constrói novos significados:

Influenciando a determinação da mídia na construção do imaginário coletivo e nas formalizações da linguagem, o documentário contemporâneo reintroduz o ficcional a partir do referente e o reintroduz como estilo e realidade. A começar pelos novos documentaristas, este, digamos assim, gênero

fotográfico, não terá de se submeter ao teste da verdade (LEDO, 1998, p. 141, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Os fotógrafos documentaristas contemporâneos aparecem pela primeira vez irreduzíveis no campo do significado, assim gerando novas leituras e novas interpretações da realidade. Diversas linguagens são propostas, que vão desde a esfera da fotografia humanitária até situações banais, que possuem um sentido uma referência de conotação social ou política.

Para Entler (2009), a fotografia documental contemporânea é uma postura que tenta se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. Isso gera reflexões quanto a sua capacidade de suscitar o imaginário, que era recusada pelo status imanente do documental. Ledo (1998) explica a articulação do fotodocumentarismo que remonta até os dias atuais:

Havia uma certa ânsia denotativa de descrever minuciosamente o nosso tempo, de variáveis expositivas, criando esferas de significação, é o que os torna contemporâneos e é o seu ceticismo, a sua falta de crença no sucesso ou na possibilidade de mudanças gerais, a sua falta de vontade à hegemonia, o que os leva a enfrentar questões como a segmentação ou o psicologismo que perpassa a construção midiática daquilo que nos é apresentado como acontecimento, confrontando-o, justamente, com o retorno da subjetividade pelo banal (LEDO, 1998, p. 140)<sup>45</sup>.

A banalidade, que já outrora fora apresentada por Robert Frank, compõe apenas um dos diversos discursos em que uma narrativa fotodocumental pode ser abordada. Para Lombardi (2008, p. 45), a faculdade de representação simbólica é inerente ao ser humano, sendo o imaginário o denominador fundamental de todas as

---

<sup>44</sup> Tradução livre do original: *"Influindo por la determinación mediática en la construcción del imaginario colectivo y en las formalizaciones del lenguaje, el documentalismo contemporáneo reintroduce lo ficcional desde el corazón del referente y lo reintroduce como estilo y como real. A partir de los nuevos documentalistas éste, llamémosle, género fotográfico no tendrá que someterse a la prueba de la verdad."* (LEDO, 1998, p. 141)

<sup>45</sup> Tradução livre do original: *"Un cierto afán denotativo por describir nuestra época con todo lujo de detalles, de variables expositivas, creando ámbitos de significación, es lo que los convierte en contemporáneos y es su escepticismo, su falta de creencia en el éxito o en la posibilidad de cambios generales su falta de voluntad de hegemonia, lo que los conduce a enfrentar cuestiones como la segmentación o el psicologismo que recubre la construcción mediática de lo que se nos presenta como acontecimiento, enfrentándolo, precisamente, con el retorno de la subjetividad por entre lo banal."* (LEDO, 1998, p. 140)

criações do pensamento humano. Isso corrobora para a criação de diversos dispositivos, práticos ou teóricos, que vão reverberar na representação do acontecimento pelo fotógrafo.

Com uma herança da geração de fotógrafos do pós-guerra, os fotodocumentaristas contemporâneos começaram a permitir que seus imaginários falassem de forma mais eloquente; as suas subjetividades precisam ser colocadas para fora de maneira mais explícita. Nesse contexto, diversas obras com vieses diferentes quanto à perspectiva social, política e econômica são nada mais nada menos que ficção da realidade sob um enquadramento singular.

A expressão, reivindicada na contemporaneidade, manifesta-se como libertadora dos bastiões da falida modernidade; polissêmica, plural e extremamente versátil, ela ressignificou os sentidos que a fotografia se debruçou nos anos recentes. Lombardi (2008) cunha como *documentário imaginário* o que seria descrito como um fotodocumentarismo mais centrado nos anseios do manuseador; a máquina apenas intermedia a relação entre o imaginário e a máquina.

Há-se uma menor necessidade de “aderir ao referente” como diria Barthes. A fotografia documental contemporânea não necessita mais da verossimilhança como critério de veracidade ou da objetividade quanto ao espelhamento do real. Isso permite uma maior gama de interpretações quanto a ficção criada; fotografias costumeiramente incorporam a ficção no processo de construção de imagens. (LOMBARDI, 2008, p. 53)

De qualquer modo, a fotografia documental contemporânea hoje ocupa um status relativamente confortável; sua capacidade de transitar nas redes sociais, nas mídias digitais e impressas, em outdoors ou em ficções criadas nas mais diversas mídias a faz bastante multifacetada. Capaz de interagir com setores da indústria e engenharia até o campo da Belas Artes, a fotografia definitivamente rompeu com seus antigos paradigmas para rumar a um novo mundo de significados e respostas.

Na contemporaneidade, a fotografia deixa de ser analógica para ser digital; seu território são as redes digitais e não os álbuns ou suas paredes. Essa transformação



para Rouillé (2009, p. 454) significou uma nova relação com o tempo: “A fotografia digital é desterritorializada instantaneamente: acessível em todos os pontos do globo via redes da internet ou correio eletrônico.”

É nessa configuração que a fotografia documental contemporânea se situa; transitando entre o imanente e o transcendente, entre o índice e o ícone, entre a ausência ou aderência do referente. A contemporaneidade na fotografia veio para ressignificar novas relações com a arte, com o subjetivo, com o imaginário. (LOMBARDI, 2008)

O sistema representativo da contemporaneidade no que tange a fotografia conseguiu abrir portas; nunca o fotógrafo documental foi tão legitimado para inscrever sua narrativa, seu imaginário, suas subjetividades. São tantas nuances que, assim como disse Entler (2009), quem sabe nos séculos posteriores vão se referir ao que conhecemos como contemporaneidade como um movimento artístico/fotográfico dos séculos XX e XXI.

### **3. ASPECTOS ANALÍTICOS DA VIOLÊNCIA SEXUAL NO CONGO**

#### **3.1. A EXPRESSÃO NO DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO**

Com a contemporaneidade, os fotógrafos passaram a incorporar os mais diversos mundos para as suas representações; a capacidade de se articular através de novas redes como a internet, por exemplo, os fez entrar na multiplicidade da nova realidade. O excesso de mediações das imagens por parte da televisão e das novas redes digitais deu à fotografia uma abordagem mais à parte da designação.

Platon, que surge profissionalmente já inserido em um processo de quebra de paradigma da fotografia-documental clássica, assume uma postura que vai de encontro aos antigos clichês do fotodocumentário do século XX. Inspirado em

fotógrafos de caráter mais artístico como Irving Penn, Platon incorpora às suas fotos uma nova perspectiva diante dos acontecimentos; há uma ruptura com a noção da totalidade indicial da fotografia.

A negação de uma possível cooperação entre índice, ícone e símbolo, defendida por Pierce e Barthes, fora completamente superada pela capacidade imaginativa da nova geração de fotógrafos, sobretudo os fotodocumentaristas. No portfólio “A Violência Sexual no Congo”, Platon utiliza do seu arcabouço subjetivo para dinamizar as formas do ver, tão ingessada pelo período modernista-industrial do século XX.

Acerca do projeto viabilizado pelo The People’s Portfolio, a forma com que o fotógrafo explora a sua narrativa cria novos sentidos de representação. Sua obra demonstra uma linguagem que consegue transitar com convicta fluência entre os bastiões da fotografia-documental dos anos 30, onde gênero teve início (LEDO, 1998), até as mais novas relações e vivências que o documental contemporâneo possibilitou.

Figura 7 - Mineiros na mina da Cooperativa Luango



Fonte: The People’s Portfolio.<sup>46</sup>

Em um cenário extremamente desafiador, a República Democrática do Congo hoje possui milhares de crianças sem estudar (THE PEOPLES PORTFOLIO, 2018). As mazelas deixadas pelos conflitos armados do século passado foram responsáveis

---

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

pelo agravamento da imigração de congolese para o exterior e para um profundo crescimento da desigualdade, causas pelas quais as crianças congolese estão exercendo o trabalho infantil ao invés de frequentarem ambientes escolares.

Na fotografia 7, a composição de quatro garotos na centralidade de um aspecto panorâmico nos traz a dimensão da problemática que gira em torno do trabalho infantil no Congo atual. Utilizando de uma dessaturação de cores no quadro para construir um guia visual em torno do que realmente merece ser destacado, Platon retrata com viés humanista uma conjuntura adversa para uma nova geração de congolese, mas que ao mesmo impõe através da representação da união dos mais jovens o essencial para a construção de um futuro mais esperançoso.

A ambivalência que Platon coloca sob a natureza das suas fotografias parte da interpretação por parte do espectador. Para Rouillé (2009), a fotografia é uma fábrica de construir mundos e essas conexões são geradas através da exploração não somente do ícone, mas também do índice e do símbolo. As novas condições do documental contemporâneo passam pela superação da ontologia indicial que reduziu a fotografia a um perfil estritamente essencialista.

Platon assume a pluralidade de naturezas que a sua fotografia adquire e pode ocasionar. A Violência Sexual no Congo apresenta ao público uma intensa agitação em torno da sua variabilidade, que transita entre os temas humanitário<sup>47</sup> e o humanista<sup>48</sup>, estabelece uma conexão entre o índice, o ícone e o símbolo e se faz presente tanto na imanência quanto na transcendência. Embora em gênero e grau diferente, essas três distinções iriam se comportar de maneira atuante na constituição visual.

---

<sup>47</sup> Ver capítulo 1, página 12.

<sup>48</sup> Ver capítulo 1, página 12.

Figura 8 - Alunos encostados na parede da Escola Primária de Mbinga



Fonte: The People's Portfolio.<sup>49</sup>

O documentário contemporâneo pode estar recheado de paradoxos e contradições - que ora são vetores de reflexão ou de provocação da realidade representada. A fotografia 8, que simbolicamente possui um formato semelhante ao da fotografia 7, dispõe de elementos composicionais distintos. Embora possuam planos panorâmicos, os cenários das fotografias se passam em ambientes antagônicos em um contexto infantil.

Na fotografia 8 se elucida a evidente recusa do documental contemporâneo em compactuar com os estigmas do instantâneo, da visão totalizante do documento e da hipotética pureza das imagens (DOBAL, 2012). Assim como na fotografia 7, Platon utiliza da manipulação digital para tornar o fundo monocromático, realçando mais uma vez os personagens da foto. Diferindo apenas em grau da sétima fotografia, a ausência de cores do fundo destaca as crianças em cores bastante vivas, em um contraste que exprime o encontro da infância com a perda de si mesma.

A maioria das crianças que estudam na Escola Primária de Mbinga possuem pais que trabalham na mina localizada próximo ao colégio, no município de Nyabibwe, no norte do país. Até recentemente muitas delas ainda trabalhavam nas minas, inevitavelmente se tornando garimpeiras quando chegarem à fase adulta. A fotografia dos estudantes diante do muro da escola atua como símbolo de resistência de uma futura geração.

---

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

Cerca de 2.500 crianças não estão inseridas ou não frequentam os ambientes escolares de Nyabibwe. O *background* da fotografia 8 assegura a potência gráfica e simbólica das duas últimas fotografias, que operam simultaneamente com o ideal de união, de companheirismo, de comunidade: a ênfase do poder de mobilização como forma de mudança política e social. Essa união, expressada intensamente mediante abraços, produz no imaginário o sentimento de coragem e da ideia de superação frente às adversidades.

O olhar pautado para uma menor designação do documento flui para uma natural exploração da expressividade das fotografias. A depreciação de imagens em prol dos referentes já não interessa mais a amplitude de elementos simbólicos e icônicos das imagens contemporâneas. A interação mediada proporcionada por Platon permite que haja uma repercussão global da grave crise humanitária que o Congo atravessa, não expondo como tema a violência mas sim histórias de coragem e superação que se originaram a partir de eventos traumáticos.

A aparição forçada promovida por Platon propicia ao espectador uma leitura mais humanista e menos agressiva dos acontecimentos. A utilização da metonímia<sup>50</sup> como recurso narrativo torna as imagens mais receptivas ante um tema tão delicado. A desmistificação da noção barthesiana da exclusão dos demais signos em prol do índice deu à fotografia um novo leque de possíveis territórios que ela pode explorar, recondiçãoando nossos olhares para injustiças e desigualdades.

### **3.2. HIGH-KEY E O PRETO E BRANCO**

A estética da fotografia de Platon é, para quem conhece a sua obra, talvez a sua maior assinatura. Com predileção pelo preto e branco, o fotógrafo costuma alternar entre filmes em cores e monocromáticos. A variação entre os dois polos parte

---

<sup>50</sup> “A metonímia é uma figura de linguagem que consiste no emprego de um termo para referir-se a outro. O seu uso no nosso contexto pode ser verificado como estratégia de organização de um ensaio fotográfico onde em vez de se mostrar diversos aspectos de um tema, um detalhe é escolhido para representar um contexto maior.” (DOBAL, 2012, p. 14)

do critério da mensagem que o autor deseja passar, demonstrando a capacidade construtiva de significados que o fotógrafo pode infundir.

Embora utilize as características fundamentais da fotografia documental clássica - a pesquisa prévia sobre o tema, os projetos de longa duração, o conjunto de imagens que formam uma narrativa (LOMBARDI, 2008, p. 51) - o documental contemporâneo emprega novas faculdades para suas fotografias, enriquecendo visualmente os temas abordados por meio de escolhas do autor, que flertam com a transcendência.

Os recursos utilizados por Platon na autoria da sua fotografia partem primeiramente de uma visão reformada do documental: a perda do elo com o flagrante, com o instantâneo, com o rastro. As novas formas do documental não possuem um caráter estritamente jornalístico; elas permitem que a fotografia seja um palco de expressividades, que emanam símbolos e significados através da teatralidade ou de outros elementos técnicos.

O “momento decisivo” de Bresson havia sido substituído pelo momento indefinido (DOBAL, 2012, p. 6). A fotografia havia se complexado ao ponto de precisar de outros mecanismos a fim de dar sentido às imagens, diferente da concepção clássica do registro incontestável de um fato. O novo caminho do documental deu aos fotógrafos e artistas novas abordagens de trabalho, e Platon imprimiu em seus projetos muitos elementos do seu subjetivo.

Trazendo toda uma bagagem consigo, Platon projeta nas suas imagens uma estética semelhante a aquela que havia se familiarizado em sua infância na Grécia. Com uma certa predileção pela cor branca em suas fotos, o fotógrafo emprega uma técnica chamada *high-key*<sup>51</sup> para evidenciar os assuntos retratados em contraste com o excesso de luminosidade do fundo das fotografias. A intervenção que Platon leva para sua fotografia documental se faz bastante significativa, pois, comunga com novas posturas contemporâneas.

---

<sup>51</sup> High-key é uma técnica da fotografia que utiliza a luz suave, obtida através de tons claros e contornos brancos. Não deve ser confundida com fotografias superexpostas ou com aumento de exposição. É muito usada em retratos pela sua capacidade de captar detalhes e emoções dos fotografados.

Figura 9 - Esther Faraja e seu filho Josuelshara



Fonte: The People's Portfolio.<sup>52</sup>

Seguindo o padrão das fotos anteriores, Platon novamente traz à tona o sentimento de união nas suas fotografias. Com um apelo ainda maior, a relação maternal emitida na foto 9 simboliza o afeto em um contexto traumático. Esther, a mãe, possuía 16 anos quando foi sequestrada e abusada sexualmente por três milicianos rebeldes da FDLR (Força Democráticas pela Libertação de Ruanda) durante três dias. Logo após conseguir fugir no quarto dia, Esther descobriu que estava grávida de Josue.

Quando abriu o Hospital Panzi pela primeira vez Mukwege havia argumentado que o estupro na guerra era mais letal que as munições. As armas tem o poder de matar imediatamente, mas o estupro destruiu a comunidade por gerações e gerações. Seu efeito corrosivo se estende pelo Congo mesmo após o fim da guerra civil,

---

<sup>52</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

infectando a sociedade. Diante dessa conjuntura, Platon afirma que foi para lá (Congo) esperando ficar traumatizado, mas em vez disso, encontrou incríveis histórias de coragem (TIMES, 2017).

Sob essa ótica podemos entender o viés alternativo à noção de imagens com ênfase no sofrimento humano e da estética da miséria que assim viria a consolidar o trabalho de fotodocumentaristas do século XX. Ante uma vítima, Platon dá aos retratados o papel de destaque, mas não os destacando pela violência sofrida ou por caracterizações explícitas de injustiça; o significado da foto adquire um novo peso na construção da narrativa do autor, aliada a seus critérios estéticos.

O uso da técnica do high-key evidencia Esther e Josue na composição. Com a ausência de detalhes no plano de fundo da foto, todas as atenções se voltam para a intimidade do abraço entre a mãe e o filho - a maternidade. A fotografia de Platon acredita na representação das vítimas como Esther como maneira de promover mudanças, escolhendo não exibir a violência e sim a coragem dessas mulheres de contar as suas histórias.



Figura 10 - ImaniKasengezi e Sara Bisimwa



Fonte: The People's Portfolio.<sup>53</sup>

Na mesma tônica da imagem anterior, a fotografia 10 traz novamente o emblemático preto e branco, junto com o formato de retrato e a técnica do high-key. O p&b, que invariavelmente nos faz alusão a uma perspectiva nostálgica, assume um papel importante devido a atitude antagônica que ele nos traz. A visibilidade demonstrada pelo preto e branco comumente é interpretada como sisuda, imbuída de detalhes que uma fotografia colorida não pode preencher.

A dualidade presente no retrato conjunto de Imani e Sara traz o aspecto sombrio da vida das mulheres no Congo, acentuada visualmente pelo status monocromático da imagem. Vítimas de abuso na adolescência, ambas foram acolhidas pelo Hospital Panzi e estão em processo de reabilitação no Maison Dorcas, um centro que compartilha o mesmo complexo do hospital e conta com ajuda psicológica, habilidades e oportunidades para recompor suas vidas, transformando vítimas em sobreviventes (TIMES, 2017).

---

<sup>53</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

No programa de musicoterapia inovador do Maison Dorcas, Imani e Sara são duas das dezenas de mulheres presentes no centro de reabilitação que tentam reconstituir as suas histórias através das atividades do complexo. Diferente da fotografia 9, Platon opta por expressar a coragem e altivez das garotas por meio da música e da arte, trazendo a espontaneidade como parte da emoção. A voz das garotas emanam como um megafone em relação a crise social em que o Congo está vivenciando, tornando possível apresentar contornos mais suaves para um grave problema global.

A mobilização em torno da impunidade vigente no país provocou a manifestação de diversas vozes da sociedade civil, que se mobilizaram em prol do fim da cultura do estupro no Congo. Ativistas, advogados, médicos, jornalistas e outros profissionais se uniram a fim de tomar iniciativas para diminuir acabar com essa mazela social.

Figura 11 - Coronel David BodeliDombi



Fonte: The People's Portfolio.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

A fotografia 11, que retrata o Coronel Bodeli, traz novamente a estética do preto e branco, em um retrato high-key. A intervenção estética de Platon em isolar o assunto do fundo nos traz uma perspectiva de foco, principalmente pelo fato do coronel estar segurando um quadro com uma mensagem. Talvez a foto mais ativista do projeto, Platon procura elucidar a proposta do seu projeto através do engajamento de um nobre coronel congolês.

“Fim do estupro de guerra”, escrito em francês e inglês - o idioma oficial do Congo e o idioma “global” respectivamente - é o que está escrito no quadro do coronel. Bodeli, um nobre coronel, atua ativamente contra os crimes de agressão sexual. É chefe da unidade de proteção a crianças e mulheres pela polícia nacional congoleza. (THE PEOPLE’S PORTFOLIO, 2018). Coronel Bodeli tem sido uma das vozes emergentes na articulação entre policiais, médicos, juízes e advogados dentro da justiça militar. Seu propósito tem sido proporcionar às mulheres vítimas de estupro um tratamento justo e digno diante da justiça congoleza.

Seguindo um padrão, a décima primeira fotografia possui atributos parecidos em relação às anteriores; o preto e branco acompanhado da predominância de tons claros na foto se deixa manifesto na grande maioria das imagens do fotógrafo. Simbolicamente, a fotografia 11 obtém uma relevância singular: um homem, militar, expondo a mensagem mais explícita referente ao tema do portfólio.

A adição ou, melhor dizendo, o entendimento da subjetividade na fotografia documental contemporânea proporcionou novos tipos de enquadramento, posturas e linguagens. O high-key, que pode ser considerado como uma expressividade, traz a relevância necessária para a fotografia ao salientar o assunto através de um recorte artístico. A técnica costuma remeter sensações que são associadas às ideias de sonho, positividade, otimismo, etc.

Estilo intrínseco à natureza das fotos do documental clássico, o p&b não possui somente uma comunicação espontânea com o high-key pela sua natureza unicolor, mas também pelos seus novos usos na contemporaneidade. A fotografia que outrora deteve a estética preto e branco sua limitação técnica hoje a tem como opção artística, ampliando a gama de interpretações de uma fotografia.

### 3.3. AS MÃOS E OS SÍMBOLOS

A contemporaneidade quando obteve seu espaço no campo das artes conseguiu se desterritorializar em diferentes direções (ROUILLÉ, 2009). Essa aproximação aliada a perda de credibilidade do documento gerou um novo olhar nas formas de representação; o olhar moderno, objetivo e autoexplicativo dava lugar à perspectiva contemporânea, subjetiva e interpretativa. A teoria indicial perdia adeptos - a fotografia estava se reconectando com a nova realidade.

Novas formas de experimentação foram emergindo nas mais diversas segmentações da fotografia, culminando na sua presença em galerias de arte, museus e exposições. A fotografia havia se tornado interpretativa; o antigo flerte com o transcendente que o pictorialismo deflagrou durante décadas no século XX havia se tornado real, embora a contemporaneidade não reparta de todos os pormenores do movimento pictórico.

Em meio a um processo de entendimento da sua natureza ontológica, a fotografia incorporou para si a sua pluralidade. Além do índice, o ícone e o símbolo nessa nova condição iriam assumir uma inédita importância, principalmente no método de visualização. Para Rouillé (2009, p. 383), o símbolo dá a impressão de ideias por meio de imagens, recondicionando as imagens para novos usos.

O documental se aproveitou das novas condições do contemporâneo para exercer o seu imaginário - através da verossimilhança das fotografias inserir suas subjetividades nas fotografias. As novas formas de representação do fotodocumentarismo atualmente se consolidaram por meio de técnicas de storytelling que envolvem a longa-exposição, montagens, intervenções do fotógrafo e diversas práticas.

O portfólio feito por Platon no Congo se empregou de diversos recursos narrativos-visuais para converter um tema de suma delicadeza a um olhar mais leve, menos impregnado de violência. Posto que os relatos do A Violência Sexual do Congo sejam chocantes, o propósito do projeto não girou em torno de exibir a injustiça e sim de denunciá-la por intermédio de símbolos.

Figura 12 - NabintuBigosi e NvunanwaZirimwaga



Fonte: The People's Portfolio.<sup>55</sup>

Os signos se manifestam de diversas formas. Na fotografia 12 temos duas mulheres: Nabintu e Nvunanwa. De regiões diferentes, ambas encontraram no Maison Dorcas um lugar em comum para se regenerar das dificuldades que enfrentam no dia-a-dia. Com comorbidades e complicações familiares, o complexo do Hospital Panzi em parceria com o Maison Dorcas abre espaço para acolhimento em um país tão inseguro para mulheres.

As mãos dadas, os dedos entrelaçados; o símbolo de união é evidenciado não somente pelo gesto físico mas pelo enquadramento 1:1<sup>56</sup>, que em formato quadrado tem seus lados equivalentes em largura e altura, colocando no centro da composição as mãos das duas mulheres. Com outro recurso estético, Platon mais uma vez procura destacar em suas fotografias a sua subjetividade.

---

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

<sup>56</sup> 1:1, ou quadrado, é uma proporção da fotografia. A proporção da imagem é a relação proporcional entre altura e largura de uma imagem.

Utilizando também cores vivas, a fotografia 12 graficamente seria a antítese da problemática que o projeto se propõe a debater - um olhar mais humanista e de esperança. Sem precisar retratar a crueldade de maneira explícita, as fotografias do projeto procuram emitir novas reflexões acerca de uma visão já tão brutalizada pelos meios de comunicação.

Figura 13 - Mãos de Zwandi “Mama” Nadintu e Vanessa



Fonte: The People's Portfolio.<sup>57</sup>

Com uma composição relativamente similar a da fotografia 12, a foto 13 já possui alguns aspectos singulares com um enquadramento vertical, mas utilizando da mesma centralidade composicional das fotos anteriores. A evidência no gesto mútuo entre adulto-criança/mãe-filho faz alusão ao contexto da foto - o formato da nova fotografia documental não é necessariamente auto explicativa, ela não se sacrifica em prol do referente.

A mão adulta é de Zwandi, irmã de Dr. Mukwege. Depois de anos escutando histórias angustiantes sobre estupro e tortura contra mulheres, Mama

---

<sup>57</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

Zwandi reconheceu que além da cura física da agressão sexual, é preciso restaurar a saúde mental a fim de garantir que a vítima tenha capacidade de se reintegrar com confiança como integrante produtivo na sociedade.

Em contato com a mãe de Vanessa, de quatro anos, Mama Zwandi procura amparar a filha de uma paciente no Hospital Panzi. Com uma série de atividades como a alfabetização de pacientes, costura, panificação e pequenos negócios (THE PEOPLE'S PORTFOLIO, 2018), Zwandi diz que seu trabalho é baseado “no amor e em Deus”. Seu serviço comunitário junto ao Hospital Panzi e todo o complexo de reabilitação é visto como um grande símbolo de heroísmo por parte da comunidade.

Dessa forma, Platon procura retratar a mãe de Zwandi vindo da parte de cima, em um ato de estender as mãos aos mais vulneráveis. Com uma aura quase que transcendente, a prevalência de tons claros na foto dados pela técnica do high-key aliada ao contraste das duas mãos evoca um sentimento de inocência, zelo, ou maternidade. Endossado pelo dramático preto e branco, a foto imbuída de significados se transforma em uma mensagem poderosa.

Figura 14 - Coltan no seu formato mineral na mão de um mineiro da cooperativa Lwango



Fonte: The People's Portfolio.<sup>58</sup>

A mão do mineiro LibakuKololo, da cooperativa Lwango, se manifesta de maneira firme. A verticalidade da foto induz nossos olhos da mão do mineiro até a rocha em que ele segura; a sua pele, desgastada pelo trabalho árduo na mina de coltan, é o que permite erguer junto com sua força aquilo que seria o seu sustento. O preto e branco estabelece uma relação bastante dramática - seu poder de auferir a fotografia uma riqueza de detalhes dá um impacto ainda mais profundo na interpretação das condições de trabalho dos mineiros congolezes.

Em uma outra forma de designar a esperança, Platon elucida a luta de um congolês que se sacrifica diariamente para educar e alimentar sua filha de quatro anos. Devido a sua falta de escolaridade, Likaku teve de sair cedo de seu vilarejo para as minas a fim de conseguir dinheiro para sobreviver. Assim como diversos outros congolezes ao redor do país, a batalha de Likaku tem uma representação social profunda de como opera a desigualdade no país da República Democrática do Congo.

---

<sup>58</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.



Em diferentes situações, as imagens do A Violência Sexual no Congo transmitem diferentes narrativas para diferentes problemáticas. Retratadas de diversas formas, as diferentes compreensões das mãos presentes no projeto demonstram a riqueza de subjetividades que o imaginário pode despertar. Com uma definição de *museu imaginário*<sup>59</sup> dada por Lombardi (2008), Platon possui um vasto repertório imagético, introduzindo às suas fotos informações e referências adquiridas de quaisquer influências que ele já viu.

Irving Penn, Richard Avedon<sup>60</sup>, Nigel Parry<sup>61</sup> - todos esses retratistas utilizaram do poder simbólico da mão para evocar sentimentos, reflexões e mistérios. Sendo um fotógrafo retratista, Platon bebe de todas as referências para incumbir à sua fotografia outro contorno. Na vigência da contemporaneidade, a mistura de signos distintos e até então recusados a pouco tempo hoje compõem a estrutura das obras documentais atuais. Lombardi (2008) se desdobra sobre o status do *documentário imaginário*, termo que ajuda a compreender a produção dos documentaristas contemporâneos:

Mesmo que o fotógrafo quisesse dar um significado particular ao conjunto das características de sua imagem, essa intencionalidade seria ineficiente, pois o imaginário do produtor não é o mesmo do receptor. No Documentário Imaginário, as interpretações imagéticas traduzem-se de forma mais complexa à medida que o fotógrafo procura explorar todo seu potencial conotativo durante o ato fotográfico. Essas buscas por dimensões oníricas dão forma a imagens menos presas a seus traços indiciais, permitindo, dessa maneira, percepções e leituras ainda mais abertas e diferenciadas (LOMBARDI, 2008, p. 55).

Com imagens menos presas ao referente, novos símbolos foram incorporados ao discurso, que dotado de uma subjetividade, traz à tona todos os desejos e vontades do produtor da obra. A abrangência de ideias é intermediada pela máquina, que molda

---

<sup>59</sup> Museu Imaginário (LOMBARDI, 2008) é um termo criado a partir da concepção que as pessoas a partir da grande reprodutibilidade de imagens da contemporaneidade foram capazes de montar seu museu imaginário. O museu passaria a funcionar como um espaço imaginário que habita nosso inconsciente. No caso da fotografia, podemos dizer que cada fotógrafo carrega dentro de si uma biblioteca de imagens.

<sup>60</sup> Richard Avedon (1923-2004) foi um fotógrafo estadunidense de retratos e moda. Seus retratos ajudaram a formar uma nova imagem de beleza, cultura e moda nos Estados Unidos.

<sup>61</sup> Nigel Parry (1961-) é um fotógrafo londrino de celebridades.

o produto e imprime as suas singularidades em cada olhar. Nessa condição, a fotografia se torna um ambiente fértil para o desenvolvimento de novas narrativas, dando a gêneros fotográficos como o documental mais um toque de expressividade.

### **3.4. A COLETIVIDADE**

Um dos temas mais proeminentes das fotografias do projeto, o senso de coletividade abordado por Platon se dá diante da extrema mobilização de diversos setores da sociedade para estancar a crise humanitária vigente no Congo. O coletivo, que simboliza união, está no cerne da problemática do país, que devido a diversas guerras civis, viu sua população ficar fragmentada em um momento de extrema importância.

A ida de Platon ao Congo, levada pela sua grande amizade e admiração com o Dr. Mukwege, consegue trazer luz a um problema em que a mídia frequentemente se omite. Mukwege, como um defensor aberto das mulheres, da justiça e do fim da violência contra mulheres, empreende todos seus esforços na denúncia dos crimes cometidos em solo congolês.

No decorrer dos anos, por força da sua vasta experiência no tratamento das vítimas de estupro, o Hospital Panzi se tornou uma referência global em reparar fístulas, os rasgos entre a vagina, o ânus, a bexiga e o intestino, muitas vezes ocorridos durante a violência sexual (TIME, 2017). O feito dá uma dimensão do trabalho de Mukwege e de diversos profissionais do complexo de reabilitação, que com apoio de entidades vinculadas com a defesa dos direitos humanos, conseguem realizar em um dos países mais violentos com as mulheres um trabalho reconhecido globalmente.

Figura 15 - Grupo de canto feminino do Maison Dorcas



Fonte: The People's Portfolio.<sup>62</sup>

Um desses trabalhos, materializados, é na recuperação emocional e psicológica das vítimas de agressões sexuais. Na fotografia 15 vemos um grupo de mulheres que, através da música, consegue reunir forças para seguir adiante, em uma corrente solidária que as conecta. Se reunindo duas vezes na semana, o grupo musical produz efeitos positivos para as integrantes do grupo, que veem na música uma forma de esquecer as más memórias.

Nessa conjuntura, a fotografia 15 tem como expressão primária ressaltar a coletividade presente com sorrisos e expressões de alegria. A imagem que possui um aspecto leve procura homenagear o programa musical do Maison Dorcas. A felicidade estampada na foto, juntamente com muitas mãos erguidas para cima, são uma breve trégua para os desafios presentes no Congo do século XXI. Para a revista Time (2017), Platon relata sua percepção:

---

<sup>62</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

“Nunca esperei encontrar essa alegria e força em Panzi. Eu esperava ver pessoas quebradas, e eu vi, mas o que eu também vi é que as pessoas podem superar isso. [...] as mulheres que fotografei são as pessoas mais inspiradoras que já conheci na vida. Comecei a me concentrar em sua coragem e heroísmo e na ideia de superar a adversidade.” (TIME, 2017)

Dessa forma, Platon escolhe um enquadramento contra-plongée<sup>63</sup>, enquadrando as mulheres de baixo para cima, aumentando as suas proporções e criando uma noção de poder. Na visão de Platon, seria muito simplista pensá-las apenas como vítimas e não como verdadeiras líderes, pois contando suas histórias por meio de fotografias e músicas, elas estão erradicando o medo da desonra que protegeu os esturpadores no passado (TIME, 2017).

As cores vivas da fotografia 15 trazem vida à imagem e aos seus assuntos, realçando a expressão das mulheres e dando profundidade ao tema. Sendo a única foto com o céu à mostra, a conjunção de cores constrói no receptor uma percepção mais leve na maneira de retratar os problemas que afligem a República Democrática do Congo.

Ao se desprender do olhar sofrido do documental clássico, a fotografia documental contemporânea pode pôr suas subjetividades tanto para suavizar um tema de extrema delicadeza ou evidenciar ainda mais um assunto. Em signos complexos, os traços da coletividade podem adquirir diferentes formas a partir de critérios estéticos do autor: a mudança de enquadramento, os semblantes dos fotografados, os enquadramentos, os recortes, a opção de cor do filme - além do uso de diferentes tipos de câmeras e sensores.

---

<sup>63</sup> Contra-plongée é um enquadramento onde a câmera fotografa/filma um assunto de baixo pra cima. É quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, por isso ela também é chamada “câmera baixa”.

Figura 16 - Mães e filhos rezando em frente ao jardim do Hospital Panzi



Fonte: The People's Portfolio.<sup>64</sup>

Com uma atmosfera que difere da imagem anterior, a fotografia 16 remete a corrente de esperança que faz o Congo suportar as dificuldades impostas pela atual situação do país. Em preto e branco, a foto simboliza a fé a partir de diferentes faixas etárias, que vão de uma criança até uma adulta. A ausência de cores deve se atribuir a perspectiva do fotógrafo de enaltecer detalhes como a espiritualidade, as expressões faciais e o senso coletivo.

No projeto A Violência Sexual no Congo, Platon busca através de diversos signos expressar reações como forma de resistência. Uma dessas formas, que é a mobilização civil, é explorada frequentemente e denota a força da união de um povo. Servindo-se da sua câmera e da sua subjetividade, o fotógrafo representa como a associação de profissionais da área médica como Dr. Mukwege em conjunto com outros importantes segmentos da sociedade podem sim ser o vetor de mudança para dias melhores.

---

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/sexual-violence-in-the-congo>>. Acesso em jun. de 2023.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de Platon pode ser interpretado hoje como polissêmico e plural; abordando diversas temáticas que vão da experimentação até o documentarismo mais sisudo, o seu repertório técnico é fundamentado para estar presente em diversas searas da fotografia em âmbito profissional.

Mesmo sendo reconhecido mundialmente pelos seus retratos de personalidades e grandes estadistas, podemos classificar o portfólio *A Violência Sexual no Congo* como um produto político. As formas de representação, em relação tanto aos documentaristas clássicos quanto os contemporâneos, conseguem se distinguir perante a unicidade de ferramentas utilizadas em suas imagens. Platon conseguiu estabelecer um outro tipo de linguagem quanto ao tema.

O cunho humanista das suas fotografias estipulou uma forma autêntica de se ver a fotografia-documental. Em outra perspectiva do fotodocumentarismo, podemos citar trabalhos como *Sahel: The End of Road*<sup>65</sup> (1984) de Sebastião Salgado, que conta com uma linguagem visual muito mais explícita, que tem o intuito de clamar pela atenção das autoridades globais em relação à crise humanitária no Chade, Etiópia, Mali e Sudão.

As duas visões conseguem demonstrar a facilidade com que a fotografia contemporânea consegue se adaptar a diferentes pretextos. Com o propósito de manifestar os graves problemas sociais de regiões mais vulneráveis, os fotodocumentaristas contemporâneos submetem os seus assuntos a aparição forçada a partir das suas respectivas visões de mundo.

Diferente de grande parte da escola de fotografia documental clássica, Platon consegue atrair os olhares para a violência cometida no Congo sem retratá-la de forma

---

<sup>65</sup>*Sahel: The End of Road* é um livro de Sebastião Salgado publicado em 2004. O livro reúne fotografias referentes ao período em que Salgado acompanhou o Médico Sem Fronteiras no Sahel, região pré-desértica do norte da África. As fotografias do seu projeto procuram evidenciar a devastação causada pela seca na população local.

visceral. A fisionomia das suas imagens conseguem transmitir temas delicados de maneira palatável, permitindo que seu discurso imagético adquira espaços inéditos.

Com um caráter humanista, Platon repercute em seu trabalho o seu anseio pelo fim da da violação dos direitos humanos dando à voz à ativistas, jornalistas e pessoas da esfera civil uma plataforma de debate e denúncia dessas violações. Por meio do uso de ferramentas técnicas imanentes ao processo fotográfico e explorando aspectos subjetivos, Platon projeta em seus fotografados sua mensagem a qual Lombardi (2008) define como oriunda do imaginário. Pela revista Time (2017), Platon descreve a sua função no ofício da fotografia:

O que tento fazer como fotógrafo é encontrar os novos Martin Luther Kings, os novos Gandhis, os novos Mandelas, os novos líderes que podem se tornar nomes conhecidos. Temos mais informações do que em qualquer outro momento, mas de alguma forma sabemos menos. Então, o que eu digo é 'vamos encontrar os líderes emergentes e dar a eles um megafone através do meu trabalho, para que eles possam ser os porta-vozes dessas questões (TIME, 2017).

Para Platon, quando está com Mukwege ele sente como se estivesse fotografando Ghandi na década de 1930 (TIME, 2017). A dimensão criada pelo fotógrafo em torno do médico credita um status de importância para o trabalho realizado no Hospital Panzi e seu complexo. É profundamente importante na perspectiva contemporânea contar a história de Denis Mukwege e dá-lo a plataforma que merece - que o ajuda a travar suas batalhas contra as violações de direitos humanos.

A Violência Sexual no Congo comporta diversas expressões, subjetividades e signos. O referente, outrora referência do “ver fotográfico”, seria retirado do maior status de hierarquia da nova condição do documentário contemporâneo. Com elementos distintos da composição fotográfica, envolvem-se aspectos como a manipulação de imagens, a montagem das cenas, a renúncia do flagrante como única via de visualização do acontecimento; se sintetiza no portfólio um trabalho rico de significados, oriundos da intervenção contemporânea do fotógrafo.

O portfólio realizado no Congo detém capital estético e, sobretudo, uma relevante qualidade política. Depois de apontar o dedo para uma crítica situação humanitária no Congo, Platon desperta para o debate político sob outra ótica, promovendo diálogos e interações em prol da resolução desses problemas globais. O conteúdo simbólico do projeto tem componentes de análise extremamente significativos para a ampliação dos signos presentes em uma obra fotográfica.

Com grande versatilidade ao longo da sua carreira, Platon em *A Violência Sexual do Congo* apresenta ao receptor a plena manifestação da fotografia documental contemporânea. Até mesmo saindo da representação fotográfica com o filme *My Body Is Not a Weapon*<sup>66</sup>, a narrativa visual do fotógrafo privilegia mais do que nunca o vínculo entre índice, ícone e símbolo. O sorriso das pessoas em meio a extrema situação vivida pelo país põe o fotógrafo em uma posição de dignificação dos retratados, os colocando como protagonistas.

Reafirma-se, então, a importância desse trabalho de análise em relação ao portfólio *A Violência Sexual no Congo*. Praticando um fotodocumentarismo alinhado aos princípios de abolição da desigualdade em proporção global, o seu trabalho preza pela autenticidade estética e pela enorme potencialidade política. Pode-se perceber então que através de uma obra visual munida de significados é possível estabelecer um diálogo consistente entre lideranças globais e sobreviventes a fim de lhes garantir justiça e um caminho mais livre para a paz.

---

<sup>66</sup>*My Body Is Not A Weapon* (2019) é um filme filmado e fotografado no Congo e produzido nos Estados Unidos. A história conta a história dos sobreviventes da epidemia de estupro que assolou o Congo no século XX.



## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABSTRACT: The Art of Design, episódio 7, **Platon: Photography**. (45 min) Dirigido por Richard Press. Produzido por Radical Media em associação com Tremolo Productions. Distribuído por Netflix. 2017.

BAKER, Aryn. **TIME**. Platon: Portraits of Sexual Assault in Congo. 2017. Disponível em: <<https://time.com/platon-congo-denis-mukwege/>>. Acesso em 13. abril. 2023.

BENEDICTUS, Leo. **The Guardian**. Platon's best shot. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/13/photography-art>>. Acesso em 12. abr. 2023.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

DOBAL, Susana. Sete sintomas de transformação da fotografia documental. **Ícone**, v. 14, n. 1, 2012.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. **A invenção de um mundo**, 2009.

HACKING, Juliet; CAMPANY, David. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad**. Cátedra, 1998.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. **Discursos Fotográficos**, v. 4, n. 4, p. 35-58, 2008.

PLATON, Antoniou. **Biography**. Disponível em: <<http://www.platonphoto.com/text/biography>>. Acesso em : 13. abr. 2023.

PLATON, Antoniou. **The People's Portfolio**. 2018. Disponível em: <<https://www.thepeoplesportfolio.org/our-organization>>. Acesso em 14. abr. 2023.

PLATON, Antoniou. **Service: The us military.** Disponível em: <<http://www.platonphoto.com/gallery/stories/service-the-us-military/>>. Acesso em 13. abr. 2023.

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