

## A FOTOGRAFIA COMO EVIDÊNCIA E ILUSÃO NA REPRESENTAÇÃO DE TRAJETÓRIAS MIGRANTES PELO COLETIVO TRÊMA

*PHOTOGRAPHY AS EVIDENCE AND ILLUSION IN REPRESENTATIONS OF MIGRANT  
TRAJECTORIES BY TRÊMA COLLECTIVE*

**Camila Monteiro Schenkel / UFRGS**

---

### **RESUMO**

O presente artigo aborda dois trabalhos do coletivo Trêma realizados entre 2015 e 2016, que têm como objeto a onda migratória que começava a transformar a cidade de São Paulo no período. Recorrendo à análise de obras, entrevistas com artistas e a um referencial teórico que avalia a retomada de práticas documentárias na arte contemporânea, procura-se compreender as estratégias adotadas pelo grupo para se aproximar do universo pessoal dos imigrantes que participaram dos projetos. Explorando tanto o caráter de evidência da fotografia quanto seu potencial de alusão e ficcionalização, o coletivo procura desenvolver uma abordagem documentária que confere maior protagonismo aos sujeitos que retrata e, ao mesmo tempo, romper com a visão estereotipada e redutora que recai sobre esses imigrantes.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Arte contemporânea; Documentário; Memória e ficção; Migrações.

### **ABSTRACT**

*This article studies two works of Trêma collective developed between 2015 and 2016, which focus on the migrant wave that started to change the city of São Paulo in the period. With the support of interviews and a theoretical framework that considers the emergence of documentary practices in contemporary art, this research analyses the strategies used by the group to approach the personal universe of the immigrants who took part in their projects. Exploring the evidence character of photography, as well as its tendency to allusion and fiction, the group tries to develop a documentary practice that puts emphasis on the subjects it portrays and, at the same time, deconstruct a stereotyped and reductive vision of these people.*

## **KEYWORDS**

*Contemporary art; Documentary; Memory and fiction, Migrations.*

Ao longo de sua história, a fotografia trouxe uma série de incertezas e destabilizações para o debate artístico por seu caráter de imagem mecânica, automática, indicial e reprodutível. Em diversos momentos, desempenhou o que Hubert Damisch (2002) caracterizou como papel de *outro* da arte, ao aproximar radicalmente a produção imagética das máquinas, de maneira a atender o ideário moderno de precisão, catalogação e domínio do mundo visível. As imagens fotográficas foram, de modo geral, consideradas documentos da realidade visível, imagens “sem autor, sem matéria, sem estética: puros vetores de informação, ou puras categorias metafísicas” (ROUILLÉ, 2009, p. 276).

Se por muito tempo as relações entre a produção fotográfica e o campo da arte foram ambíguas, o papel que a fotografia desempenha no circuito artístico atual é inquestionável. Nesse contexto, chama a atenção, a partir de meados dos anos 1990, a valorização de um tipo específico de prática fotográfica que resgata e revisa suas funções documentais, características do meio que foram, por muito tempo, justamente o motivo de sua exclusão do campo da arte. Diante das urgências do mundo contemporâneo, um número significativo de artistas tem se dedicado ao registro de aspectos da realidade atual e à construção de narrativas alternativas às informações que circulam na mídia ou nos registros históricos oficiais.

Uma série de exposições recentes, entre elas Documenta 11 \_ Platform 5 (Kassel, 2002), Ficciones Documentales (Barcelona, 2003), Experiments with Thruth (Philadelphia, 2004-5), Do You Believe in Reality (Taipei Biennial, 2004) e The Need to Document (Basel e Lüneburg, 2005), apontam para um renovado interesse do campo da arte nesse tipo de produção. Essa nova produção documentária também ganhou espaço no debate teórico, tendo sido analisado por autores como Michel Poivert (2002), Dominique Baqué (2004), Alfredo Cramerotti (2009), Julian Stalabrass (2013) Sophie Berrebi (2014) e Maria Lind e Hito Steyerl (2008).

Lind e Steyerl identificam as práticas documentárias como uma das tendências artísticas mais significativas das últimas décadas, cuja ascensão acompanha o impacto da era da informação no campo cultural e o momento atual de crise política e social. As autoras destacam que, enquanto interesses civis, legais, científicos e jornalísticos muitas vezes dão continuidade ao sistema tradicional de produção de

verdades, artistas e produtores culturais estão produzindo e ao mesmo tempo colocando em dúvida relatos criados a partir de situações factuais. Tal mudança de posição reflete as transformações pelas quais passaram a fotografia e o vídeo nas últimas décadas, cujo resultado é um apagamento cada vez maior dos limites entre realidade e ficção, documentário e entretenimento. Agudamente conscientes das dificuldades em acessar o real, para esses artistas “a representação fiel da realidade no sentido clássico é considerada impossível, mas ainda assim é necessário experimentar e articular condições reais” (LIND; STEYERL, 2008, p. 15)<sup>1</sup>. O novo documentarismo constitui-se, dessa forma, como uma prática artística que assume uma postura crítica diante do isolamento do campo da arte, ao mesmo tempo em que evidencia e problematiza suas próprias estratégias de representação.

É dentro dessa recente revisão da tradição documentária que podemos situar o trabalho do coletivo Trêma, criado em São Paulo em 2013, reunindo fotógrafos que trabalhavam para grandes veículos de imprensa do país.<sup>2</sup> O grupo começou a tomar forma a partir da necessidade de montar um espaço para apoiar a produção em fotografia de seus integrantes. Com o tempo, no entanto, surgiu a vontade de aproveitar essa reunião para impulsionar o desenvolvimento de projetos próprios, independentes de demandas comerciais, que pudessem ser realizados de forma coletiva.

Em seu *site*, o grupo se apresenta como “um esforço coletivo dedicado à fotografia documental”, destacando a produção de trabalhos que “discutem temas da realidade brasileira, com especial interesse em manifestações identitárias, tradicionais e contemporâneas, no âmbito comunitário” (TRÊMA, c.2015). O coletivo aborda questões de viés social, como a luta pelo direito à moradia e a onda de imigrantes que chegou em São Paulo na década de 2010, por meio de uma dinâmica de trabalho que valoriza a pesquisa e o contato com as pessoas que fotografam. A linguagem fotográfica adotada pela Trêma preza pela nitidez e pela clareza, investindo no recuo expressivo do fotógrafo como forma de destacar os assuntos registrados e conferir uniformidade ao corpo de imagens produzido pelos diferentes membros do coletivo. Essa abordagem mais lenta e aprofundada dos temas escolhidos pode ser vista como um contraponto à urgência que a produção e o consumo de imagens assumiram no contexto da comunicação em rede e até mesmo como uma saída para o impasse no qual o fotojornalismo, campo de atuação inicial de seus integrantes, se encontra atualmente. “É uma fotografia feita com mais calma, mais pensada [...]”, como explica Rodrigo Capote (2015). O aspecto posado e dirigido dessas fotografias, no entanto, não impede que elas funcionem como evidência de determinada situação histórica, social e política.

Em 2015, após realizar um grande projeto no Tocantins com recursos do Prêmio Marc Ferrez de fotografia, o coletivo decidiu se voltar para um fenômeno que, nos últimos anos, vinha transformando São Paulo: a chegada de imigrantes vindos de países como Haiti, Síria, Congo, Nigéria e Angola. O assunto encontrava-se especialmente em evidência no período, uma vez que o governo do Acre havia fechado um alojamento de imigrantes e começado a enviar ônibus com pessoas recém-chegadas do Haiti para São Paulo e outros estados.

A partir da vontade de abordar esse tema, o grupo procurou a Missão de Paz localizada na região do Glicério, no centro da cidade, que recebe e presta auxílio a imigrantes. Após algumas visitas e discussões os integrantes do coletivo resolveram se oferecer para realizar retratos desses imigrantes em formato de cartão postal, que depois poderiam ser enviados para alguém que ficou em seu país de origem. O título do trabalho, *Carte de Visite*, deriva de um formato fotográfico popular no século XIX, que permitiu que as pessoas colecionassem e trocassem imagens de si mesmas, parentes, amigos ou personalidades famosas.

O coletivo montou, então, um estúdio na Missão de Paz e distribuiu folhetos anunciando que tinha interesse em realizar retratos das pessoas que estavam chegando na cidade e em conhecer suas histórias. Após posar para o retrato, a pessoa recebia um papel e uma caneta para escrever uma mensagem para quem ela quisesse, em qualquer lugar do mundo. A seguir, a fotografia e a mensagem eram reunidas e impressas em um cartão postal que depois seria enviado por correio para o endereço indicado (figura 1).

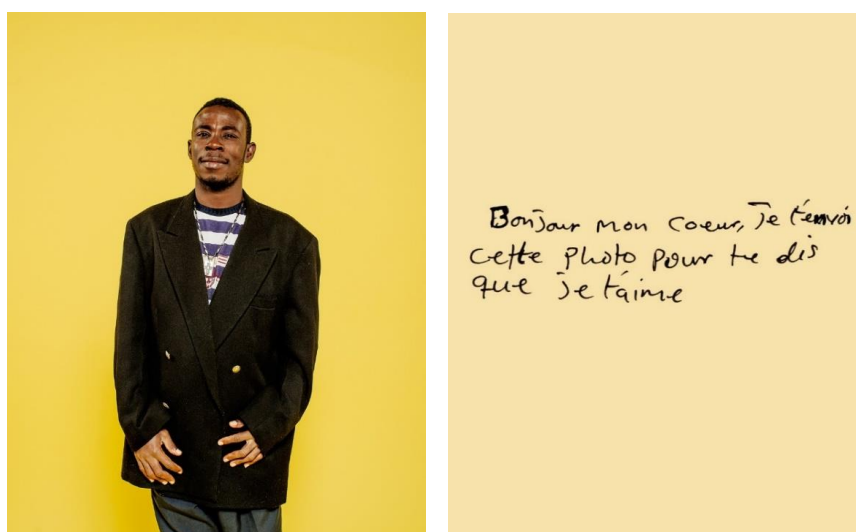


Figura 1. Trêma, da série *Carte de Visite*, 2015. Cartões postais, 15 x 10 cm, cortesia dos artistas.

Ao todo, foram produzidos quarenta cartões, retratando pessoas do Haiti, Togo, Bolívia, Peru, Colômbia e Nigéria, entre outros países. Por meio da produção e do envio desses cartões postais, a Trêma procurava prestar um serviço às pessoas fotografadas, oferecendo algo em troca de sua participação no trabalho. Essa dinâmica foi uma forma encontrada pelo coletivo para tentar modificar a relação assimétrica usual entre fotógrafo e fotografado, geralmente marcada por algum tipo de exploração. Havia um interesse, ainda, naquilo que Gabo Morales chamou de *poesia do endereço*: “muita gente deixou seu país, mas só aquela pessoa deixou aquele endereço, aquela rua, aquele número” (MORALES, 2016). Essa atenção ao micro em meio ao fluxo gigantesco de migração observado nos últimos anos constituiu uma forma de procurar trabalhar com o assunto não por meio da estatística, mas por diferentes histórias pessoais perpassadas pela questão da migração.

O tema da imigração continuou na pauta do coletivo e também foi trabalhado em sua produção seguinte, *Memento*, projeto contemplado com a Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2015, desenvolvido entre 2015 e 2016. Novamente, a estratégia foi adotar um fenômeno massivo a partir de experiências individuais, dando destaque não à situação atual dos imigrantes, mas àquilo que eles haviam deixado para trás. A proposta era investigar não apenas os motivos que o levaram a migrar, mas também elementos cotidianos e acontecimentos íntimos ou coletivos que marcaram sua história pessoal – quem eram essas pessoas, quais eram suas memórias.

Para isso, o grupo decidiu centrar o trabalho em apenas duas pessoas, entrevistá-las, fotografá-las no Brasil e depois viajar até seu país de origem para fotografar suas lembranças mais significativas em relação a esses lugares. O processo de trabalho, como explica Gabo Morales, procurava fazer uma “engenharia reversa” da memória desse imigrante: o coletivo pretendia sentar com essa pessoa, pedir para que contasse sua história antes de chegar ao Brasil e depois ir atrás dessas memórias, no lugar onde elas aconteceram, e tentar transformá-las em imagens fotográficas (MORALES, 2016).

Depois de conversar com uma série de possíveis personagens, a Trêma optou por recontar as histórias de dois imigrantes que chegaram ao Brasil em 2015: o colombiano Dany Alberto Pérez Vásquez, nascido em Medellín em 1983, e Theresa Senga, que nasceu em Luanda em 1988, mas cresceu em Kinshasa, capital do Zaire, atual República Democrática do Congo. A realização do trabalho ficou a cargo de Gabo e Filipe Redondo, já que Rodrigo Capote e Leonardo Soares estavam envolvidos com atividades fora do coletivo durante o período da bolsa. Para desenvolver o projeto, o grupo contou ainda com o apoio do escritor e jornalista

Tomás Chiaverini, contratado para realizar as entrevistas com os imigrantes, acompanhar os fotógrafos em campo e produzir os textos do trabalho, além de redigir relatos de viagem para o blog da ZUM.

A partir das conversas com Dany e Theresa, o coletivo elaborou uma lista de memórias fotografáveis, organizadas conforme o período de vida nas quais elas foram criadas, e planejou opções de como mostrá-las por meio de fotografias. Nesse processo, o que importa é a representação das lembranças relatadas, e não o registro preciso dos fatos. *Memento*, dessa forma, acrescenta uma dimensão ficcional à fotografia documental proposta pela Trêma. “Não importa o que é verdade, o que é mentira. É a memória”, como explica Morales (2016).



Figura 2. Trêma, da série *Memento*, 2016. Granizal, Medellín, Colômbia, cortesia dos artistas.

As viagens para a produção de *Memento* foram realizadas no início de 2016 e tiveram cerca de duas semanas de duração. Gabo foi para a Colômbia, retratar a trajetória de Dany, enquanto Filipe viajou para o Congo em busca dos lugares e das lembranças de Theresa. Se alguns locais mencionados pelos dois imigrantes ainda existiam e puderam ser fotografados, como a clínica onde a filha de Dany precisou ficar internada logo após seu nascimento ou o campo de futebol que ele via da janela de sua primeira casa (figura 2), outros foram substituídos por lugares similares, que pudessem de alguma forma simbolizar os originais. É o caso, por exemplo, da ponte que marcou as lembranças de Theresa durante sua fuga de Angola para o Congo, que, pela distância e difícil acesso, Filipe não pôde de fato visitar (figura 3).



Figura 3. Trêma, da série *Memento*, 2016. Ponte, Kasangulu, cortesia dos artistas.

A construção de uma forma visual para as memórias relatadas por Theresa e Dany envolveu, também, a apropriação de fotografias de família e imagens de arquivo, como a fotografia da primeira comunhão em que Dany aparece com o irmão que viria a ser assassinado (figura 4). A elaboração do trabalho contou, ainda, com a reencenação de situações vividas pelos dois imigrantes. Para a produção de uma das fotografias que compõem a história de Dany, por exemplo, seu filho se escondeu embaixo da cama de sua antiga casa, como Dany costumava fazer durante a infância quando a área, localizada em uma região de conflito entre as FARC e os paramilitares, era tomada por tiroteios. Em outros casos, o coletivo optou por fotografar de maneira isolada objetos que aludissem a determinadas situações, como o tipo de sorvete que Dany costumava tomar nos passeios com suas namoradas (figura 5) ou um antigo modelo de rádio que representa o reencontro de Theresa com seu marido desaparecido, localizado com a ajuda de um programa radiofônico destinado a reunir parentes separados pela guerra civil.



Figura 4. Trêma, da série *Memento*, 2016.  
Primeira Comunhão, Apartadó, Colômbia, cortesia dos artistas.



Figura 5. Trêma, da série *Memento*, 2016.  
Ensalada de Frutas, Apartadó, Colômbia, cortesia dos artistas.

A montagem final do trabalho apresenta dois grandes grupos heterogêneos de fotografias, um para cada um dos personagens, que se estendem por uma área de cerca de oito metros quadrados e são dispostos de maneira irregular. O centro de



cada conjunto é ocupado por um retrato do imigrante impresso em grandes dimensões, realizado com um enquadramento que lembra uma fotografia de documento. Ao redor dessa imagem, são dispostas 25 fotografias que representam as memórias relatadas, em formatos que variam entre 28x22cm e 80x100cm, e um texto que narra brevemente, em estilo enciclopédico, as vidas de Dany e Theresa até o momento de sua chegada no Brasil (figuras 6 e 7).

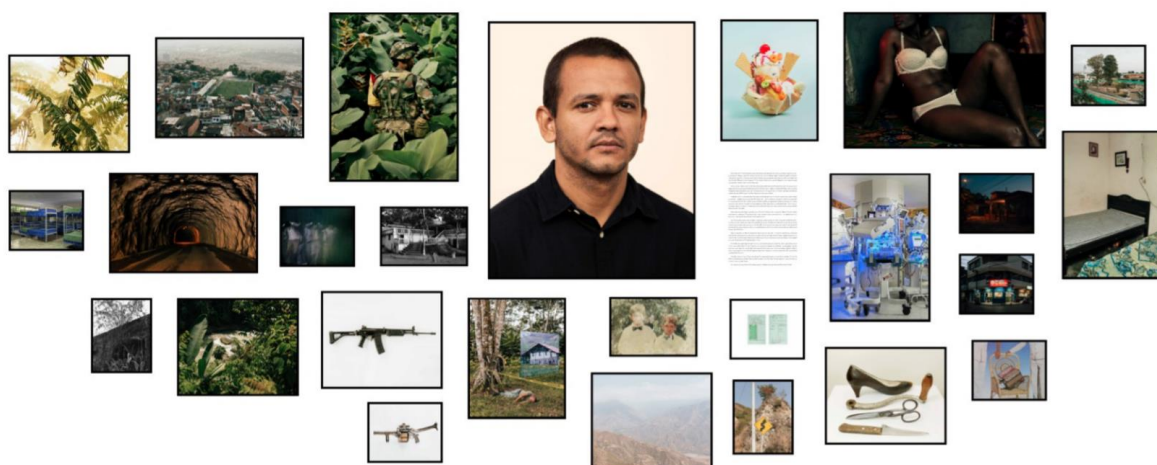


Figura 6. Trêma, *Dany Alberto Perez Vasquez*, 2016. Painel com impressões em archival inkjet print composto de 27 componentes, 181 x 454 cm, cortesia dos artistas.



Figura 7. Trêma, *Theresa Senga/Brunella N'Gongia*, 2016. Painel com impressões em archival inkjet print composto de 27 componentes, 181 x 454 cm, cortesia dos artistas.

Ao envolver histórias de vida turbulentas e pessoas que se encontram ainda em uma condição de vulnerabilidade no país para onde migraram, *Memento* envolve, também, uma questão ética: o que Dany e Theresa pensam sobre terem suas

lembranças interpretadas e expostas pelo campo da arte, e o que ganham com isso? Para Gabo, a escolha de centrar o projeto em apenas duas pessoas foi justamente uma forma de possibilitar uma relação mais próxima e equilibrada entre fotógrafos e fotografados, favorecendo uma participação mais ativa no processo de trabalho. A fragilidade da situação desses imigrantes, no entanto, marcada por sucessão de perdas materiais e afetivas e pelos desafios da reconstrução de suas vidas em um país como o Brasil, dificilmente poderia ser superada em nome de uma relação mais equânime entre quem detém os meios de representação e de narração e quem depende de outros para tornar suas histórias visíveis. Ainda assim, há, em *Memento*, o desejo de construir uma forma de representação que permita nos aproximar desses estrangeiros de maneira menos preconceituosa:

Em um primeiro momento, o trabalho é um estudo sobre quem está chegando agora no Brasil, o que aconteceu com essas pessoas antes delas chegarem aqui, quais circunstâncias fizeram com que elas viessem para cá. Em um segundo momento, queremos contar uma história para quem ainda se sente um pouco confuso com essa onda de migração, que é a maior no país desde o final da Segunda Guerra Mundial. [...] Há também essa questão xenófoba, esses mitos de que o imigrante rouba emprego... Queremos universalizar a história dessa pessoa, contribuir para que os outros entendam isso (MORALES, 2015).

Em um texto que aborda *Memento* em conjunto com trabalhos de Regina Parra, Lourival Cuquinha e João Castilho, Moacir dos Anjos chama a atenção para uma abordagem ainda incipiente, por parte da produção artística brasileira, dos grandes fluxos migratórios observados a partir do final do século XX. Ele relaciona essa hesitação em tentar narrar ou representar as trajetórias e as circunstâncias desses imigrantes, que redefinem tanto seus locais de origem quanto de destino, a uma tradição histórica calcada nos mitos de integração social e miscigenação racial, responsável por obliterar a dominação, a violência e a resistência envolvidas nesses processos. No entanto, como o próprio autor aponta,

A emergência de um campo de produção e recepção artístico mais consolidado e crítico no país parece estar recentemente permitindo, todavia, que gradualmente a questão da imigração ganhe formas de representação que façam jus à sua natureza complexa e inerentemente conflitiva. (ANJOS, 2017, s.p.)

Em trabalhos como *Carte de visite* e *Memento*, a Trëma adota procedimentos técnicos e formais com o intuito de construir uma abordagem visualmente neutra

dos assuntos que registram. Por outro lado, a própria escolha desses assuntos revela o posicionamento do grupo em relação a questões da atualidade. E, como nos lembra o cineasta Wim Wenders, “a decisão mais política que se pode tomar é para onde dirigir os olhos das pessoas. Em outras palavras, aquilo que se mostra às pessoas, dia após dia, é política” (apud STRAUSS, 2007, p. 16). Ao mesmo tempo, o coletivo parece consciente dos riscos e das limitações de sua abordagem, que nunca poderá de fato apagar o autor ou romper a relação de poder que se estabelece entre fotógrafo e fotografado. Diante dessa impossibilidade, resta ao grupo colocar constantemente seus procedimentos em questão e, a partir disso, continuar procurando formas mais equilibradas de representação, especialmente para assuntos que ainda têm pouca visibilidade, ou que são sempre vistos a partir dos mesmos pontos de vista.

## Notas

---

<sup>1</sup> As citações diretas de obras em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

<sup>2</sup> O grupo é formado por Gabo Morales (Penápolis, S.P., 1983), Filipe Redondo (Lins, S.P., 1983), Leonardo Soares (São Paulo, S.P., 1982) e Rodrigo Capote (São Paulo, S.P., 1985). Como *trema* é uma palavra feminina, seus integrantes adotam o artigo feminino quando se referem ao grupo, opção que foi mantida ao longo deste texto.

## Referências

ANJOS, Moacir dos. Os de dentro e os de fora. **Blog da revista ZUM**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, jan. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/os-de-dentro-e-os-de-fora/>. Acesso em: 12 abr. 2020.

BAQUÉ, Dominique. **Pour un Nouvel Art Politique**: de l’art contemporain au documentaire. Paris: Flammarion, 2004.

BERREBI, Sophie. **The Shape of Evidence**: contemporary art and the document. Amsterdam: Valiz, 2014.

CAPOTE, Rodrigo. Entrevista concedida a Camila Monteiro Schenkel. São Paulo, 1 jul. 2016.

CRAMEROTTI, Alfredo. **Aesthetic journalism**: how to inform without informing. Bristol: Intellect, 2009.

DAMISCH, Hubert. A partir da fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 7-13.

LIND, Maria; STEYERL, Hito. **The greenroom**: reconsidering the documentary and contemporary art. New York: Bard College and Hessel Museum of Art, 2008.

MORALES, Gabo. Entrevista concedida a Camila Monteiro Schenkel. São Paulo, 1 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Camila Monteiro Schenkel. São Paulo, 15 dez. 2015.

POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

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

STALLABRASS, Julian (Ed.). **Documentary: documents of contemporary art**. London: Whitechapel, 2013.

STRAUSS, David Levi. **Politica della Fotografia**. Milano: Postmedia Books, 2007.

TRÊMA. **Trêma**, c. 2015. Site do coletivo. Disponível em: <<http://www.trema.co/pagina-inicial.php>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

### **Camila Monteiro Schenkel**

Professora e pesquisadora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui doutorado em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte (2016), com estágio de doutorado-sanduíche no Departamento de Artes Visuais da Università di Bologna (2015) e pesquisa de pós-doutorado no PPGAV/UFRGS (2017). Integra o grupo de pesquisa do CNPq Deslocamentos da Fotografia na Arte. Contato: [camila.schenkel@ufrgs.br](mailto:camila.schenkel@ufrgs.br).