

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra “Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia contemporânea” para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

São João del-Rei, 26 de março de 2011.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Kátia Hallak Lombardi', written over a horizontal line.

Kátia Hallak Lombardi

Kátia Hallak Lombardi

DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO
Novas potencialidades na fotografia documental
contemporânea

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Social da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção do título de
mestre em Comunicação Social.

Área de concentração:
Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa:
Meios e Produtos da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz

À Luísa,
que me ensinou a fotografar o vento.

AGRADECIMENTOS

- À minha filha Luísa, pelo amor, compreensão e incentivo.
- Ao Pedro Motta, por ter me aberto o seu *Museu Imaginário*.
- À Luciana Tonelli e Soraia Mesquita, amigas queridas, pelas sugestões e revisões.
- À Eliane Marta, grande incentivadora e conselheira de todas as ocasiões.
- Ao Rodrigo Moura, pelas valiosas trocas de idéias e reflexões.
- Aos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Claudia Andujar (que me recebeu para uma agradável conversa em uma tarde chuvosa).
- Ao Paulo Bernardo, com quem tive o privilégio de conviver e que gentilmente me conduziu nesta pesquisa.
- Ao César Guimarães, pela clareza e delicadeza dos pareceres.
- À Mana Coelho, que me despertou o amor pela profissão.
- À Anna Karina, pelas preciosas referências e discussões sobre a fotografia documental.
- Aos professores e aos colegas da Pós-graduação, particularmente à Lígia, Márcia e Fredu, obrigada pela amizade e cumplicidade nesse longo processo.
- À Alessandra, Massimo e aos meus sobrinhos, Tobia e Camillo, pelos momentos de descontração e carinho.
- À Cecília e José Adolfo, que me acolheram afetosamente.
- À Nilza e a Tita, pelas conversas, chás e almoços.
- E, especialmente, aos meus pais, Ênio e Málaki, por tudo que me ensinaram na vida.

O Vento

Queria transformar o vento.

Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.

Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física

Do vento: uma costela, o olho...

Mas a forma do vento me fugia que nem as formas

De uma voz.

Quando se disse que vento empurrava a canoa do

Índio para o barranco

Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a

Canoa do índio para o barranco.

Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.

Estava quase a desistir quando me lembrei do menino

Montado no cavalo do vento – que lera em

Shakespeare.

Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos prados com o menino.

Fotografei aquele vento de crinas soltas.

Manoel de Barros

RESUMO
DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO
Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea

A partir de reflexões sobre a fotografia documental, esta pesquisa busca evidências da constituição de uma nova proposta neste gênero, a do *Documentário Imaginário*. De uma parte, procura-se primeiro situar a imagem fotográfica como um signo de natureza indicial, múltiplo e variável; depois, caracterizar a fotografia documental como gênero na história da fotografia. De outra parte, a pesquisa assenta suas bases teóricas para estruturar a idéia de *Documentário Imaginário*, por meio da aproximação ao conceito de imaginário em Gilbert Durand e ao *Museu Imaginário* de André Malraux.

O livro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco, e o *website Paisagem Submersa* (2005), de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, são os objetos eleitos para aferir as potencialidades de uma nova inflexão na prática da fotografia documental contemporânea.

Palavras-chave: fotografia documental, museu imaginário, documentário imaginário.

ABSTRACT
IMAGINARY DOCUMENTARY
New potentialities on contemporary documentary photography

From the reflections upon documentary photography, this research seeks evidence of constitution of a new proposal in this gender, nominated here as *Imaginary Documentary*. At first, we intend to place the photographic image as a multiple and variable sign of indexical nature; then, describe the documentary photography as a gender in history of photography. Afterwards, this research establishes the theoretical foundations in pursue of the idea of *Imaginary Documentary*, through a forthcoming approach of the concept imaginary as discussed by Gilbert Durand and the notion of *Imaginary Museum*, by André Malraux.

Silent Book (1997), by Miguel Rio Branco and the website *Paisagem Submersa* (2005), by João Castilho, Pedro David and Pedro Motta, constitute the elected objects in which we shall confront the potentialities of a new inflexion on the practices of contemporary documentary photography.

Keywords: documentary photography, imaginary museum, imaginary documentary.

LISTA DE FIGURAS

CAPA: RIO BRANCO, Miguel. **Silent Book.** 1997.

1. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Figura 1 - Parade, Hoboken New Jersey	16
Figura 2 - Long Beach, California	16
Figura 3 - Broadway and 103rd street. NY	17
Figura 4 - Candy Store. Amsterdam. Av. NY	17
Figura 5 - Young Man in Curlers	18
Figura 6 - Identical Twins. Roselle. NJ	18
Figura 7 - Murarz	36
Figura 8 - Shark Tattoo	36
Figura 9 - Hyeres	42
Figura 10 - Les Americains	46
Figura 11 - Che Guevara	49
Figura 12 - Vietnam Napalm	49

2. DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO

Figura 13 - Tomoko Uemura in her Bath	65
Figura 14 - Pietà. St. Peter's	65
Figura 15 - Stigma	65
Figura 16 - Three studies for self-portrait	65
Figura 17 - Monsieur Secq au hammam, Paris	67
Figura 18 - Silent Book	67
Figura 19 - Abandoned Shoes, Alabama Hills	69
Figura 20 - A pair of Shoes	69
Figura 21 - Quetta/ Pakistan	70
Figura 22 - Iraq	70
Figura 23 - Fiction	76
Figura 24 - Fiction	76
Figura 25 - Arturos	79
Figura 26 - Ícaro	79
Figura 27 - Yanomami	80
Figura 28 - Yanomami	80

3. **SILENT BOOK E PAISAGEM SUBMERSA COMO EXEMPLOS DO DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO**

3.1 ***Silent Book*, de Miguel Rio Branco**

Figura 29 - Let Us Now Praise Famous Men	104
Série 1 - A narrativa fragmentada	96
Série 2 - <i>Let Us Now Praise Famous Men</i>: uma narrativa mais linear	102
Série 3 - O Museu Imaginário	108
Série 4 - Modulações do referente	113
Série 5 - O ficcional no documental	117
Série 6 - Valores estéticos e documentais	121

3.2 ***Paisagem Submersa*, de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta**

Figura 30 - Página de abertura do <i>website Paisagem Submersa</i>	128
Figura 31 - Menu do <i>website Paisagem Submersa</i>	128
Figura 32 - Menu do <i>website Paisagem Submersa</i>	129
Figura 33 - Exemplos de aberturas de ensaios	129
Figura 34 - Barra com informações	130
Figura 35 - Exemplos de páginas diagramadas de <i>Country Doctor</i>	141
Série 1 - <i>Sonhos</i>: uma narrativa fragmentada	132
Série 2 - <i>Country Doctor</i> : uma narrativa mais linear	139
Série 3 - O Museu Imaginário	146
Série 4 - Modulações do referente	150
Série 5 - O ficcional no documental	154
Série 6 - Valores estéticos de documentais	158

Obs.: as imagens mostradas no texto encontram-se disponíveis em CD em tamanho maior para melhor visualização. Elas estão dispostas na mesma ordem em que aparecem no decorrer do texto.

SUMÁRIO

Introdução: UM POSSÍVEL CAMINHO	10
1. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	13
1.1 NOVAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA	13
1.1.1 Potencialidades que se evidenciam	19
1.2 INFLEXÕES DO SIGNO FOTOGRÁFICO	22
1.2.1 O caráter indicial	22
1.2.2 Sobre realismo, objetividade e testemunho	25
1.2.3 O corte espaço-temporal	28
1.2.4 O signo modulável	30
1.3 UMA POSSÍVEL FORMA DE PENSAR A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	31
1.3.1 Origem do termo	32
1.3.2 Uma prática diferenciada	34
<i>1.3.2.1 A técnica</i>	37
<i>1.3.2.2 A narrativa</i>	38
<i>1.3.2.3 A ficção</i>	40
<i>1.3.2.4 A recepção</i>	42
<i>1.3.2.5 Entre a arte e o documento</i>	43
1.3.3 Fotografia Documental X Fotojornalismo	43
2. DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO	50
2.1 FUNDAMENTAÇÕES INICIAIS	50
2.1.1 O Imaginário	50
<i>2.1.1.1 Iconoclastas X Iconólatras</i>	51
<i>2.1.1.2 Ciências do Imaginário</i>	54
<i>2.1.1.3 Acerca de alguns conceitos</i>	56
<i>2.1.1.4 Imaginário e técnica</i>	59
<i>2.1.1.5 A civilização da imagem</i>	60
2.1.2 Museu sem paredes	62

2.2 DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO: PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO DO TERMO	70
2.2.1 Documentário + Imaginário	72
2.2.2 Vertentes precursoras	77
2.2.3 Heterogeneidade	79
2.2.4 Modulações entre o fotógrafo e o equipamento	81
2.2.5 Relações mais estreitas com a arte	83
2.2.6 Interpretações exacerbadas	85
3. SILENT BOOK E PAISAGEM SUBMERSA COMO EXEMPLOS DO DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO	87
3.1 SILENT BOOK, DE MIGUEL RIO BRANCO	92
3.1.1 O autor	92
3.1.2 O livro	93
3.1.3 O silêncio	94
3.1.4 A narrativa fragmentada (<i>série 1</i>)	97
3.1.5 <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> : uma narrativa mais linear (<i>série 2</i>)	103
3.1.6 O Museu Imaginário (<i>série 3</i>)	109
3.1.7 Modulações do referente (<i>Série 4</i>)	114
3.1.8 O ficcional no documental (<i>série 5</i>)	118
3.1.9 Valores estéticos e documentais (<i>série 6</i>)	122
3.2 PAISAGEM SUBMERSA, DE JOÃO CASTILHO, PEDRO DAVID E PEDRO MOTTA	125
3.2.1 Os autores	125
3.2.2 O projeto	126
3.2.3 O website	127
3.2.4 <i>Sonhos</i> – uma narrativa fragmentada (<i>série 1</i>)	133
3.2.5 <i>Country Doctor</i> : uma narrativa mais linear (<i>série 2</i>)	140
3.2.6 O Museu Imaginário (<i>série 3</i>)	147
3.2.7 Modulações do referente (<i>Série 4</i>)	151
3.2.8 O ficcional no documental (<i>série 5</i>)	155
3.2.9 Valores estéticos e documentais (<i>série 6</i>)	159
4. POTENCIALIZANDO O IMAGINÁRIO (conclusão)	162
5. REFERÊNCIAS	169

Introdução: UM POSSÍVEL CAMINHO

Na imagem fotográfica da vendedora de peixes de New Haven, feita por David Octavius Hill poucos anos após a fotografia ter sido patenteada pelo governo francês, em 1839, Benjamin (1996b) captou o advento da representação da figura anônima, em uma época em que o comum eram os retratos encomendados. Para nós, esse apontamento, feito em seu texto *Pequena história da fotografia*, traz uma visão da gênese daquilo que mais tarde viria a se chamar de fotografia documental. Aos poucos o gênero foi tomando forma, até chegar a um modelo consolidado por volta dos anos 1930. Thomson, Riis, Atget, Sander, Hine, Lange, Evans e tantos outros fotógrafos aliaram a paixão pela fotografia com a vontade de trazer à tona cenas do cotidiano, faces desconhecidas, problemas sociais e lugares distantes.

A fotografia documental¹, porta de entrada da nossa pesquisa, tem como proposta narrar uma história por meio de uma seqüência de imagens. Com sua especificidade centrada na aliança do registro documental com a estética, ela assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno. É, portanto, problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão.

Todavia, o fotodocumentarismo vem passando por expressivas alterações, que se intensificaram ainda mais a partir da segunda metade do século XX, quando trabalhos como *Les Américains* (1958), de Robert Frank, e *New York* (1956), de William Klein, abriram as portas para novos paradigmas. Assim, chegamos ao objetivo central desta dissertação, que é o de investigar as mudanças que vêm ocorrendo na fotografia documental contemporânea, a partir das potencialidades do que vamos denominar *Documentário Imaginário*. Utilizaremos esse termo para nos referir a uma parte da produção fotográfica contemporânea que está relacionada a novas formas de expressão.

Para dar forma a nossa proposta, faremos inicialmente uma reflexão sobre a imagem fotográfica e caracterizaremos a fotografia documental enquanto gênero. Em seguida, buscaremos estruturar a idéia de *Documentário Imaginário*. Por fim, na análise dos trabalhos que formam o nosso *corpus* empírico, testaremos algumas características do *Documentário Imaginário* que podem representar mudanças na fotografia documental contemporânea. Dessa forma, a pesquisa se desdobra nas seguintes partes:

¹ Fotografia documental ou fotodocumentarismo.

No primeiro capítulo, apresentaremos o nosso objeto de estudo e estabeleceremos a imagem fotográfica como um signo predominantemente indicial. Para isso, nos guiaremos pelas importantes contribuições teóricas de Dubois (1992;2004) e Schaeffer (1996), procurando sempre a incursão de Barthes (1984). Ainda nesse capítulo, esclareceremos o que estamos chamando de fotografia documental, a partir dos estudos dos pesquisadores Price (1997), Freund (1995), Sousa (2000), Ledo (1995;1998) e Sontag (2004). Essa caracterização será feita utilizando como base exemplos de fotógrafos que representam épocas distintas. Ressaltamos, no entanto, que não temos a intenção de fazer um traçado linear da história da fotografia, mas de trazer exemplos, tanto do passado quanto da contemporaneidade, de acordo com a necessidade da pesquisa. Para falarmos sobre a narrativa, utilizaremos os estudos de Benjamin (1996c) e de Aumont (1995;2004), que se refere, mais especificamente, ao modo de *narrar por imagens*. As ponderações sobre ficção e documentário serão feitas a partir de Morin (1970) e Kossoy (2002).

No segundo capítulo, chegaremos ao ponto central desta pesquisa, o *Documentário Imaginário*. A concepção de imaginário de Durand (2004) e as reflexões de Morin (1970) servirão como importantes alicerces para a construção do *Documentário Imaginário*, que está relacionado à exploração das partes *menos institucionalizadas* do imaginário para a produção de imagens. A noção de *Museu Imaginário* de Malraux (1978) e o texto matricial de Benjamin (1996a) sobre a era da reprodutibilidade irão completar a caracterização da nossa proposta. Acreditamos que a propagação das técnicas de reprodução aboliu os limites espaço-temporais aos quais as obras de arte estavam limitadas, permitindo a cada sujeito guardar dentro de si o seu próprio *museu de imagens*. No *Documentário Imaginário*, à medida em que novas imagens são relacionadas a imagens anteriores, novos diálogos vão se firmando.

O terceiro capítulo será dedicado à análise do *corpus* empírico selecionado. Nessa parte, interessa-nos demonstrar as características do *Documentário Imaginário* que podem nos indicar um novo caminho na fotografia documental contemporânea. O livro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco, e o *website Paisagem Submersa* (2005), dos fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, foram os objetos escolhidos para a análise. *Silent Book* é um livro exclusivamente de imagens, em que a narrativa é estabelecida a partir da ligação entre as fotografias. Temas como violência, morte, dor, tempo e vida são abordados pelo autor, porém com extrema preocupação estética. *Paisagem Submersa* é um projeto documental que conta, de forma não linear, a saga de famílias que tiveram que abandonar suas terras, situadas no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, por causa da construção da Usina Hidrelétrica de Irapé. Primeiramente, apresentaremos os dois trabalhos

que julgamos ter características representativas da nossa proposta de *Documentário Imaginário*. Em seguida, recorreremos a um *corpus* de apoio – composto pelos trabalhos documentais *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de Walker Evans, e *Country Doctor* (1948), de Eugene Smith – que nos servirá como contraponto para a parte comparativa da análise.

Por último, percorreremos os principais pontos do trabalho e apresentaremos os resultados obtidos na análise, que podem apontar para algumas mudanças na fotografia documental contemporânea.

Ressaltamos que o interesse pelo tema desta pesquisa foi despertado diante da inquietação frente ao futuro do fotodocumentarismo no contexto de profusão imagética acelerada pela fotografia digital, em meados dos anos 1990. A fotografia documental, graças aos fotógrafos documentaristas pioneiros, firmou-se como um gênero diferenciado, capaz de estimular o pensamento crítico. Como os fotógrafos contemporâneos estariam fazendo para não deixá-la cair na homogeneidade visual? Procurando responder a essa pergunta, começamos a observar trabalhos documentais contemporâneos e partimos em busca de autores que questionassem o assunto. Constatamos, então, que existe uma escassa produção teórica relacionada à fotografia documental, que se definha mais ainda quando diz respeito à contemporaneidade. Assim, resolvemos encarar o desafio de tentar problematizar uma prática tão heterogênea que contribui para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas.

A fotografia documental, além de difusora de informações, é também provedora de prazer estético e formadora de opinião. Acreditamos que as reflexões sobre suas características e mudanças possam contribuir para a ampliação de suas possibilidades expressivas no campo da comunicação e das artes. Enfim, esperamos que a idéia de *Documentário Imaginário* aponte para um possível caminho na fotografia documental contemporânea.

1. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

1.1 NOVAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA

Ruínas, objetos deteriorados, bordéis baratos, circos mambembes, lutadores de boxe, corpos, suor, poeira, mofo, bolor fazem parte de uma seqüência de imagens fotográficas, que compõem a narrativa do livro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco (1946-).

Animais vivos e abatidos, mãos que seguram e agarram, construções desmanchadas, água, céu, nuvens, mato, roça e garimpo, por sua vez, são referentes usados na compilação de imagens dispostas nas 13 narrativas fotográficas do *website Paisagem Submersa* (2005), dos fotógrafos mineiros João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-).

Fatias únicas e singulares do espaço-tempo captadas por esses fotógrafos e reunidas em suportes diferentes, com o objetivo em comum de serem expostas à observação. *Silent Book* e *Paisagem Submersa* são trabalhos distintos, porém, não seriam passíveis de estar dentro de um mesmo movimento que aflora, no vasto conjunto da fotografia documental? Ou, levando a questão para um âmbito mais amplo, poderíamos perguntar: que tipo de mudanças vêm ocorrendo no processo de produção do documentarismo fotográfico contemporâneo?

A fotografia documental contemporânea² preserva algumas características da estrutura clássica do documentarismo, consolidada nos anos 1930, a qual chamamos de *modelo paradigmático dos anos 1930*. Esse modelo começou a tomar forma ainda no século XIX, com os primeiros documentaristas, como o escocês John Thomson (1837-1921), o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), a americana Margaret Sanger (1879-1966) e o alemão Heinrich Zille (1858- 1929), que se dedicaram, de forma intensa, à fotografia de cunho social. Nos anos 1930, auge do modelo, os fotodocumentaristas procuravam se estabelecer sob o tripé *verdade, objetividade e credibilidade*, embora sabemos que tal intenção nunca pôde ser alcançada. Segundo o inglês Derrick Price (1997), “o arquetípico projeto documental estava preocupado em chamar a atenção de um público para sujeitos particulares, freqüentemente com uma visão de mudar a situação social ou política vigente.” (PRICE, 1997, p.92). (Trad. Rui Cezar dos Santos)³

² Consideramos contemporaneidade neste trabalho, assim como o pesquisador inglês Derrick Price (1997), a espanhola Margarita Ledo (1995;1998), entre outros, o período posterior à II Guerra Mundial, a partir dos anos 1950, quando a fotografia documental começa a se transformar, adquirindo novos valores.

³ “The archetypal documentary project was concerned to draw the attention of an audience to particular subjects, often with a view to changing the existing social or political situation.” (PRICE, 1997, p.92)

Na contemporaneidade, notamos que algumas semelhanças entre as formas de representação dos novos documentaristas e aquelas a que recorriam os fotógrafos ligados ao *modelo paradigmático dos anos 1930* começaram a se esvaecer, embora a estrutura básica continue a mesma. Podemos dizer que a fotografia documental começou a se distanciar mais intensamente desse modelo clássico – representado por trabalhos como o de Paul Strand (1890-1976), Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965) – após o período marcado pela crise das revistas que veiculavam trabalhos documentais. Com o fortalecimento da televisão, a partir dos anos 1950, o mercado publicitário deslocou radicalmente seus investimentos em anúncio para a nova mídia, e as revistas acabaram por entrar em decadência.

Nos anos 1950, os novos fotógrafos documentaristas já não tinham mais o mesmo interesse pela tarefa de reformar a sociedade. Seus precursores tinham, de fato, despertado algumas consciências: Lewis Hine (1874-1940), por exemplo, tornou-se fotógrafo oficial do *National Child Labour Committee*, dos EUA, e suas fotos de crianças trabalhando por mais de 12 horas, em fábricas e minas, influenciaram os legisladores a tornar o trabalho infantil ilegal. Porém, não haviam conseguido transformar a humanidade, como muitos chegaram a acreditar.

Desencantados com os ideais de reforma que sustentavam o documentário, as novas gerações de fotógrafos documentaristas começaram a buscar novos enfoques, retratando o mundo por outro ponto de vista, sobretudo menos otimista.

O documentário estava mudando e aparentemente apresentando novos sujeitos ou velhos temas tratados por novos modos. Frequentemente chamado de *documentário subjetivo*, esse trabalho era muito influente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Ele liberou o documentário do projeto político com o qual havia anteriormente se associado, e permitiu aos fotógrafos se afastarem dos sujeitos tradicionais do documentário e das convenções da representação documental. (PRICE, 1997, p.94). (Trad. Rui Cezar dos Santos)⁴

A partir do período do pós-guerra, começamos a assistir a uma busca mais intensa por novas formas de representação na fotografia documental. Tomaremos os fotógrafos Robert Frank (1924-), William Klein (1928-) e Diane Arbus (1923- 1971) – alguns dos responsáveis pelo início das rupturas da linguagem documental – para exemplificar como se desencadearam algumas transformações que dizem respeito a um novo modo ver e fotografar o mundo.

⁴ “Documentary was changing and apparently presenting new subject-matter or old themes treated in new ways. Often called *subjective documentary*, this work was very influential in both the USA and Britain. It liberated documentary from the political project with which it had formerly been associated, and allowed photographers to move away both from the traditional subjects of documentary and from the conventions of documentary representation.” (PRICE, 1997, p.94)

Robert Frank

O suíço Robert Frank, com seu olhar estrangeiro, fotografou os EUA a partir de um ponto de vista não-convencional. Frank não estava em busca de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos. Ele estava em busca do imprevisível, que rendeu ao seu trabalho o caráter próximo do absurdo, com imagens quase sem sentido e, ao mesmo tempo, abertas a qualquer tipo de significação. A partir da banalidade do cotidiano, Frank procurava ressaltar exatamente essa ausência suposta de significado do objeto ou pessoa fotografados, oferecendo ao olhar um leque de interpretações.

De posse de uma câmera fotográfica, um velho carro e uma bolsa da *Fundação Guggenheim*, Frank viajou pelos Estados Unidos fotografando *juke-boxes*⁵, bandeiras, motociclistas, estradas vazias e caixões. O resultado foi publicado no livro *Les Américains*, em 1958, na França. Mais tarde, foi lançada uma versão americana do livro, *The Americans*, tendo sido recebida com ferozes críticas nos EUA.

A fotografia de Frank não remete a conceitos ou categorias já existentes. Em vez disso, o fotógrafo procura detectar as particularidades de cada situação fotografada, que, à primeira vista, poderiam parecer banais.

As pessoas nessas fotografias não eram constituídas como *pobres* ou *operários* ou, de verdade, qualquer tipo de agentes ativos. Elas existiam como espectadores olhando para algum lugar[...] Frank recusou um projeto documentário que via a vida como produtiva de eventos de peso que o fotógrafo podia comentar e analisar. Ele parece estar afirmando que nenhuma das inúmeras cenas que acontecem no mundo está investida de qualquer significado especial, embora algumas possam ser tornadas distintas pelo ato de serem fotografadas. (PRICE, 1997, p.93). (Trad. Rui Cezar dos Santos)⁶

A partir de Robert Frank, a fotografia começou a se distanciar da herança ideológica de uma suposta objetividade que havia sido introduzida no discurso do fotojornalismo. Segundo Sousa (2000), a prática fotográfica que tinha um sentido mais linear foi substituída, a partir do trabalho de Frank, pela polissemia, voltada para todos os sentidos possíveis.

Robert Frank inspirou fotógrafos que seguiram linhas de trabalho bastante diversificadas, como Lee Friedlander (1934-), Garry Winogrand (1928-1984), Diane Arbus (1923- 1971), René Burri (1930-) e William Klein (1928-).

⁵ Vitrolas automáticas

⁶ “People in these photographs were not constituted as poor or workers or, indeed, any kind of active agents. They existed as spectators, gazing out at some invisible scene [...] Frank refused a documentary project which saw life as productive of weighty events that the photographer might chronicle and analyse. He seems to be saying that none of the many scenes that happen in the world are invested with any special meaning, although some may be made distinctive by the act of being photographed.”(PRICE, 1997, p. 93)



Fig. 1: **Parade, Hoboken New Jersey.**1955.

Fonte: Foto de Robert Frank



Fig. 2: **Long Beach, California.**1955

Fonte: Foto de Robert Frank

William Klein

Próximo a esse período, William Klein também fotografou o dia-a-dia nos EUA, mais especificamente em Nova Iorque, enfatizando a desordem e o acaso da vida na cidade. O novaiorquino, filho de judeus imigrantes, procurou documentar a cidade caótica e inquietante com um olhar oposto ao modelo clássico e elegante visto, por exemplo, nas fotografias de Paris, de Brassai (1899-1984). Klein quebrou as regras convencionais da fotografia ao experimentar novas abordagens do objeto fotografado. Suas fotos são sempre desfocadas ou borradas, negativos superexpostos para aumentar o contraste, filme muito granuloso e uso abusivo da grande angular, que chocou a então ordem do mundo da fotografia. Ele chegou a ganhar a reputação de *antifotógrafo*.

Seu livro *New York* (1956) foi um escândalo nos EUA, rotulado de agressivo e vulgar. Klein fotografou a cidade caótica, inquieta e anônima. “Nas ruas apinhadas de Klein, o ponto de interesse fotográfico pode residir em um detalhe meio escondido em qualquer lugar ao fundo de uma tomada.” (PRICE, 1997, p.94). (Trad. Rui Cezar dos Santos)⁷. O livro foi publicado na França e na Itália e ganhou o prêmio *Nadar*, em 1956. De 1960 a 1964, Klein ainda publicou mais três livros de fotografia – *Rome, Moscow e Tokyo* –, todos cheios de imagens granuladas, cruas e distorcidas.

Também trabalhou como fotógrafo de moda para a revista *Vogue*, preferindo fotografar modelos na rua do que em estúdios. Ele não estava particularmente interessado nas mercadorias fotografadas, mas nas novas técnicas que introduzia na fotografia de moda, como

⁷ “In Klein’s crowded streets the point of photographic interest may lie in a half-concealed detail somewhere in the background of a shot.” (PRICE, 1997, p.94)

o uso da objetiva grande-angular e a múltipla exposição do *flash*. De 1965 a 1980, abandonou a fotografia para fazer filmes documentários.



Fig.3: **Broadway and 103rd Street. NY. 1955.**
Fonte: Foto de Willian Klein



Fig.4: **Candy Store. Amsterdan.Av. NY.1955.**
Fonte: Foto de Willian Klein

Diane Arbus

Nos anos 1960, temas como insanidade, obscenidade, violência e deformidades começaram a ser explorados intensamente por diversos fotógrafos. Os ícones preferidos eram protótipos de *outsiders* como o anão, o excêntrico, a prostituta, o viciado, o insano. Ou seja, o impróprio, o marginal, o perigoso, o proibido, o exótico e o bizarro, tudo o que se mostrava socialmente inadequado e sem encaixe possível na sociedade.

Diane Arbus, norte-americana de origem judaica, foi uma das maiores representantes dessa fase do desenvolvimento da fotografia. Tendo começado como fotógrafa de moda, Arbus trabalhou também como fotojornalista para revistas como *Harper's Bazaar* e *Esquire*. Todavia, a fase mais importante do seu trabalho começou no final dos anos 1950, quando, com o fim de seu casamento com Allan Arbus, resolveu abandonar todo seu trabalho anterior para se dedicar às suas séries de retratos, em que buscava captar distúrbios físicos e psicológicos. Para Sontag (2004),

Arbus não criou sua obra séria promovendo e ironizando a estética do glamour, na qual fez seu aprendizado, mas sim lhe dando as costas inteiramente.[...] Era o seu jeito de dizer dane-se a *Vogue*, dane-se a moda, dane-se o que é bonito. Quem poderia ter apreciado melhor a verdade das anomalias do que alguém como Arbus, que era, por profissão, uma fotógrafa de moda – uma fabricante da mentira cosmética que mascara as intratáveis desigualdades de nascimento, de classe e de aparência física?” (SONTAG, 2004, p.57)

Em 1966, recebeu sua segunda bolsa da *Fundação Guggenheim* e, de posse de uma *Rolleiflex*⁸, dedicou-se intensamente a fotografar anões, gigantes, prostitutas e cidadãos comuns com distúrbios psicológicos. Sontag (2004) chegou a comparar o trabalho da fotógrafa com o de um antropólogo que visita nativos para trazer de volta informações sobre seus comportamentos exóticos.

A fotógrafa não tinha, no entanto, a intenção de penetrar nas agruras do dia-a-dia de seus personagens, propondo-se somente a fotografar desconhecidos. Segundo Sontag (2004), a visão de Arbus era sempre *de fora*. Por mais atraída pelo que costuma ser visto como *anormal*, ela jamais teria interesse em fotografar tragédias públicas, nem pretendia com seu trabalho despertar associações sentimentais ou defender preceitos éticos. “As fotos de Diane Arbus transmitem a mensagem anti-humanista, cujo impacto perturbador as pessoas de boa vontade, na década de 1970, queriam avidamente sentir [...]”(SONTAG, 2004, p.45).

A obra de Arbus define-se pela negação ao convencional, ao seguro e ao tranquilizador em prol do oculto, do feio e do fascinante. Primeira fotógrafa norte-americana a ser representada na Bienal de Veneza, sua *Identical Twins* figura na lista das fotografias mais caras do mundo. Arbus foi encontrada morta no banheiro de sua casa no início dos anos 1970, aos 48 anos, após ter tomado veneno e cortado os pulsos. Há rumores de que ela havia fotografado o próprio suicídio, mas nunca nenhum filme foi encontrado (ou pelo menos divulgado).



Fig. 5: **Young Man in Curlers.**1966
Fonte: Foto de Diane Arbus



Fig. 6: **Identical Twins.** Roselle. NJ.1967
Fonte: Foto de Diane Arbus

⁸ Câmera reflex de médio formato, que possui duas lentes-gêmeas e oferece, como resultado, uma imagem de alta resolução.

Diante desses três exemplos, podemos notar que a fotografia documental vem tomando caminhos que se diferenciam daqueles seguidos pelos primeiros documentaristas, devido ao desenvolvimento tanto de novas linhas estéticas quanto do modo de abordagem de seus objetos. Gisèle Freund (1995) começa a introdução do seu livro *Fotografia e Sociedade* afirmando que “cada momento da História vê nascer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época.” (FREUND, 1995, p. 19). Também acreditamos que os fotógrafos acabam por seguir tendências estéticas que marcam sua época para, a partir delas, criar sua própria identidade.

Assim, depois do período do pós-guerra, novos fotodocumentaristas surgiram com outras propostas, muitas vezes inspiradas em trabalhos de seus antecessores, abrindo caminhos para novas explorações imagéticas. Freund (1995) prossegue: “o gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza humana, forma-se em função de condições de vida bem definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa da sua evolução.” (FREUND, 1995, p. 19). Nos anos 1970, por exemplo, foi a vez do norte-americano Larry Clark (1943-), fotógrafo e diretor de cinema, fotografar a vida de violência e drogas na sua cidade natal, *Tulsa*, que virou nome de livro seminal. Na década seguinte, em uma linha próxima ao trabalho de Clark, a norte-americana Nan Goldin (1953-) publicou o livro *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), um diário visual bastante intimista de sua vida e de seus amigos.

1.1.1 Potencialidades que se evidenciam

Retomamos, então, a pergunta inicial: que caminhos podemos vislumbrar para a fotografia documental contemporânea? Que tipo de mudanças podemos perceber no gênero, relacionadas à contemporaneidade?

Observando a produção de fotógrafos contemporâneos, destacamos uma proposta no interior do conjunto da fotografia documental contemporânea, que chamamos nesta pesquisa de *Documentário Imaginário*. Na busca por uma resposta para nossa pergunta central, buscaremos estruturar o *Documentário Imaginário* como uma parte da produção contemporânea que contempla as questões de ordem estética, histórica e técnica abordadas em nosso trabalho.

Desse modo, no caminho que evidenciamos estão incorporadas diversas características, responsáveis por parte das transformações do modo de produção do documentarismo fotográfico. Ressaltamos, no entanto, que o *Documentário Imaginário* é

apenas um percurso que patenteamos na fotografia documental contemporânea e refere-se a uma parte de sua produção, ficando essa, portanto, aberta a outros possíveis direcionamentos.

Encontramos traços do *Documentário Imaginário* nos trabalhos de fotógrafos como o francês Antoine D'Agata (1961-) – em todos os seus livros *Mala Noche* (1998), *Home town* (2002), *Insomnia* (2003), *Vortex* (2003) e *Stigma* (2004); os americanos Alex Soth (1969-) – no livro *Sleeping By The Mississippi* (2004) – e Jim Goldberg (1952) – no livro *Raised by Wolves* (1995); os australianos Trent Parke (1971-) – no livro *Dream/Life* (1999) e na série *Minutes to Midnight* (2004) – e Narelle Autio (1969-) – na série *Watercolours* (2001) ; o israelense Michael Ackerman (1967-) – no livro *Fiction* (2001); o espanhol José Ramón Bas (1964-) – nas séries *Ícaro* (2005), *Unguja* (2004) e *Puerta de África* (1999), entre outras; a suíça, naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931-) – nos livros *Yanomami* (1998) e *A Vulnerabilidade do Ser* (2005); o carioca Cláudio Edinger (1952) – no livro *Chelsea Hotel* (1983) e no ensaio *De Jesus a Milagres* (2006); os mineiros Arthur Omar (1948-) – no livro *Antropologia Da Face Gloriosa* (1997) e Eustáquio Neves (1955-) – nas séries *Caos Urbano* (1992), *Arturos* (1993-1997), *Futebol* (1999) e *Boa Aparência* (2005), entre outros.

Não é nossa pretensão relacionar aqui todos os trabalhos que possam estar incluídos na proposta do *Documentário Imaginário*. Os citados acima servem apenas como exemplos e poderão ser retomados no decorrer da pesquisa. Nosso *corpus* empírico é bem mais circunscrito. Trabalharemos especificamente com o livro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco (1946-), e com o *website Paisagem Submersa* (2005), do coletivo formado pelos fotógrafos mineiros João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-). Podemos agora fazer mais diretamente nossa pergunta: ao observarmos as imagens fotográficas publicadas em *Silent Book* (1997) e *Paisagem Submersa* (2005), poderíamos dizer que estamos diante de produções que apresentam características do que chamamos *Documentário Imaginário*? Mas, afinal, quais são essas características que nos levam a classificar um trabalho fotográfico como um *Documentário Imaginário*?

De imediato adiantamos que, para responder a essas questões, procuraremos articular, ao longo do trabalho, as três dimensões – técnica, estética e histórica – que se apresentam de maneira interligada nessa pesquisa.

É preciso lembrar que toda imagem requer algum tipo de tecnologia que pressupõe um saber-fazer, ou seja, o domínio da *technè*⁹. De acordo com Dubois (2004), a arte do fazer

⁹ Dubois (2004) define a *technè* como uma arte do fazer humano e que corresponde a todo procedimento de fabricação segundo regras determinadas e resultante na produção de objetos belos ou utilitários, que podem ser

necessita de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo). Dessa forma, ao olharmos para os elementos estéticos de uma imagem fotográfica devemos recordar que ela foi produzida por meio de uma *máquina de imagens* – portanto, a técnica e a estética se imbricam.

A dimensão histórica não pode ser esquecida, uma vez que essas imagens refletem o momento histórico em que surgiram, sendo que cada período se caracteriza pelo advento de determinadas tecnologias de imagens consideradas como *novidade*. No século XIX, com o início da era industrial, observamos a modificação não só da forma de retratar, mas também da técnica utilizada na fotografia. Produzir retratos deixou de ser uma obrigação da pintura, tarefa transferida à fotografia, que passou a executá-la com muito mais fidelidade.

No entanto, é preciso ter cuidado ao associar a tecnologia à idéia de inovação estética. O discurso da novidade tecnológica, ao qual somos frequentemente expostos, muitas vezes pode omitir seus propósitos publicitários e de apelo econômico. Não por acaso, muitos fotógrafos documentaristas preferem modelos de câmeras menos sofisticados e menos dependentes de dispositivos eletrônicos, garantindo assim a autonomia de decisão que marca a inscrição do autor na imagem, embora todos saibam que a máquina sempre será imprescindível no processo de constituição de mesma.

É portanto a questão de modulação entre os dois pólos, humanismo e maquinismo, que são na verdade sempre co-presentes e autônomos. A dialética entre estes dois pólos, sempre elástica, constitui o aspecto propriamente inventivo dos dispositivos, em que o estético e o tecnológico podem se encontrar. (DUBOIS, 2004, p.45).

Deixamos, porém, a construção do *Documentário Imaginário* para o segundo capítulo, limitando-nos a esclarecer, neste primeiro capítulo, o modo como enxergamos a fotografia documental. Primeiramente, situaremos a imagem fotográfica no universo dos signos; em seguida, esclareceremos, mais especificamente, o que estamos chamando de fotografia documental nesta pesquisa, de modo a evitar possíveis desentendimentos sobre o gênero, que pode abranger uma enorme gama de definições.

1.2 INFLEXÕES DO SIGNO FOTOGRÁFICO

Eu te invento, ó realidade!

Clarice Lispector

1.2.1 O caráter indicial

Como qualquer outro tipo de imagem, a fotografia é um duplo, uma representação. Longe de ter um estatuto estável, ela é variável e múltipla. Quanto ao seu valor documental, a imagem fotográfica pode ser caracterizada como *vestígio do real*, pois carrega em si um indício material do que foi fotografado. Ela nunca será uma cópia fiel da natureza, a despeito do que se acreditou por ocasião da sua invenção, no início do século XIX.

Philippe Dubois (1992), em *O ato fotográfico*, utiliza a teoria dos signos de Charles S. Peirce para fazer uma leitura do referente na fotografia. Ao tomar como ponto de partida a distinção peirceana entre ícone, índice e símbolo, Dubois (1992) demarca, em termos retrospectivos, três posições epistemológicas bastante distintas quanto à questão do realismo e do valor documental: a primeira envolvendo o discurso da mimese, isto é, a fotografia como *espelho do real*¹⁰ (ícone); a segunda como sendo o discurso do código e da desconstrução, isto é, a fotografia como *transformação do real* (símbolo); e a terceira, o discurso do índice e da referência, isto é, a fotografia como *vestígio de um real*. O autor prioriza a terceira posição – que é, de certa forma, também compartilhada por Jean-Marie Schaeffer (1996), para quem o signo fotográfico é sempre caracterizado por uma tensão entre a sua função indicial e sua presença icônica.

Porém, antes de chegarmos ao discurso do índice, a imagem fotográfica, inicialmente, chegou a ser vislumbrada como uma reprodução mimética do real (idéia que vigorou por pouco tempo), como mostrou Dubois (1992), em seu primeiro discurso. Nessa perspectiva, a fotografia foi pensada como o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, ora vista como uma ameaça, ora com bons olhos. Enquanto Charles Baudelaire, no século XIX, denunciava a fotografia como um *mal do século*, como um empobrecimento para as artes, em 1945, André Bazin (1983), em seu ensaio sobre a *ontologia da imagem fotográfica*, já via a fotografia, pela sua capacidade de reprodução fiel do real, como uma forma de libertar a pintura de seu compromisso com a construção de imagens figurativas e utilitárias. Essa

¹⁰De acordo com a classificação de Dubois (1992), o termo está ligado ao efeito de realidade e foi primeiramente atribuído à semelhança existente entre a fotografia e o seu referente.

posição foi fortemente combatida, como Dubois (1992) mostra em seu segundo discurso. E logo a imagem fotográfica passou a ser analisada como “uma interpretação-transformação do real, como uma formalização arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada.” (DUBOIS, 1992, p.47)

Por fim, chegamos ao terceiro discurso de Dubois (1992) – com o qual concordamos nesta pesquisa – , que aborda a questão do realismo na fotografia como índice. Assim, apesar de haver um certo retorno ao referente, não existe a obsessão do ilusionismo mimético. Estamos de acordo com os ensinamentos de Peirce¹¹, que nos mostra que a relação dos signos indiciais com o seu objeto referencial é sempre marcada por um quádruplo princípio: de conexão física, de singularidade, de designação e de testemunho.

Para Dubois (1992), apesar da inegável conexão física da fotografia com os objetos reais, ela não deve ser considerada como *espelho do real*, já que sua especificidade está situada no seu caráter de traço do real. A luz impressa sobre uma superfície sensível, regida pelas leis da física e da química, torna patente a condição indicial da imagem fotográfica.

Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia se aparenta à categoria de signos onde encontramos também o fumo [sic] (índice de um fogo), a sombra projetada (índice de uma presença), a cicatriz (marca de uma ferida), a ruína (vestígios do que lá esteve), o sintoma (de uma doença), as marcas de passos, etc. (DUBOIS, 1992, p.44).

O traço de base, o da conexão física entre o índice e o seu referente, esse princípio de ligação, distingue radicalmente o índice do ícone – que se define somente por uma relação de semelhança – e do símbolo – que, como as palavras da língua, define o seu objeto por uma convenção geral.

É certo que uma imagem fotográfica pode conter traços dos três signos, porém, concordamos com Dubois (1992) quando ele afirma que “a fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo).” (DUBOIS, 1992, p.47)

Para Schaeffer (1996), a imagem fotográfica também é um índice principalmente por causa do conhecimento, do saber implícito de que dispomos quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico, o que ele chama de *arché*: “ a imagem torna-se um índice a partir do momento em que *se sabe que esta é o efeito de radiações provenientes do objeto*, graças, portanto, a um *conhecimento independente* das modalidades de gênese da imagem.” (SCHAEFFER, 1996, p.53).

¹¹Segundo Dubois (1992) Peirce desde 1895 já tinha assinalado o estatuto indicial da fotografia, superando a concepção primária e redutora da fotografia como mimese.

Entretanto, o autor considera também, com cautela, os aspectos icônicos do signo fotográfico. Segundo Schaeffer (1996), a fotografia não é puramente indicial, ela tem também a especificidade de *analogon*. O índice não pode sobreviver sem o ícone, pois a única maneira de reconhecermos em algum objeto um índice é, em um momento inicial, identificá-lo analogicamente. Trata-se então de uma aliança em uma só expressão entre o ícone e o índice, sendo que o ícone está mais fortemente ligado ao espaço, enquanto o índice, ao tempo. A imagem fotográfica ocupa, então, uma posição intermediária na classificação de Peirce: um *ícone indicial* ou um *índice icônico*, em que ora prevalece a função indicial, ora a icônica. Ela não é estável. De acordo com Schaeffer (1996), a imagem fotográfica “tem um número indefinido de estados, cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone.” (SCHAEFFER, 1996, p.90)

Estamos de acordo com Dubois (1992) e Schaeffer (1996) ao situarem a fotografia primeiramente como índice, sem descartar a presença icônica, e até mesmo, em alguns casos, a aparência de um símbolo. Trazendo a discussão mais especificamente para o nosso objeto de estudo, independente do momento histórico, a fotografia documental carrega sempre em seu cerne traços de semelhanças com o objeto fotografado e, portanto, o caráter indicial é o predominante. Contudo, o grau de indicialidade pode variar, dependendo da proposta estética na qual o trabalho se encontra. Esse pode ser determinado tanto pelas tendências estéticas dominantes em uma determinada época quanto pelas preferências estéticas individuais dos fotógrafos. Cada imagem fotográfica possui suas características específicas e, até mesmo dentro de um mesmo projeto documental, pode haver uma presença mais acentuada de imagens sob o efeito de um signo ou de outro.

A recepção de imagens está subordinada essencialmente ao repertório do observador, sempre individual e não possuidor de traços de codificação, pois não existe uma forma universal de leitura de uma imagem fotográfica. Para Schaeffer (1996), só o contexto comunicacional (ligado à existência de estereótipos) ou o conjunto de conhecimentos laterais podem nos fornecer critérios que possibilitem determinar o campo quase perceptivo correspondente a determinada relação indicial.

1.2.2 Sobre realismo, objetividade e testemunho

Realismo

Queremos mostrar que as imagens fotográficas que compõem um projeto documental sempre terão traços de semelhança com o seu referente, porém não devem ser tratadas como *espelho do real*. A câmera não é uma reprodutora neutra, como se acreditou no início de sua descoberta. Quando François Arago anunciou a invenção da fotografia, em 1839, na Câmara dos Deputados, em Paris, ele evocou a perfeição da reprodução fotográfica, a exatidão, a precisão dos detalhes e a nitidez dos contornos. Por ser obtida por meio de um aparelho automático, as pessoas viam nela uma espécie de realismo objetivo: *a foto nos mostraria o mundo como ele é*.

Sabemos que as relações se revelam de forma mais complexa e, desse efeito de realismo objetivo da representação, deslizamos para o *efeito do real*. O espectador não acredita estar vendo *o real propriamente dito*, mas crê que aquilo que vê existiu ou pode ter existido no real. Passamos da ordem da mimese a um efeito da ordem da fenomenologia do real, ou seja, a imagem não é feita em termos de semelhança, ela acontece em termos de existência e essência. A imagem fotográfica passa a valer como traço de um *isto foi*, como Barthes (1984) bem explicou, antes de ser reprodução fiel das aparências. A lógica do vestígio prevalece sobre a da mimese.

Uma imagem fotográfica nunca será o modelo fiel do seu referente. Em qualquer período histórico, a fotografia documental sempre será primeiramente da ordem do índice, ou seja, será representada por contigüidade física do signo com seu referente. Por mais que fotógrafos documentaristas, como o americano Paul Strand (1890-1976), tenham buscado a fotografia pura, com intenções de reprodução do que viam, é inegável a interferência da máquina – que produz algum tipo de efeito e, de alguma forma, difere a imagem do seu referente. A fotografia em preto-e-branco, por exemplo, oferece apenas gradações de tons em uma gama de cinzas. Nenhum desses tons corresponde evidentemente ao espectro de cores existente. Se nem mesmo a revelação em laboratório é uma pura transcrição do negativo, o que diríamos da fotografia digital, que começou no final do século passado a dar seus primeiros passos. Sempre haverá um certo distanciamento durante o processo de tradução do campo referencial para a imagem fotográfica.

Objetividade

A questão da objetividade da imagem fotográfica tornou-se tema de discussão nos primeiros anos após a descoberta do invento (ca.1830) e persiste ainda na contemporaneidade. Muitos delegam à imagem fotográfica a função de prova de seu impregnante, o que sabemos não ser possível. No fotojornalismo, por exemplo, a utilização da imagem fotográfica para a transmissão de informações possui um estatuto de testemunho visual. Na imprensa escrita, a imagem tem com frequência a função de comprovação para o conjunto das informações verbais que a acompanham: “veja, esta imagem é a prova do que está escrito”. É bem sabido que, em alguns casos, a imagem não tem a menor relação com a mensagem verbal que se espera que ela prove. Trata-se, muitas vezes, de uma *foto ilustração*, adaptada para ilustrar um contexto diferente daquele no qual ela foi produzida. As fotografias vendidas pelos bancos de imagens ou até mesmo as fotos retiradas de arquivos, servem como bons exemplos. Gisèle Freund (1995) denunciou a falsa objetividade da imagem fotográfica a partir de uma experiência que teve ao fotografar a bolsa de Paris com o título: *Instantâneos da Bolsa de Paris*. Tais imagens foram veiculadas na imprensa européia, que as utilizou ora para destacar a euforia do mercado, com a manchete *Alta na Bolsa de Paris, as ações alcançam preços fabulosos*, ora para mostrar de forma alarmista a iminência de catástrofe, dessa vez com o título *Pânico na Bolsa de Paris, perdem-se fortunas, milhares de pessoas arruinadas*. Para Freund (1995), a objetividade de uma imagem fotográfica não passa de uma ilusão, pois as legendas podem mudar seu significado. Schaeffer (1996) observa que o que ocorre é uma confusão entre a imagem e a interpretação identificante – a qual ele chama de conhecimento lateral¹² – que produz uma falta de diferenciação entre o ato interpretativo do fotógrafo e do receptor.

O interpretante, mesmo se quisesse, não conseguiria "reencontrar" o conhecimento lateral e a intencionalidade do fotógrafo, não importa quanto se esforçasse para perscrutar a imagem. O conhecimento do estado do fato impresso lhe deve ser fornecido por acréscimo (ao lado da imagem), se já não dispuser dele desde o início. Quanto à intencionalidade, a menos que seja codificada por estereótipos visuais ou comunicada verbalmente, ocasiona tão-somente uma reconstrução hipotética a partir do contexto de recepção. (SCHAEFFER, 1996, p. 77)

Então, esse poder auto-identificador da imagem fotográfica não deve ser atribuído à função da imagem, mas sim a uma função do conhecimento e reconhecimento do seu *arché*, que diz respeito ao estatuto da informação analógica e não à sua interpretação. É desse modo

¹² Segundo Schaeffer (1996) é necessário um conhecimento lateral formado para que o receptor perceba todas as nuances de significado sugeridas por uma fotografia; dentre os tipos de conhecimento lateral possíveis, estão incluídas informações de caráter histórico, social e cultural.

que o fotógrafo capta a imagem motivadora espontaneamente, e o receptor identifica a imagem com sua interpretação receptiva, sem que haja necessariamente qualquer relação interpretativa entre produtor e receptor.

Assim, não faz sentido falar de objetividade de uma imagem fotográfica. “Se se faz questão absoluta de conservar o termo objetividade, deve-se ao menos saber a que ele pode (eventualmente) se aplicar: à interpretação do real ou à interpretação da imagem.” (SCHAEFFER, 1996, p.75).

Testemunho

A fotografia foi utilizada pela primeira vez como instrumento de identificação pela polícia de Paris, em 1871, para identificar, perseguir e executar os partidários da Comuna que tinham sido capturados nas barricadas. A partir de então, seu uso legalizado expandiu-se em várias direções, que vão desde a fotografia policial até a judicial. Também a fotografia documental tem se valido da função testemunhal desde os primórdios, acabando por transformá-la em uma de suas características mais marcantes. Podemos dizer que o princípio de testemunho está presente tanto nos trabalhos das primeiras gerações de fotógrafos documentaristas, como o escocês John Thomson (1837-1921), o francês Eugène Atget (1856-1927) ou o americano Alfred Stieglitz (1864-1946); até em trabalhos de contemporâneos como o francês Raymond Depardon (1942-), a norte-americana Nan Goldin (1953-), o inglês Martin Parr (1952-) e os italianos Alex Majoli (1971-) e Paolo Pellegrin (1964). Durante todo o percurso histórico da fotografia documental, a função testemunhal sempre esteve presente, embora, como veremos, com intensidades diferentes.

Não se pode negar que a imagem fotográfica é sempre recebida como sinal de um acontecimento real ou de uma entidade realmente existente. A partir de sua condição inegável de índice e, portanto, por causa da conexão física que o signo mantém com o seu objeto referencial, ela passa a funcionar como testemunho.

Se, na verdade, a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único, isso quer dizer que uma fotografia só pode *reenviar* para a existência do objecto de que ela procede. É a própria evidência: pela sua gênese, a fotografia necessariamente testemunha. Ela atesta ontologicamente a existência do que dá a ver. [...] a fotografia certifica, ratifica, autentica. Mas isso não implica que ela *signifique*. (DUBOIS, 1992, p. 68)

Como testemunha, a imagem fotográfica cumpre seu certificado de presença, embora ela não explique, nem interprete, nem comente, dizendo apenas: *aqui*. Quem mais insistiu sobre isso foi Barthes (1984), que identificou o *isto foi* como o noema da fotografia. Nesse

aspecto, no que diz respeito à aderência do referente na imagem fotográfica, “jamais posso negar que *a coisa esteve lá*.” (BARTHES, 1984, p.115). Dessa forma, se a imagem fotográfica pode mentir sobre o sentido da coisa, ela nunca mentirá sobre a sua existência. “Fotografias não mentem, mas mentirosos fotografam” – a célebre frase do fotógrafo documentarista americano Lewis Hine (1874-1940) traduz bem essa questão.

Para Schaeffer (1996), do ponto de vista da mediação, o testemunho é a função comunicacional mais importante da imagem fotográfica. Segundo o autor, “o testemunho fotográfico é um gênero jornalístico: define-se pela inserção da imagem em uma narração que se diz verídica e que, muitas vezes, está ligada a tomadas de posição ideológicas ou éticas.” (SCHAEFFER, 1996, p.125). Sendo assim, o testemunho é, pelo menos em parte, narrativo, já que implica sempre o agenciamento de uma imagem e de uma mensagem. O discurso apresenta-se como se a imagem o obrigasse à veracidade, quando, na verdade, “a imagem não serve de testemunho para a mensagem, limita-se apenas a não testemunhar contra a mesma.”(SCHAEFFER, 1996, p.125). A estratégia do testemunho fotográfico alimenta-se da ilusão de que é a imagem que dita a mensagem jornalística. O que ocorre, no entanto, é o contrário: a mensagem jornalística faz a imagem falar.

1.2.3 O corte espaço-temporal

Toda fotografia é um corte temporal e espacial feito durante o ato fotográfico. O gesto do corte, do *cut*, segundo Dubois (1992), pressupõe um conjunto de escolhas que determinam a instauração de um ponto de vista. Qualquer trabalho fotográfico documental contém uma seqüência de imagens em que cada uma delas representa exatamente o modo de ver do fotógrafo sobre um determinado assunto. É o corte, também, que vai definir, muitas vezes, os modos de leitura de uma imagem fotográfica.

Não se duvide, toda a *violência* (e a predação) do acto fotográfico procede no essencial, desse gesto do *cut*. Ele é irremediável. É ele, e só ele, que determina a imagem, toda a imagem, a imagem como todo. No espaço talhado da *carne viva*, pelo ato fotográfico, quer tenha ou não havido encenação, tudo passa inteiramente num único gesto. É esse, no seu estatuto principal, o gesto do corte. (DUBOIS, 1992, p. 181)

Além de regular a câmera¹³, cabe ao fotógrafo o trabalho de escolher os elementos a enquadrar, buscar o melhor ângulo, organizá-los no visor e, no melhor momento, fazer o

¹³ Para isso, o fotógrafo deve fazer o foco e a leitura da exposição correta da luz, regulando o diafragma e o obturador por meio do fotômetro.

disparo. Só há uma escolha a fazer, ela deve ser definitiva, depois do disparo não há como voltar: embora a imagem ainda esteja latente, ela já está fixada sobre a superfície sensível, seja o processo analógico ou digital.

Depois do ato fotográfico é possível fazer manipulações, mas, nesse caso, a fotografia é tratada como pintura, uma outra forma de representação. Na pintura, a imagem vai sendo construída aos poucos, o artista tem a possibilidade de fazer esboços, acrescentar e retocar o que já foi feito. O enquadramento da pintura polariza o espaço para o interior. Nesse espaço, fechado e completo, o pintor pode construir progressivamente a sua imagem. O espaço fotográfico, por sua vez, não é dado, nem construído. É um espaço do qual o fotógrafo retira, em um gesto, *uma fatia do mundo*.

Desse modo, a fotografia *trabalha com a faca*, ela corta literalmente um pedaço único e singular de espaço-tempo. Tanto o corte temporal como o espacial se efetuam no mesmo movimento do ato fotográfico. Temporalmente,

a imagem fotográfica interrompe, pára, fixa, imobiliza, separa, descola a duração, captando apenas um único instante. Espacialmente, do mesmo modo, fracciona, retira, extrai, isola, capta, recorta uma porção de extensão. (DUBOIS, 1992, p. 163).

O corte temporal faz parte de um jogo paradoxal: salva o instante da desapareição no mesmo gesto em que o faz desaparecer. Ou seja, ao mesmo tempo em que reduz a temporalidade a um *instante parado*, é também passagem para um *instante perpétuo*, para uma nova inscrição na duração. Se por um lado é tempo de paragem, por outro é também tempo da perpetuação do que ocorreu apenas uma vez. Ao disparar a câmera e congelar a cena, o fotógrafo concede àquela fração de segundo uma duração infinita na imobilidade total. Para Barthes (1984), essa característica faz com que a fotografia oscile entre o *único* e o *infinito*: “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1984, p.13).

O espaço fotográfico enquanto corte é necessariamente um espaço parcial, retirado do infinito. Para Dubois (1992), essa extração, esse isolamento em relação ao espaço referencial alude ao *fora-de-campo* ou *espaço off*. Essa porção de espaço excluída do enquadramento e ausente do visível fotográfico é tão importante quanto o que ela dá a ver. Isso ocorre porque há uma relação do exterior com o interior do enquadramento. Sabemos que há uma presença virtual, ou seja, que o ausente está presente no *fora-de-campo*. Diferentemente do cinema, onde o *espaço off* opera por continuidade e narratividade, na fotografia ele é apenas o

excluído singular, imediato e fixo. Podemos dizer que o *fora-de-campo* na fotografia é um *esteve-aí* visível, literal.

Existe, no entanto, uma distância temporal e espacial que ocorre durante o ato fotográfico e que acaba por se tornar um hiato, um afastamento em relação ao real e que, de certa forma, abala toda a certeza representativa da imagem. É o que Dubois (1992) chama de *efeito-Blow-Up*¹⁴ da fotografia – o fato de, ao vermos a imagem ampliada, enxergarmos outra coisa que não vimos no momento do disparo, mas que necessariamente esteve lá. Benjamin (1996b) também percebeu essa potencialidade que ocorre no interior do corte fotográfico e a chamou de *pequena centelha do acaso*. Nas palavras de Schaeffer (1996): “o dispositivo fotográfico produz traços visíveis de fenômenos que são radicalmente invisíveis ao olho humano, no sentido de que os mesmos não ocasionariam uma imagem aérea ou retiniana.” (SCHAEFFER, 1996, p.21)

1.2.4 O signo modulável

Como acabamos de ver, o signo fotográfico é instável, múltiplo e variável. Desse modo, ao tentarmos apontar para algumas mudanças ocorridas na fotografia documental, devemos levar em consideração as diferentes inflexões da imagem fotográfica em cada trabalho e no decorrer do processo histórico.

Queremos mostrar que o traço indicial da imagem fotográfica é passível de ser modulado e que, na sua história, o que chamamos de inflexões do documental não é senão uma maneira de manejar o estatuto indicial do signo fotográfico. Ao falarmos sobre as mudanças da fotografia documental, não queremos buscar oposições entre passado e presente, e sim mostrar as diferenças que vêm surgindo na forma de documentação com o passar dos anos.

Já deixamos claro que toda imagem fotográfica mantém algum tipo de relação com o seu referente e que a contigüidade física é uma das características predominantes do signo

¹⁴ Em referência ao filme *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, que conta a história de um fotógrafo de moda, que fotografa um casal em um parque, por achar que eles tinham *uma aura inquietante*. Após o ato fotográfico, ele vai para o laboratório, revela o filme e começa a ampliar uma das imagens até ocupar o espaço de uma parede. Entre os grãos da foto ampliada, a realidade se esvaece, no entanto, ele descobre um personagem, escondido entre os arbustos, que o revela uma outra imagem. Tudo estava ali. Como avisou Barthes (1984), “apertado o gatilho, nada mais pode mudar”. Só então o fotógrafo percebeu que tinha fotografado um assassinato.

indicial. Também falamos que o signo fotográfico conserva sua especificidade de *analogon*, sendo assim, ícone e índice estão em união. Schaeffer (1996), inclusive, classificou a imagem fotográfica como índice icônico ou ícone indicial, já que ora prevalece a função indicial ora a função icônica, dependendo do modo como os objetos são transformados em imagem.

Sendo assim, o estatuto indicial da fotografia é altamente manejável, dependendo das inclinações de uma determinada época ou unicamente das escolhas do fotógrafo. Durante o período em que a fotografia documental atingiu seu *modelo paradigmático*, por exemplo, o indicial foi fortemente empurrado para a noção de realidade, objetividade e testemunho. Observamos, no entanto, que depois da Segunda Guerra Mundial a idéia de documental se ampliou, e o indicial foi levado para outra dimensão. Podemos dizer que o fotógrafo americano Russell Lee (1903-1986), contratado pelo projeto da *Farm Security Administration*, fazia um trabalho com uma dimensão muito mais testemunhal nos anos 1930 do que faz atualmente, por exemplo, o francês Antoine D'Agata (1961-), da agência *Magnum*, embora o traço testemunhal continue presente em suas fotografias.

1.3 UMA POSSÍVEL FORMA DE PENSAR A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

A fotografia documental é um gênero fotográfico que engloba uma grande diversidade de propostas éticas e estéticas, formando uma verdadeira espiral de contradições e aderências sobre a sua prática, valores e propósitos. Temas sociais, impressões sobre o mundo, vida cotidiana, cenas de guerra, registros de viagens, os mais diferentes tipos de fotografias podem ser classificados como documentais. Alguns autores como Gisèle Freund (1995) consideram o caráter documental inato à fotografia, o que significa que toda foto pode ser considerada um documento e representação da estrutura social de uma época. Outros, como o português Jorge Pedro Sousa (2000), apresentam o documentarismo social – que está relacionado diretamente a temas de caráter social – como a forma mais comum de fotodocumentarismo. Entre todas as formas de abordagem, é consenso entre pesquisadores o reconhecimento da dificuldade em se conseguir uma definição satisfatória do termo.

Assim, para prosseguirmos com a nossa pesquisa e chegarmos ao seu ponto central, o *Documentário Imaginário*, procuramos buscar, a partir dos estudos de autores como Freund

(1995), Sousa (2000), Ledo (1998), Price (1997), um modo próprio de definirmos a fotografia documental. De onde veio o termo? O que estamos considerando como documental nesta pesquisa? Qual o seu campo de abrangência? Como distinguir a fotografia documental de outros gêneros fotográficos? Ao respondermos a essas perguntas iniciais, estaremos fixando um modo particular de defini-la que deve ser acompanhado ao longo da leitura. Mesmo sabendo que qualquer tentativa de definição será sempre passível de mudanças, pois o documentário está em permanente processo de transformação, tentaremos buscar características que agrupem um conjunto de imagens em um mesmo gênero e que, portanto, venham justificar o termo fotografia documental.

Além disso, embora a fotografia documental não possa ser reconhecida como possuidora de um único estilo, método ou conjunto de técnicas, ensaiar formas de defini-la é uma maneira de contribuir para o questionamento sobre a crescente uniformização do gosto popular manipulado pela grande mídia¹⁵. Ao salientarmos as características presentes nos diferentes tipos de imagens, estamos reconhecendo novos valores e colaborando para uma possível organização mental. Dessa forma, na tentativa de elucidar o tipo de conteúdo que chega ao receptor, contribuímos para a formação de olhares mais críticos sobre a fotografia.

1.3.1 Origem do termo

A palavra *documentary*, derivada do francês *documentaire*, foi usada pela primeira vez pelo cientista social John Grierson para qualificar o filme *Moana*, de Robert Flaherty, em uma crítica publicada no jornal americano *New York Sun*, em 1926. Em geral, os historiadores consideram *Nanook, of the North*, produzido quatro anos antes, do mesmo autor, como o primeiro documentário.

Grierson acreditava que os documentários deveriam educar uma geração que se encontrava despreparada para discutir questões que desafiavam a sociedade moderna. Ele condenava a fábrica de sonhos de Hollywood, que só produzia espetáculos vulgares e

¹⁵A crescente espetacularização do fotojornalismo diário – que começou no período pós-guerra, com uma explosão de vários tipos de revistas como as de fofocas, celebridades, eróticas, moda, decoração, eletrônica etc. – desfavoreceu a fotografia documental, que perdeu seu espaço em tais veículos de comunicação. A fotografia passou a assumir a função de decoração, ou seja, de preenchedora de espaço nos jornais e revistas, o que caracterizou o seu processo de simplificação em vários aspectos, como o formal, a temática, o discurso e até o tempo de observação de uma foto, que ficou reduzido de um a cinco segundos, como uma publicidade qualquer. Longe da época em que uma reportagem era feita usando métodos de investigação e de confrontação, e a fotografia documental tinha local de destaque na mídia.

escapistas. Junto com outros membros da escola documentarista inglesa e o cineasta soviético Dziga Vertov, traçaram severas críticas à indústria da ficção e tiveram papel fundamental na afirmação institucional do gênero.

Vertov e seu grupo eram mais radicais. Eles pregavam que o cinema não deveria aceitar nem o método de dramatização e que sua função exclusiva seria a de construir o socialismo. Vertov (1983), autor da expressão *Cine-Olho*, no texto *Nascimento do Cine-Olho*, explica que os olhos não podem mentir, que o *Cine-Olho* ajuda a pessoa a ver: “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.” (VERTOV, 1983, p.262)

Os *Kinoks*¹⁶ acreditavam que, para se aprofundar na complexidade do real, deveriam deixar os estúdios e ir para as ruas filmar o cenário comum e suas variações. Assim, a classe operária se tornou protagonista, e a câmera encarregada de mostrar o cotidiano do homem comum. O cinema documentário se propunha a uma verdadeira imersão na vida ordinária.

Rapidamente a palavra documentário foi absorvida pela fotografia, pois, como o cinema, ela também procura um tipo semelhante de comunicação, que fala sobre a vida de pessoas pouco conhecidas e de lugares remotos. Desde a época da vendedora de peixes de New Haven (1843-1845), de David Octavius Hill (1802-1870), ainda na primeira metade do século XIX, já havia o interesse em documentar o mundo em que vivemos, embora a classificação só tenha aparecido na virada do século XX.

Ainda na época do daguerreótipo¹⁷, em pleno positivismo, período de confiança no desenvolvimento científico e sedução pela máquina¹⁸, a fotografia já havia se tornado instrumento de luta social. Sob o caráter denunciante e reformador, os fotógrafos queriam dar aos observadores um testemunho do que estavam vendo, mostrar a quem não havia testemunhado a cena o que e como sucedeu. No século XIX, a fotografia foi o instrumento

¹⁶ Denominação utilizada por Vertov (1983) em *Nós – Variação do Manifesto* (1922), para designar a si e a seu grupo e se diferenciarem de outros tipos de cineastas.

¹⁷ Processo fotográfico, inventado por Louis Daguerre, em 1835, no qual se usava uma lâmina de cobre prateada, que era sensibilizada com vapor de iodo, formando iodeto de prata sobre a lâmina. Expondo por cerca de 20 a 30 minutos essa lâmina na câmera escura, obtinha-se uma imagem latente que podia ser revelada pelo vapor de mercúrio. O mercúrio aderiu às partes do iodeto de prata afetadas pela luz. O fixador era uma solução de hipossulfito de sódio e, após sua aplicação, a lâmina era lavada. O resultado era uma imagem em positivo ricamente detalhada.

¹⁸ Segundo Dubois (2004), “o discurso da novidade caracterizou de modo constante e recorrente o advento de todos estes sistemas de representação, transformando os momentos de transição que seu surgimento realmente representou em momentos privilegiados de ostentação de uma *intenção revolucionária* – que, não custa lembrar, se revelou no mais das vezes inversamente proporcional à sua pretensão.” (DUBOIS, 2004, p.34).

mais forte utilizado pelos interessados em ampliar o âmbito da representação da realidade no espaço público e social.

Podemos dizer que a fotografia documental já nasceu sob a quimera da marca do *efeito-verdade* e, ainda hoje, muitas vezes funciona como atestado de autenticidade dos acontecimentos. Como observa a pesquisadora espanhola Margarita Ledo (1998), “a foto será sinônimo de imagem transparente, sem armadilha nem mentira, de imagem informativa, sobre fatos reconhecíveis e legíveis, entendíveis [...]” (LEDO, 1998, p.81). (tradução nossa)¹⁹.

Embora sempre se tenha buscado criar registros objetivos, verídicos, como se fossem um reflexo neutro do mundo, sabemos que a imagem fotográfica encontra-se distante dessa pretenciosa transparência. Não queremos negar o seu valor testemunhal: como já ressaltamos, a fotografia está ligada a uma entidade realmente existente devido à conexão física que mantém com o seu referente. Porém, por se tratar de uma representação, que requer a interferência de uma máquina, sempre haverá dessemelhanças em relação ao seu impregnante, que podem ocorrer em intensidades diferentes.

1.3.2 Uma prática diferenciada

Queremos pensar a fotografia documental como um conjunto de imagens que forma uma narrativa cujos traços indiciais se deslocam de acordo com o olhar de cada fotógrafo. Desse modo, qualquer objeto ou situação pode ser representado esteticamente de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo. Apesar de manter uma relação com seu referente, a fotografia documental não se restringe apenas ao registro: ela busca, sim, o domínio do visível, porém, sem deixar de lado os valores estéticos.

Chamamos de documental o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e *de passagem* sobre determinado assunto.

A fotografia documental, nesta dissertação, não se restringe apenas ao registro de problemas sociais. Abrange, sim, toda seqüência de imagens exposta de forma organizada (de

¹⁹ “la foto será sinônimo de imagen transparente, sin trampa ni cartón, de imagen informativa, sobre hechos reconocibles e legibles, entendibles [...]” (LEDO, 1998, p.81)

modo que assuma as características de um projeto) e que tenha a preocupação de documentar os mais diversos temas de interesse social.

Assim, quando o dinamarquês Jacob A. Riis (1849-1914) reuniu em seu livro *How the Other half Lives* (1890) fotografias dos pobres de Nova Iorque – feitas de forma direta e utilizando a luz frontal do *flash* de magnésio –, ele estava contribuindo para a formação do que viria a se tornar o paradigma da fotografia documental social. Muitas décadas depois, o americano Ansel Adams (1902-1984), ao fotografar paisagens no *Vale de Yosemite*, na Califórnia – com pretensões artísticas e grande apuro técnico –, também estava fazendo um trabalho documental. Embora tenham sido feitos em épocas diferentes, com aspirações estéticas distintas e recursos técnicos completamente díspares, podemos enxergar, tanto em Riis como em Adams, características em comum que nos levam a situar os dois tipos de trabalho no gênero documental.

A fotografia documental pode, então, abranger diferentes modos de representação. Por um lado mais participativo, ela pode ser usada para defender os ideais civis, denunciar, compor discursos políticos e apontar as divergências da sociedade. Ela pode também ser utilizada pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida comum ou documentar algo que está desaparecendo. Existem ainda alguns tipos de trabalho documental mais intimistas, em que os fotógrafos procuram formas de falar de si mesmos, como o *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), em que Nan Goldin (1953-) registrou a sexualidade, as experiências com drogas e os costumes do mundo *underground* de Nova Iorque, onde ela e seus amigos eram os principais protagonistas.

Muitas vezes, os fotodocumentaristas estão simplesmente buscando novas formas de ver e retratar o mundo. Eles vão buscar, em seus repertórios culturais, ferramentas que os ajudem a elaborar uma linguagem própria de expressão.

Assim, o trabalho dos fotógrafos documentaristas envolve originalidade e criatividade, situando-se sempre no limite entre a razão e a emoção. Muito mais do que apenas gerar notícias visuais, esses fotógrafos tecem, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e de uma postura ética. Eles se propõem a descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos, assumindo a função de observar certas convenções, codificar seus trabalhos e convertê-los em produto de comunicação.

Convém lembrar que o modo de expressão de cada fotógrafo pode interferir no grau de intensidade do caráter documental do trabalho: seja de forma determinante, como fizeram

os fotógrafos do início do século XX, ou de maneira mais amena, como preferem fazer alguns fotógrafos de gerações mais recentes.

Dessa forma, tanto o trabalho do alemão August Sander (1876-1964) quanto o da australiana Narelle Autio (1969-) podem ser considerados de caráter documental, embora tenham manejado o estatuto indicial do signo fotográfico de formas muito diferentes. Percebemos no grande projeto de Sander, *Homens do Século XX*, iniciado em 1910, a influência do *Movimento Nova Objetividade*²⁰. A partir da idéia de realizar uma espécie de recenseamento fotográfico da sociedade germânica, Sander começou a fazer retratos posados e frontais das pessoas com suas roupas e instrumentos de trabalho. Fotografou operários, artistas, desempregados, camponeses, comerciantes burgueses e aristocratas, de forma direta e com um posicionamento bastante crítico. Já a fotógrafa contemporânea Narelle Autio, no início do século XXI, procurou registrar o cotidiano de banhistas nas praias australianas com menor comprometimento político e maior valorização de aspectos estéticos.



Fig. 7: **Murarz**. 1928.
Fonte: Foto de August Sander



Fig. 8: **Shark Tattoo**. 2001.
Fonte: Foto de Narelle Autio

Cada fotógrafo tem seu modo particular de atuação, por isso a dificuldade em se chegar a uma classificação mais específica, já que não é possível apontarmos uma uniformidade em relação ao modo de produção do trabalho. Práticas e métodos específicos resultam em trabalhos diferenciados que se propõem a explicar comportamentos sobre o social, mostrar vistas distantes ou vidas diferentes. Desse modo, técnicas e estilos se inter-relacionam na fotografia documental.

²⁰ Movimento iniciado na Alemanha, no período entre guerras, o qual preconizava-se a nitidez e a precisão da imagem, recusando qualquer tipo de interferência que a afastasse de um suposto realismo.

1.3.2.1 A técnica

A questão técnica sempre exerceu fundamental importância no processo de aprimoramento da fotografia documental. Para Schaeffer (1996), “a obra deve ser compreendida como resultado de uma *technè*, de um fazer, e não tanto como expressão de uma mensagem.” (SCHAEFFER, 1996, p. 10). Assim, o resultado de um trabalho fotográfico depende amplamente das condições técnicas.

Durante todo o século XIX, os fotógrafos trabalharam com pesadas câmeras de grande-formato, colocadas sobre tripés, o que não lhes permitia ter grande mobilidade, por exemplo, para escolher o melhor ângulo. O inglês Roger Fenton (1819-1869), por exemplo, foi cobrir a Guerra da Crimeia (1854-55) levando quatro assistentes e carregando dezenas de quilos de equipamento em uma carroça-laboratório, indispensável para a revelação imediata dos negativos de vidro (na época usava-se a técnica do colódio úmido²¹). Além dos longos tempos de exposição, o fotógrafo não conseguia, com facilidade, fazer uma seqüência da mesma cena, o que limitava suas explorações estéticas.

Somente na segunda década do século XX, começaram a aparecer novas câmeras, que eram mais leves e possibilitavam novas composições. A *Ermanox* entrou no mercado a partir de 1925. Pequena (formato 4,5 x 6 cm), fácil de manipular e rápida, a câmera logo se tornou uma grande novidade. Sua objetiva tinha a abertura de F:2, ou seja, uma luminosidade excepcional para a época, o que possibilitava fotografar em ambientes internos. O alemão Erich Salomon (1886-1944), conhecido por *Herr Doktor*, foi o primeiro a fotografar pessoas em interiores sem que elas percebessem e acabou sendo reconhecido como o primeiro fotojornalista moderno.

Mas foi a câmera alemã *Leica* 35 mm que revolucionou a história da fotografia. Lançada em 1927, foi a primeira câmera com o corpo horizontal, totalmente de metal (antes era de madeira) e com o obturador de cortina, mais silencioso e discreto, além de alavanca de transporte do filme e rebobinador. Sua objetiva era de excelente definição, o que viabilizava a realização de fotografias em curto tempo, chamadas de *instantâneos*. Segundo Schaeffer (1996),

a obsessão pelo instantâneo foi um dos mais poderosos motores da inovação tecnológica na área da fotografia, e isso desde os primeiros anos de sua história:

²¹ Processo inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Tinha essa denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido – daí a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia.

estavam sempre desenvolvendo suportes químicos mais sensíveis e objetivas mais luminosas. (SCHAEFFER, 1996, p.183).

Sem dúvida, o desenvolvimento tecnológico facilitou o trabalho dos fotógrafos documentais, permitindo-os ganhar maior rapidez e mobilidade. Entretanto, para que um trabalho seja inovador, a técnica não basta; é preciso contar com a habilidade do profissional.

Com relação ao tipo de filme, a primeira imagem que nos vem à mente quando falamos de fotografia documental é a clássica fotografia em preto-e-branco, que por muito tempo foi a única opção dos fotógrafos documentaristas. No auge da difusão do gênero, na década de 1930, embora já houvesse experimentos com filmes coloridos – como o processo *autochrome*²², patenteado pelos irmãos Lumière em 1903 e comercializado a partir de 1907 –, sua utilização era bastante restrita, pois eles eram extremamente lentos, precisavam de uma fonte de luz muito intensa e um longo tempo de exposição, ou seja, não eram eficazes para o trabalho documental. Além disso, o filme preto-e-branco passava a idéia de seriedade e credibilidade, acentuando o aspecto do real e não permitindo a distração do tema pelas cores, por isso era tradicionalmente usado.

Na contemporaneidade, o uso da cor foi absorvido pela fotografia documental. Alguns fotodocumentaristas, entre eles o inglês Martin Parr (1952-), fazem parte do movimento *new color*, em que utilizam cores quase atingindo a saturação cromática como elemento indispensável na composição da imagem.

Assim, chegamos a uma época em que, diante dos inúmeros produtos fotográficos que o mercado oferece, os fotógrafos, dentro de seus recursos financeiros, podem escolher os equipamentos e acessórios que melhor se adequam a cada projeto.

1.3.2.2 A narrativa

Cada fotógrafo dispõe de um modo particular de contar histórias e gerar tensões, usando o que é visível aos seus olhos como referência. Tudo depende da maneira como eles se propõem a modular suas narrativas: alguns fotógrafos narram de maneira mais linear, como

²² Processo fotográfico colorido a partir de cores aditivas. As chapas de vidro eram recobertas por grãos microscópicos de amido tingidos de verde, vermelho e azul e, sobre eles, sobrevinha uma fina emulsão pancromática. A exposição era feita sobre o lado da chapa que era só vidro: assim a luz, para alcançar a emulsão, tinha de passar pelos pigmentos, que funcionavam como filtros. Depois de revelada, a chapa era exposta e revelada novamente, num processo de inversão, resultando em uma transparência (diapositivo). A grande desvantagem do processo era que o tempo de exposição era 40 vezes mais longo que o da fotografia em preto-e-branco. Esse e outros processos tiveram vida relativamente curta no mercado devido à baixa sensibilidade.

procurou fazer Sebastião Salgado (1944-) em seu livro *Terra* (1997), dedicado ao Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra; outros optam por fazer uso de uma narrativa menos linear, como Miguel Rio Branco (1946) em *Silent Book* (1997).

Enquanto narradores, os fotógrafos procuram transmitir sensações de um mundo culturalmente diverso e assumir o comprometimento de um autor. Lembrando Benjamin (1996c): “Ela (*a narrativa*) mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. (BENJAMIN, 1996c, p.205). Ao escolher um tema para fotografar, os fotodocumentaristas devem estar prontos para se envolver com as pessoas e com o ambiente que fazem parte daquele contexto. Os fotógrafos documentaristas, então, são narradores visuais, que mergulham na vida de seus personagens para narrá-la com suas próprias marcas.

Porém, sabemos que a narrativa está atrelada ao tempo. Jacques Aumont (1995) definiu a narrativa a partir da narratologia recente como

conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes – que veicula um conteúdo, a história, que deve se desenrolar no tempo – tem, pelo menos na concepção tradicional, duração própria, uma vez que a narrativa também se desenrola no tempo. (AUMONT, 1995, p.244).

Daí formulamos uma questão de fundamental importância: se a narrativa é um ato temporal e a imagem não é temporalizada, como uma imagem pode conter uma narrativa? Se a imagem é fixa, como ela representa a ação? Ou ainda, de que forma a imagem pode narrar?

Existem dois caminhos que permitem à imagem alcançar uma dimensão narrativa. A primeira opção é quando se funde vários movimentos em uma mesma imagem. Foi o que fez Eadweard Muybridge (1830-1904) ao decompor o movimento em suas fotografias, para estudá-lo cientificamente. Outro exemplo são os quadros com motivos bíblicos dos séculos XV e XVI que representam, em uma obra única, vários episódios de uma mesma história. Nesses casos, temos uma narrativa, mas marcada pela inclusão de várias representações em uma imagem única.

O segundo caminho é o que melhor se aplica ao trabalho documental, já que a narrativa torna-se presente quando vemos não uma imagem isolada, mas uma série de imagens que passam a ter um significado horizontal, isto é, uma em relação a outra. Assim, temos uma seqüência de imagens que irão formar uma narrativa pela sucessão dos acontecimentos.

Entre duas imagens fixas pertencentes a uma mesma série ou seqüência, existe um intervalo temporal que serve para a maturação daquilo que foi visto na imagem anterior.

Partimos do princípio de que cada foto extraída da seqüência já tem uma história embrionária, que se manifesta a partir das escolhas do fotógrafo – como a profundidade de campo, o enquadramento, o ponto de vista – em virtude de um objetivo narrativo. Assim, a distância temporal entre as fotos sucessivas é preenchida intelectualmente pelo conhecimento que se vai adquirindo ao longo de cada imagem isolada e de seu contexto na história contada, e isso faz com que não se note a passagem de um episódio para o seguinte.

A narração é uma construção imaginária que tem leis próprias parecidas com as do mundo em que vivemos. “Toda construção diegética é determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor numa sociedade.” (AUMONT, 1995, p.248).

Toda diegese é relacionada por seu receptor a enunciados ideológicos e culturais, sem os quais ela não tem sentido. Schaeffer (1996) acredita que a narração fotográfica, mesmo quando puramente visual, remete o receptor a uma lógica de situações e encadeamentos narrativos.

Quando contemplo uma seqüência fotográfica, minha tarefa não é decifrar as conotações das imagens: tento reconstruir o desenrolar de um acontecimento ou de uma ação, cujas imagens me apresentam certos momentos precisos. (SCHAEFFER, 1996, p. 86)

Assim, queremos mostrar que a fotografia documental compõe uma narrativa, antes de tudo, quando ordena acontecimentos representados, que estão inscritos tanto no tempo quanto no espaço.

1.3.2.3 A ficção

Outra característica que evidencia a forma da fotografia documental está relacionada à habitual presença de personagens, que se contrapõe à ausência de atores ou modelos comumente usados, por exemplo, na fotografia publicitária. Temas relacionados a situações cotidianas vivenciadas pelo homem comum são muito explorados na fotografia documental. Os fotodocumentaristas sentem-se à vontade para trabalhar com a improvisação e com o não previsto, procurando imergir nos acontecimentos em curso.

No entanto, é preciso deixar claro que, assim como no cinema, as fronteiras entre a ficção e o documentário na fotografia também devem ser relativizadas. Nesse caso, as reflexões de Edgar Morin (1970) sobre o cinema valem igualmente para a fotografia: “qualquer objeto, assim como qualquer acontecimento real, abre uma janela para o irreal; o

irreal tem arraias assentes sobre o real; quotidiano e fantástico são uma e a mesma coisa, com dupla face.” (MORIN, 1970, p.185).

Também para Boris Kossoy (2002), “a imagem fotográfica, entendida como *documento/representação*, contém em si realidades e ficções.” (KOSSOY, 2002, p.14). A ficção pode ser incorporada tanto durante o processo de construção de imagens como também na pós-produção, ou seja, na editoração do trabalho. No primeiro caso, a partir do momento em que o fotógrafo mira a câmera para algum personagem, o mesmo pode notar que está sendo focalizado, perder a espontaneidade e começar uma encenação. O personagem subitamente pode se tornar um ator.

Além disso, o fotógrafo documentarista pode ter a liberdade de dirigir a cena, chegando em algumas situações a interferir na produção da imagem, contando com a ajuda de seus personagens ou mudando (incluindo ou retirando com as próprias mãos) os objetos da cena. “A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina.” (KOSSOY, 2002, p. 52)

A relação do espontâneo e do construído sempre esteve presente na história da fotografia documental, embora a imagem produzida não era bem vista, principalmente por algumas vertentes do fotojornalismo. O francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), considerado o pai do fotojornalismo e cuja obra tornou-se um modelo perfeito da aliança entre arte e informação, dizia que a fotografia fabricada não o interessava, insistia que *tirava* suas fotos ao invés de *fazê-las* e achava que, dessa forma, era possível capturar o instante ideal. Criou o conceito de *momento decisivo*, segundo o qual, para obter uma boa imagem, o fotógrafo deveria, em uma fração de segundo, organizar precisamente sua forma e conteúdo.

Só recentemente o modo de pensar de Cartier-Bresson²³ vem sendo questionado, e alguns fotógrafos estão finalmente assumindo que produzem imagens, dirigem diretamente os personagens, interferem manualmente na composição da cena, e nem por isso as imagens perdem seu valor documental. Mesmo assim, esse modo de pensar ainda não é bem aceito nem por todos os fotógrafos, nem por muitos receptores.

²³Já falamos que qualquer imagem fotográfica é um corte único feito no espaço e no tempo e, portanto, sofre interferências dos fotógrafos, seja pelo enquadramento, pela escolha da luz, pelo controle da profundidade de campo e da velocidade, e até mesmo pela escolha do momento certo. Entretanto, a interferência a que nos referimos aqui vai além das escolhas do fotógrafo durante o ato fotográfico: ela atinge o *outro* e sua participação na produção da fotografia, procedimento renegado por Cartier-Bresson e seus seguidores.



Fig. 9: **Hyerres**.1932.
Fonte: Foto de Henri Cartier-Bresson

1.3.2.4 A recepção

Qualquer representação imagética só adquire sentido mediante a presença do receptor, que é imprescindível para que o processo fotográfico seja concluído. Schaeffer (1996), no prefácio de *A Imagem Precária*, ressalta, “ – um signo não existe a não ser para um interpretante pelo menos virtual. [...] Parto da idéia de que a imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção.” (SCHAEFFER, 1996, p. 10). Assim, a imagem fotográfica sempre dependerá de um apreciador para ganhar significado. Diante de um signo de estatuto tão instável, cada receptor é induzido a buscar seu próprio modo de interpretação. Cabe ao vaivém incessante do olhar do observador rastrear as imagens, explorar suas superfícies, de modo que consiga lhes impor, finalmente, um sentido. Margarita Ledo (1998) em *Documentalismo Fotográfico* também salienta a importância da alteridade:

A alteridade porque nos conduz à incerteza, a saídas inesperadas e versáteis, à idéia de morbidez e de transformação. A uma lógica, a uma razão de fazer imagens que não se orienta para o vazio nem se concebe para a eternidade. (LEDO, 1998, p. 154). (tradução nossa)²⁴

A fotografia documental chega até o receptor pela experiência da mediação. O hibridismo da tradição documental, que inclui aspectos do jornalismo, da arte, da educação, da sociologia e da história, faz com que, cada vez mais, os trabalhos fotográficos cheguem

²⁴ La alteridad porque nos conduce a la incertidumbre, a salidas inesperadas y versátiles, a la idea de morbidez y de transformación. A una lógica, a una razón de hacer imágenes que no se orienta hacia el vacío ni se concibe para la eternidad. (LEDO, 1998, p.154)

aos receptores por meio de diferentes formas de acesso: seja pelos meios de comunicação²⁵ – que se estendem de revistas, jornais, multimídia, Internet à indústria dos livros –, seja pelos meios artísticos – quando são vistos em museus, galerias e espaços culturais.

1.3.2.5 Entre a arte e o documento

Diante dessa caracterização, queremos pensar a fotografia documental como conjuntos de imagens diferenciadas tanto pelo modo de produção, pelo valor conotativo e estético, como pelo modo de divulgação. Como mostraremos no decorrer da dissertação, a fotografia documental está situada no *entre-lugar*, ou seja, nessa frágil linha que separa o documento da arte, conferindo à fotografia documental sua singularidade em relação a outros gêneros fotográficos.

Assim, o que estamos chamando de fotografia documental nesta dissertação abrange os mais diversos modos de representação, com algumas das características que acabamos de apontar. Nesse formato, embora bastante diferentes entre si, enquadram-se desde trabalhos com intenções mais fortemente humanistas, sem deixar de lado os elementos estéticos, como de Eugene Smith (1918-1978), até produções que exploram a ironia, o *kitsch* e o humor das situações fotografadas, como de Martin Parr (1952-).

1.3.3 Fotografia Documental X Fotojornalismo

Aparentemente, não nos parece difícil diferenciar a fotografia documental de outros gêneros fotográficos, como a fotografia publicitária, a de paisagem ou a do álbum de família. Devemos, no entanto, estar atentos, pois é cada vez mais comum a inter-utilização de imagens entre diferentes campos. A publicidade, por exemplo, tem-se mesclado com o fotojornalismo, como aconteceu nas campanhas da *Benetton*, criadas pelo fotógrafo Oliviero Toscani (1942-), nos anos de 1982 a 2000. O jornalismo, por sua vez, tem utilizado fotos compradas em bancos de imagens para ilustrar matérias.

²⁵ Segundo Schaeffer (1996), as imagens fotográficas são abordadas por estratégias comunicacionais diversas, que as submetem conforme suas próprias finalidades. O autor chega a fazer a distinção entre oito delas, que são: o traço, o protocolo da experiência, a descrição, o testemunho, a recordação, a rememoração, a apresentação, a mostra.

A diferença, no entanto, entre fotojornalismo e fotografia documental, que em um certo sentido se entrelaçam, é sutil e um pouco mais complexa, além de não existir uma convergência de opiniões entre os autores sobre tal distinção.

Apesar disso, achamos necessário tentar uma diferenciação para precisarmos ainda mais o nosso objeto de pesquisa. Guiaremos-nos pela abordagem do pesquisador Jorge Pedro Sousa (2000), que define o termo fotojornalismo em sentido lato e em sentido estrito.

No sentido lato, o fotojornalismo é a “atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou *ilustrativas* para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade.” (SOUSA, 2000, p. 12). Nesse sentido, a atividade pode estender-se às *spot news*²⁶, às *fotos ilustrações*²⁷, às *feature photos*²⁸ e, inclusive, à fotografia documental.

No sentido estrito, entendemos, assim como Sousa (2000), o fotojornalismo como a atividade que

pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes. (SOUSA, 2000, p.12)

O fotojornalismo, em sentido estrito, tem como meta transmitir informação de maneira objetiva e instantânea, diferenciando-se da fotografia documental, que tem como prioridade desenvolver um trabalho mais interpretativo e elaborado. Não podemos comparar o trabalho de um fotógrafo de um jornal diário, que deve cobrir uma média de cinco pautas por dia, com o de um fotógrafo como Sebastião Salgado (1944-), que pode dedicar-se a projetos documentais durante vários anos.

Assim, a fotografia documental requer o uso de práticas e métodos específicos que conseqüentemente resultam em um produto diferenciado, fruto de um processo de trabalho que exige a apuração prévia do tema, a elaboração de um plano de abordagem, a realização de pesquisas e a familiarização com os sujeitos a serem abordados. Possui também como característica o olhar interpretativo e um maior apuro estético, o que resulta em uma linguagem fotográfica menos subordinada às intenções analógicas. São os documentaristas os que gozam de mais liberdade de expressão, além de disporem de uma margem de tempo bem

²⁶ Fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e seu significado. Geralmente, são momentos imprevistos que o fotógrafo consegue captar.

²⁷ Fotografias produzidas para ilustrar uma matéria. Podem ser compradas em bancos de imagens, que oferecem uma enorme variedade de opções, separadas por temas.

²⁸ Fotografias de situações peculiares encontradas durante o percurso do fotógrafo.

maior para desenvolver um projeto. O resultado é um trabalho documental sobre um determinado tema, com validade intemporal.

A fotografia documental refere-se a uma categoria particular e abrange uma variedade de métodos, formas de abordagem e tipos de trabalhos. Existem, por exemplo, fotógrafos que trabalham para instituições ou aqueles que se vinculam a agências como a *Magnum*²⁹ ou a *VII Photo Agency*³⁰, que proporcionam aos seus associados a oportunidade de trabalhar em projetos individuais. Há também os que fazem parte de coletivos, ou seja, fotógrafos que se unem constituindo um grupo que realiza trabalhos em conjunto, como o francês *Tendance Floue*³¹. E, por fim, os fotógrafos documentaristas que trabalham como *free-lance* ou por conta própria, vivendo de trabalhos temporários, venda de livros, exposições ou comissões de bancos de imagem.

Diferentemente do fotojornalismo cotidiano, a fotografia documental produz mais facilmente efeitos perceptivos que transcendem o que é mostrado. Citando Sontag (2004), “fotografar é atribuir importância.” (SONTAG, 2004, p.41). Tomemos como exemplo Robert Frank (1924-): ao produzir imagens imprevisíveis, quase sem sentido, o fotógrafo deixou em aberto um campo enorme de interpretações, sem nenhum tipo de integração globalizante e ideal. Ao olharmos especificamente para a imagem de uma vigorosa *juke box* com um bebê ao lado, em proporção significativamente menor, deitado no chão, não encontramos nada muito dramático ou melancólico, apenas o vazio. Que sentido tem fotografar esse objeto? Como acolher o vazio, a ausência? O que estaria nas entrelinhas dessa imagem? Qual a relação do objeto com o bebê? Certamente essa fotografia desperta outros tipos de perguntas, e não é nossa intenção fazer aqui uma leitura estético-simbólica, pois acreditamos, assim como Dubois (1992) e Schaeffer (1996), que a fotografia apenas *dá a ver*, cabendo a cada observador fazer suas próprias associações. Não foi à toa que as reações sobre *Les Américains* (1958) foram as mais diversas possíveis. Barthes (1980) profetizou: “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*.” (BARTHES, p. 1980, p.62). A partir de uma cena supostamente banal, somos instigados a pensar, a buscar novos significados. Assim, enquanto a imagem de uma vitrola automática pode significar para alguns apenas um aparelho, para outros pode trazer à tona significados de outras dimensões. Ao escrever o texto de introdução do livro de Frank, o escritor Jack

²⁹ Agência francesa fundada em 1947 por Robert Capa (1913-1954), David “Chim” Seymour (1911-1956), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), George Rodger (1908-1995).

³⁰ Agência fundada por sete fotojornalistas em 2001, com sede em Paris, Nova Iorque e Los Angeles.

³¹ Juntos há 16 anos, o coletivo francês *Tendance Floue* é constituído por doze fotógrafos, que se reúnem semanalmente para discutir trabalhos e resolver problemas.

Kerouac (1922-1969), por exemplo, viu na vitrola automática um sentimento de tristeza: “Você olha para aquelas imagens e afinal você não sabe mais qual é mais triste, uma *juke-box* ou um caixão.” (FRANK, 1997, p.5). (tradução nossa)³². Sontag (1994) mais tarde comentou, “Qualquer inventário dos Estados Unidos é, inevitavelmente, anticientífico, uma delirante e abracadabrante confusão de objetos, em que vitrolas automáticas parecem caixões.” (SONTAG, 2004, p. 82).



Fig. 10: *Les Américains*.1958
Fonte: Foto de Robert Frank

Já o fotojornalismo, que visa atender à imprensa diária, dificilmente tende a produzir imagens com aparente ausência de informações instantâneas, como as de Frank. Alguns fotojornalistas procuram fugir do estigma de imediatistas e tentam, mesmo em condições desfavoráveis (como o tempo reduzido e a falta de espaço para publicação), produzir imagens que vão além da informação, embora nem sempre consigam espaço para publicá-las. De maneira geral, o fotojornalismo vive de informações imediatas e nem sempre tem a preocupação de estimular a produção de novos sentidos. Abastece-se das *feature photos*, das *spot news* e das *fotos ilustrações*. As imagens fotojornalísticas se vinculam à instantaneidade, atualidade e notícia. O fotógrafo de um jornal diário raramente sabe o que vai fotografar, como e em quais condições. Geralmente trabalha com tempo reduzido, baseando a sua produção no discurso do instante. O resultado são fotos que reportam à atualidade, feitas para a publicação imediata na imprensa. Ele está atado ao jornalismo cotidiano e por isso deve adaptar seu trabalho à construção da foto-única³³ – ou seja, ele está apto a encapsular toda a mensagem em uma só imagem.

³² “Vous regardez ces images et à la fin vous ne savez plus du tout quel est le plus triste des deux un juke-box ou un cercueil.”(FRANK, 1997, p.5)

³³A foto-única, segundo Sousa (2000), exerce a função de relatar todo o acontecimento em apenas uma imagem.

Segundo Aumont (2004), existem duas técnicas de narrativas: a *série* e a *colagem*. Em uma abordagem mais elementar, o autor chama de *série* várias imagens tomadas em instantes próximos, porém distintos. Assim, quando temos uma imagem após a outra, estamos diante de uma micronarrativa, que também pode ser chamada de seqüência. Já a *colagem* é o inverso da *série*, ou seja, é a inclusão de várias representações em uma única imagem. De acordo com essa classificação de Aumont (2004), podemos dizer que na fotografia documental é comum o uso da narrativa seqüencial, ou seja, não se mostra uma imagem isoladamente, mas sim sua série. Já no fotojornalismo, que geralmente utiliza a foto-única para representar o instante pregnante, temos uma narrativa por *colagem*.

Também notamos que, enquanto na fotografia documental a presença da narratividade é acentuada, no fotojornalismo diário seus traços são mais reduzidos. Aumont (1995) faz também uma distinção entre dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: a mostração (*showing*) e a narração (*telling*) propriamente dita. O nível mostrativo se encarna na imagem única – o que identificamos aqui como característica do fotojornalismo – ao passo que o nível narrativo está na seqüência de imagens – característica da fotografia documental. Para exemplificarmos a mostração, basta lembrarmos das imagens únicas que representam vários episódios históricos incorporados em uma mesma imagem, como a representação das estações da via-sacra na pintura ou a decomposição do movimento (em Marey e Muybridge) na fotografia. De acordo com Aumont (1995), a narrativa no modo da mostração não pode chegar à verdadeira narração, que só aparece no percurso de uma leitura contínua.

Benjamin (1996c) chegou a fazer uma diferenciação entre narrativa e informação. Para o autor, a arte da narrativa tornou-se rara devido à difusão da informação – que só tem valor no momento em que é nova. Assim, enquanto a informação só aspira a uma verificação imediata e precisa ser rapidamente compreensível e plausível, a narrativa conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo que acontece está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1996c, p. 203).

Além disso, em uma narração, o receptor é livre para interpretar a história como quiser, pois o contexto psicológico da ação não lhe é imposto. Dessa maneira, ainda em conformidade com Benjamin (1996c), o episódio narrado por meio de imagens atinge uma amplitude que não existe na informação contida, por exemplo, em algumas fotografias da imprensa diária.

A grosso modo, de acordo com Ledo (1998), podemos dizer que o fotojornalismo é pensado *para* a mídia, ou seja, a partir de convenções da mídia, enquanto o documentarismo é pensado *com* a mídia, formando parte da sociedade de comunicação e sem deixar que se perca o respeito pelo seu discurso. Em suma, o objetivo principal do fotojornalista diário é fazer chegar suas fotos à imprensa onde trabalha, cabendo ao editor ou redator a edição final da imagem. Já o fotodocumentarista não precisa necessariamente ter um local pré-definido para a divulgação do seu trabalho. Ele pode desenvolver seu trabalho a longo prazo e posteriormente escolher o meio mais adequado para a sua divulgação, seja na mídia – onde deve procurar acompanhar o processo até o momento da paginação – ou em livros, *websites* e exposições.

FOTOJORNALISMO (sentido lato):	
<ul style="list-style-type: none"> • fotografias informativas, interpretativas, ilustrativas e documentais. • Área de abrangência: <i>spot news</i>, <i>feature photos</i>, fotos ilustrativas e fotografia documental 	
FOTOJORNALISMO (sentido estrito):	FOTOGRAFIA DOCUMENTAL:
Ausência de uma pré-pesquisa elaborada sobre o tema	Presença de uma pré-pesquisa elaborada sobre o tema
Margem pequena de tempo para execução do trabalho	Margem grande de tempo para execução do trabalho
Busca a produção de uma foto-única (narrativa por colagem ou mostração)	Busca a produção de um conjunto de imagens (narrativa seqüencial)
Imagens feitas para a publicação imediata	Imagens feitas sem o compromisso com o imediato
Local de divulgação: <i>a priori</i> na imprensa	Local de divulgação: preferencialmente em livros, <i>websites</i> e exposições

Quadro 1: Diferenças entre o fotojornalismo e a fotografia documental

Fonte: Dados da pesquisa

É importante salientarmos que não se trata de reduzir a importância do fotojornalismo cotidiano, embora não podemos deixar de mencionar a atual crise pela qual ele vem passando. A foto pasteurizada, sem memória, feita para um receptor idêntico e universal, acabou por se tornar o perfil ideal para o mercado. A fotografia decorativa, que serve como complemento ou ilustração para o texto, a *foto-choque*, o flagrante sensacionalista e a foto-única passaram a representar a produção do fotojornalismo diário, contribuindo, dessa forma, para a sua banalização.

O movimento de banalização que, sob a diversão furta-cor do espetáculo, domina mundialmente a sociedade moderna, domina-a também em cada ponto em que o consumo desenvolvido das mercadorias multiplicou na aparência os papéis e os objetos a escolher. (DEBORD, 1997, p.39)

Lembramos que, apesar desse momento pouco criativo do fotojornalismo, grande parte das fotografias que se tornaram ícones históricos foram feitas para a imprensa diária.

Não é uma questão valorativa: simplesmente procuramos apontar as características que diferenciam dois gêneros fotográficos muito próximos e interligados. Como exemplo, o retrato de Che Guevara feito por Alberto Korda (1928-2001), fotógrafo do jornal *Revolution*, em Cuba, em 1960. Outro ícone do final do século XX é o flagrante da garotinha nua fugindo da bomba Napalm, no sul do Vietnã, feita pelo fotógrafo da *Associated Press* Nick Ut (1951-), em 1972. Fotos como essas são premiadas anualmente por organizações como a holandesa *World Press Photo*, que existe desde 1956, ou o prêmio americano *Pulitzer*, desde 1917.



Fig. 11: **Che Guevara**. 1960
Fonte: Foto de Alberto Korda



Fig. 12: **Vietnam Napalm**. 1972
Fonte: Foto de Nick Ut

Essas imagens únicas, geralmente momentos imprevisíveis que o fotógrafo consegue captar, diferem-se do que estamos caracterizando como fotografia documental. O fotojornalista e o fotodocumentarista desenvolvem seus trabalhos de maneira diferente:

Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional *mostrar o que acontece no momento*, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um *discurso do instante* ou uma *linguagem do instante*, o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento. (SOUSA, 2000, p. 13)

Assim, pretendemos olhar para fotografias que se enquadram no gênero documental, publicadas tanto em suporte gráfico quanto em multimídia, e que se diferenciem do fotojornalismo cotidiano. Interessa-nos, ainda, observar as possibilidades narrativas que a fotografia documental nos oferece enquanto construtora de sentido. Enfim, nesta pesquisa buscamos apontar imagens que se propõem a estimular o receptor a um pensamento crítico. Nas palavras de Schaeffer (1996):

uma obra fotográfica bem-sucedida não se limita necessariamente a nos fazer ver. Com frequência, ela também nos faz pensar [...]. Não nos surpreenderemos, portanto, ao descobrir que o ingresso da fotografia nos arcanos da arte fez ranger as engrenagens bem lubrificadas do pensamento estético. (SCHAEFFER, 1996, p.139).

2. DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO

2.1 FUNDAMENTAÇÕES INICIAIS

2.1.1 O Imaginário

Como todas as imagens técnicas, a fotografia condensa subjetividade, percepção e formas de pensamento resultantes de processos de construção no imaginário dos fotógrafos que, posteriormente, passam a pertencer ao imaginário dos que se dispõem a observá-la. Em uma espécie de viagem introspectiva, o receptor acessa seu imaginário e percorre a imagem, seja por meio dos sentidos, seja passeando pela razão, pela imaginação, até chegar na emoção ou no desejo. Assim, o imaginário diz respeito tanto aos sistemas de produção quanto aos de recepção da imagem fotográfica. Como, porém, funciona esse imaginário ao qual estamos nos referindo? De que modo podemos entendê-lo?

O conceito de imaginário é amplo e abrange vários campos, como a psicologia, a filosofia, a antropologia, a sociologia, a religião, entre outros. No Ocidente, o imaginário passou, nos últimos cem anos, de fonte de erro e engano a fator determinante na vida individual e cultural das pessoas. Nas últimas décadas, o termo, até então restrito ao universo acadêmico, ganhou espaço na mídia, sem deixar para trás dúvidas e confusões sobre sua definição.

De fato, o imaginário³⁴ tem sido abordado de diferentes maneiras. Certamente, o conceito formulado por Jacques Lacan (1901-1981) – que o inseriu na fronteira da filosofia com a psicanálise e que o posicionou no território da ilusão e da identidade individual – não é o mesmo de Gaston Bachelard (1884-1962) – que acabou por situá-lo na origem da própria ciência e do pensamento filosófico. Contudo, não pretendemos nesta pesquisa apresentar um inventário exaustivo sobre as várias correntes que estudam o conceito. O que buscamos é fazer uma leitura do imaginário que nos ajude a pensar o *Documentário Imaginário*.

Tomaremos como base a linha de pensamento do antropólogo Gilbert Durand³⁵ (2004), que possui traços de natureza coletiva à medida que incorpora dimensões da vida

³⁴ Nesse sentido, podemos citar as abordagens feitas por estudiosos como Sartre, Maffesoli, Foucault, Baudrillard, Heidegger, Deleuze.

³⁵ Um dos maiores pensadores sobre o imaginário, autor de vários livros – *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1ª ed.1963), *L'imagination symbolique* (1ª ed. 1964) e *L'imaginaire* (1ª ed. 1994), *Champs de l'imaginaire* (1ª ed.1996), entre outros – e fundador do *Centro de Pesquisa do Imaginário* (1966), na Universidade de Grenoble II, na França.

social e da cultura. Complementarmente, recorreremos também às reflexões sobre o imaginário do sociólogo Edgar Morin³⁶ (1970).

Na sua obra magistral *As estruturas antropológicas do imaginário* (1960), Durand (1997), discípulo de Bachelard, faz uma descrição do imaginário que abarca sua gênese, sua estrutura e seus processos de funcionamento. O imaginário, fundamentado em um processo racional e lógico, é classificado em dois regimes: diurno e noturno. Os símbolos, mitos e sonhos estão inseridos em um desses dois regimes, e também as narrativas da criação humana encontram aí sua fundamentação. O regime diurno apresenta uma organização das imagens que divide o universo em opostos, cujas características são as separações, os cortes, as distinções, a luz. O regime noturno tem uma organização das imagens que une os opostos, tendo como principais características a conciliação e a descida interior em busca do conhecimento.

Para Morin (1970), o imaginário é o lugar comum da imagem e da imaginação. Segundo o sociólogo, entra-se no reino do imaginário no momento em que aspirações, desejos e receios captam e modelam a imagem para a ordenarem segundo a sua lógica. “Mitos e crenças, sonhos e ficções são os rebentos da visão mágica do mundo. São eles que põem em ação o antropomorfismo e o duplo. O imaginário é a prática espontânea do espírito que sonha.” (MORIN, 1970, p.96)

Já Durand (1997) define o imaginário como o conjunto das imagens e de suas relações que constitui o *capital pensado* do homem. Todo indivíduo pode ser, portanto, considerado um *inseminador de imaginários* – nas palavras do pesquisador Juremir Machado da Silva (2006).

2.1.1.1 Iconoclastas³⁷ X Iconólatras³⁸

Por muitos momentos históricos, os valores do imaginário foram rejeitados pela civilização ocidental, que supervalorizou a razão e o cientificismo. Mesmo assim, no decorrer da história, os movimentos de resistência aos iconoclastas nunca deixaram de existir.

³⁶ Embora em *O cinema ou o homem imaginário*, Morin (1970) fale mais especificamente do imaginário com relação ao cinema, achamos pertinente, com certas restrições, a aplicação de seus pensamentos à nossa dissertação.

³⁷ Nas palavras de Durand (2004), “que destrói as imagens ou, pelo menos, suspeita delas.” (DURAND, 2004, p.7)

³⁸ Adoradores de ícones.

Para Durand (2004), somente as civilizações não-ocidentais não separam as *verdades* fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pelos sistemas da escrita. Essas civilizações acabaram por estabelecer um aprimorado universo mental, individual e social com fundamentos pluralistas.

Já na civilização ocidental, formada a partir do raciocínio socrático e do monoteísmo da Bíblia, onde prevalece a lógica binária (do falso ou verdadeiro), a imagem muitas vezes é menosprezada, pois ela não obedece aos princípios de uma *verdade* única.

Acabou-se formando um paradoxo em nossa civilização, pois, se de um lado foi o Ocidente que propiciou o desenvolvimento das técnicas e dos modos de reprodução das imagens, por outro sempre demonstrou uma desconfiança iconoclasta em relação a elas. Segundo Durand (2004), a imagem não pode ser reduzida a um argumento verdadeiro ou falso, pois ela “pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. [...] ela propõe uma *realidade velada* enquanto a lógica aristotélica exige clareza e diferença.” (Durand, 2004, p.10)

Durand (2004) aponta para quatro grandes momentos de consolidação dos valores iconoclastas no Ocidente. Um primeiro momento importante situa-se no contexto do império bizantino, no século VIII, onde, sob o domínio muçulmano, foram destruídas as imagens santas guardadas pelos monges, perseguidos como idólatras, durante quase dois séculos (730-780 e 813-843). Um segundo momento de construção da base sólida do iconoclasmo foi durante a escolástica³⁹ medieval, quando o racionalismo aristotélico e as verdades da fé tornaram-se o eixo de reflexão durante os séculos XIII e XIV. Um terceiro momento aconteceu quando Galileu e Descartes fundaram as bases da física moderna. Então, a partir do século XVII, o imaginário passou a ser excluído dos processos intelectuais, e o método para descobrir a verdade invadiu todo o campo que se sustenta na investigação do saber legitimado. Um quarto momento do iconoclasmo ocidental – no qual, para Durand (2004), ainda estamos mergulhados – iniciou-se no século XVIII com o empirismo de David Hume (1711-1776) e Isaac Newton (1643-1727). O *fato* aliado ao argumento racional surge como obstáculo para o imaginário, cada vez mais confundido com o delírio, o sonho e o irracional. Outro cerco ao imaginário surgiu a partir da discussão kantiana que indaga, por um lado, sobre a percepção pelos recursos da Razão pura e por outro, o que permanecerá desconhecido para sempre no campo dos problemas metafísicos.

³⁹ Doutrina das escolas (universidades) controladas pela igreja nos séculos XIII e XIV.

De acordo com Durand (2004), o cientificismo⁴⁰ e o historicismo⁴¹ foram as duas filosofias que desvalorizaram por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio por semelhança (metáfora). Por outro lado, também houve muitas resistências ao pensamento *sem imagem*. Platão (428-347 a.C.), por exemplo, antes do pensamento aristotélico e graças à linguagem imaginária do mito, admitiu verdades indemonstráveis, como a existência da alma, a morte, o amor etc. Os pensamentos de Platão ecoaram no século VIII, quando foram reabilitadas as imagens no Ocidente cristão. A resistência à destruição de imagens durante o império bizantino acabou por germinar o culto à imaginária sacra.

Já no século XVI, a Reforma Luterana combateu a estética da imagem e o culto aos santos, destruindo quadros e estátuas. Mais uma vez, o iconoclasmo fez-se evidente. No Islamismo e no Judaísmo, religiões solidamente contra a adoração de imagens, o iconoclasmo era compensado pela prática da música e da poesia.

O triunfo da Contra-Reforma da Igreja Romana, ainda no século XVI, pode ser considerado o terceiro grande momento de resistência ao iconoclasmo do Ocidente. “O Barroco é realmente um *banquete dos anjos*” (DURAND, 2004, p.24), comenta Durand (2004). Nessa época, o imaginário místico do Ocidente cristão tomou proporções exageradas devido ao papel espiritual atribuído às imagens e ao culto aos santos.

No século XVIII, a estética de um ideal clássico foi retomada com a difusão do neoracionalismo. Contudo, logo em seguida, os movimentos pré-românticos demarcaram a quarta resistência do imaginário aos ataques do racionalismo e do positivismo. A partir do Romantismo, seguido pelo Parnasianismo, pelo Simbolismo, pelo Surrealismo e pelo Cubismo, seriam explorados de forma mais intensa o *sexto sentido*, a poesia e arte.

“Os bastiões da resistência dos valores do imaginário no seio do reino triunfante do cientificismo racionalista foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo.” (DURAND, 2004, p.35). A partir desses movimentos, uma reavaliação positiva do psiquismo humano começou a ser desenvolvida, fazendo com que ele passasse a ser visto não apenas por um encadeamento racional de idéias, mas também na penumbra de um inconsciente, revelando as imagens irracionais do sonho, da neurose e da criação poética.

⁴⁰ Doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos.

⁴¹ Doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico.

2.1.1.2 Ciências do Imaginário

Assim, uma *ciência do imaginário* começou a ser desenvolvida, de forma não premeditada, em várias disciplinas do saber, como a psicologia, a sociologia, a história e a religião. Aos poucos foi-se formando o papel da imagem como o embrião imaginário da criação científica.

No campo psicológico, os nomes que mais contribuíram para a revalorização da função da imagem foram Sigmund Freud (1856-1939) – com a descoberta do inconsciente – e Carl-Gustav Jung (1875-1961) – que via a imagem como um modelo da autoconstrução da psique, ou seja, terapêutica e pluralista.

Segundo Durand (2004), a sociologia unidirecional de Auguste Comte (1798-1857) e o historicismo unidimensional de Karl Marx (1818-1883), nascidos no século XIX, relegaram o imaginário à margem da civilização, ao homem primitivo e à insignificância superestrutural. O etnólogo Lucien Lévy-Brühl (1857-1939) chegou a atribuir aos *primitivos* uma mentalidade inferior e pré-lógica, diferenciando-os do *adulto branco civilizado*.

Passado esse período, como nos expõe Durand (2004), a sociologia passou a abordar todas as declinações do pensamento imaginário. Claude Lévi-Strauss (1908-), em *O pensamento selvagem* (1962), deixou claro que os homens sempre souberam pensar, e que muito devemos aos que ele chama de *selvagens*. A partir daí, pôde ser fundada uma *sociologia do imaginário*. O sociólogo Roger Bastide (1898-1974) foi o responsável por construir uma ponte entre a sociologia e a psicologia, formando uma corrente do *conhecimento pelo imaginário*. O sagrado, o lúdico, o mito, os sonhos, o fantástico, assim como tantas regiões do imaginário foram devidamente estudados por várias correntes.

Uma corrente literária e artística denominada a *nova crítica irritada* (termo de Lévi-Strauss) teve Gaston Bachelard (1884-1962) como um dos fundadores, por volta dos anos 1930. “Bachelard construirá uma análise literária na qual a imagem surge para iluminar a própria imagem, criando assim uma espécie de determinismo transversal na história e na biografia.” (DURAND, 2004, p. 58).

No *Centro de Pesquisas do Imaginário* (1966) da Escola de Grenoble – do qual Durand foi um dos fundadores e que tem atualmente cerca de 43 centros de pesquisas sobre o imaginário espalhados por todo o mundo – foi desenvolvida uma metodologia sustentada pelo *método crítico do mito*, chamada de *mitodologia* e que supõe duas formas de análise: a

mitocrítica⁴² e a mitanálise⁴³. Na *mitodologia*, o mito é visto como um arranjo de símbolos e arquétipos que se apresenta por meio de mitemas⁴⁴. Segundo esses pesquisadores, em todas as épocas ou sociedades existem mitos que orientam e modelam a vida humana, e o propósito desse trabalho é justamente o de desvelar os grandes mitos responsáveis pelas representações do imaginário.

No campo religioso, Durand (2004) cita o romeno Mircea Eliade (1907-1986) e o francês Henry Corbin (1903-1978) como os dois principais inovadores da abordagem do imaginário. Para Eliade em qualquer religião, mesmo nas mais arcaicas, há uma organização de uma rede de imagens simbólicas, onde mitos e ritos se encontram por detrás das manifestações religiosas.

Já Corbin elegeu como parte preferencial de seus estudos o *imaginal*, que nas palavras de Durand (2004) representa “a faculdade humana que permite a algumas pessoas atingirem um universo espiritual, uma realidade divina –, a essência do *religiosus*, a qual, por vezes, *olha para o homem* e, por outras, é o objeto de sua *contemplação*.” (DURAND, 2004, p. 75). O *mundo imaginal* seria como uma espécie de mundo intermediário inspirado nas narrativas visionárias orientais, onde não existe precedência do mundo real sobre o mundo da imaginação. O valor que o Ocidente confere ao material perde sentido na concepção do *mundo imaginal*, que toma forma visível nas grandes obras do espírito humano.

Se tentarmos uma aproximação do *mundo imaginal* de Durand (2004) com as reflexões sobre o real e o irreal de Morin (1970), veremos que, de certa forma, é possível fazer um paralelo entre os pensamentos dos dois autores. Para Morin (1970), o sonho, no seu ponto máximo de irrealidade, já é por si uma possível realidade. “O imaginário confunde numa mesma osmose o real e o irreal, o fato e a carência, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, como para conferir ao imaginário as virtudes da realidade.” (MORIN, 1970, p. 251). Assim, o imaginário para Morin (1970) assemelha-se a esse lugar intermediário de que fala Durand (2004), onde o real e o irreal se cruzam e se transformam.

⁴² A mitocrítica - termo inventado por Durand em 1970 – refere-se a um método de crítica de discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter mítico, que é inseparável da significação de qualquer tipo de narração.

⁴³ A mitanálise - termo inventado por Durand em 1972 – refere-se a um método de análise científica dos mitos que leva em conta o modelo da psicanálise.

⁴⁴ Uma narrativa puramente ficcional. Geralmente envolve pessoas, ações ou eventos super-naturais e incorpora alguma idéia popular referente a um fenômeno natural ou histórico.

2.1.1.3 Acerca de alguns conceitos

No mundo imaginário de Durand (2004), não há espaço para a pedagogia oficial do Ocidente fundada no princípio aristotélico do *terceiro excluído*, ou seja, ou X ou Y. A sua lógica do imaginário é pluralista e de inclusão, onde se admite a paradoxal combinação de X e Y, o que Bachelard denominou de *pluralismo coerente*. Segundo Durand (2004), “a origem da coerência dos plurais do imaginário encontra-se na sua natureza sistêmica, e esta, por sua vez, funda-se no princípio do terceiro dado, na ruptura da lógica bivalente onde A exclui não-A.” (DURAND, 2004, p. 84). Assim, todo *objeto* imaginário é *dilemático* e ambíguo, pois compartilha com seu oposto uma qualidade comum, ou seja, trata-se de uma lógica da inclusão, do paradoxo e da contradição.

Para os mitólogos que praticam a mitocrítica e a mitoanálise, foi a partir dessa lógica que se originou o princípio da redundância, ou seja, na repetição das ligações simbólicas que compõem os processos do mito, do onírico ou do sonho. De acordo com Durand (2004), a redundância aponta sempre para um mitema. O mito, por não raciocinar, tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as derivações possíveis. Durand (2004) compara o mitema com a idéia de holograma de Edgar Morin, no qual cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto. O que nos leva a concluir que

o imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação etc.) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico. A identidade não-localizável, o *tempo* não-assimétrico e a redundância e metonímia *halográfica* definem uma lógica *inteiramente outra* em relação àquela, por exemplo, do silogismo ou da descrição eventualista, mas muito próxima, por alguns lados, daquela da música. (DURAND, 2004, p. 87).

Durand (2004) introduziu um novo modo de olhar o cotidiano, mostrando que o que acontece no nível do imaginário é uma incessante troca entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimidações objetivas provenientes do meio social denominada de *trajeto antropológico*. Se no ser humano existe um *querer agir* sobre o mundo, buscando, por meio dessa ação, a satisfação de suas necessidades e desejos, o meio, então, age sobre essas vontades, tentando enquadrá-las em regras pré-estabelecidas. Estabelece-se, então, uma tensão entre o querer e o dever.

O *trajeto antropológico* representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de *vaivém* contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra ponta, nas várias interpelações do meio cósmico e social. (DURAND, 2004, p.90).

É interessante notar como Morin (1970) expõe de forma semelhante a questão das permutas que ocorrem no imaginário do ser humano, as quais ele chama de *transferências imaginárias*.

É durante esse incessante vai-e-vém entre o *eu* que é outrem e os outros que há no *eu*, entre a consciência subjetiva do mundo e a consciência objetiva do *eu*, entre o exterior e o interior, que o *eu* imediatamente objeto (duplo) se interioriza e o duplo interiorizado se atrofia e se espiritualiza em alma; ao passo que o macrocosmos imediatamente subjetivo se objetiva, para vir a constituir o mundo objetivo submetido a leis. (MORIN, 1970, p.249)

Para Morin (1970), essas transferências imaginárias enriquecem o homem geneticamente. É por meio do imaginário que se constrói e desenvolve a realidade do homem. Assim, não é possível dissociá-lo do homem material. O imaginário é parte vital do ser humano; é o alicerce do que Morin (1970) chama de *projeções-identificações* – “a partir do qual o homem, ao mesmo tempo que se mascara, se conhece e se constrói.” (MORIN, 1970, p.250)

Nos anos 1980, Durand (2004) criou um modo de classificar os elementos do imaginário em uma dada sociedade e em um determinado momento. Conhecida como esquema da *tópica* (de *topos*, lugar) sociocultural do imaginário, procurava situar os elementos complexos de um sistema em um diagrama. Para isso, ele utilizou o esquema do funcionamento da psique de Freud e o dividiu em duas tópicas: o nível do consciente solidário com um inconsciente e uma outra, que se dividia em três níveis: o consciente dividia-se em *ego* e *superego*, enquanto o inconsciente era denominado *isso* (*id*). O que coincidia com as duas pontas do *trajeto antropológico* onde o inconsciente e o *isso* situam-se na ponta do trajeto inconsciente e o *ego* e o *superego* na ponta educada.

Dividindo um círculo – que representa o conjunto imaginário de uma determinada época da sociedade – em duas fatias na horizontal, teremos na parte de baixo para cima as três instâncias freudianas que representam uma sociedade. A fatia inferior representa um *isso* antropológico, lugar que Jung denominou de *inconsciente coletivo*, chamado por Durand (2004) de *inconsciente específico* e que está ligado à estrutura psicológica do homem. Nesse campo se formam as imagens arquetípicas. A segunda fatia horizontal do diagrama corresponde ao *ego* freudiano.

É a zona das estratificações sociais onde são modelados os diversos papéis conforme às classes, castas, faixas etárias, sexos e graus de parentesco ou em papéis valorizados e papéis marginalizados, de acordo com o corte vertical do círculo por um diâmetro. (DURAND, 2004, p.94).

Os papéis valorizados tendem a se institucionalizar em um conjunto coerente e com códigos próprios, enquanto os papéis marginalizados ficam no *underground*, sendo mais

dispersos e pouco coerentes. “Contudo, estas imagens de papéis marginalizados são os fermentos, bastante anárquicos, das mudanças sociais e do mito condutor [...]” (DURAND, 2004, p. 94).

Por fim, na fatia horizontal superior do diagrama está o *superego* da sociedade, que organiza e racionaliza em códigos, planos, ideologias e programas os papéis positivos do *ego* sociocultural.

Assim, temos duas dimensões da *tópica*: a vertical, que divide as duas metades do círculo, que, por sua vez, representam os dois hemisférios das contradições sociais de uma sociedade; e a horizontal, que reparte o imaginário sociocultural em três fatias. Acrescentando uma dimensão temporal, é possível percorrer, partindo do pólo inferior, todo o hexágono no sentido horário. Assim, partimos de uma extremidade repleta de fluxos de imagens do *isso*, parte confusa do imaginário, que aos poucos vai-se regularizando na parte mediana, de acordo com os papéis, para terminar na extremidade superior, onde o alógico do mito se atenua em favor da lógica em curso.

Portanto, os conteúdos imaginários (os sonhos, desejos, mitos etc.) de uma sociedade nascem durante um percurso temporal e um fluxo confuso, porém importante, pra finalmente se racionalizarem numa *teatralização* (Jean Duvignaud, Michel Maffesoli) de usos *legalizados* (Algirdas, Greimas, Yves Durand), positivos ou negativos, os quais recebem as estruturas e seus valores das várias *confluências* sociais (apoios políticos, econômicos, militares, etc.), perdendo assim sua espontaneidade mitogênica em construções filosóficas, ideológicas e codificações. (DURAND, 2004, p. 96).

Outro método de abordagem do imaginário desenvolvido por Durand (2004) surgiu a partir da metáfora da bacia fluvial – que determina o curso do rio, que, por sua vez, é regulado pelo fluxo dos afluentes – e foi transformada no conceito de *bacia semântica*. Esse conceito, que já estava implícito na *tópica*, se divide em seis fases.

A primeira fase, denominada *escoamento*, são pequenas correntes descoordenadas e antagônicas (na *tópica* ressurgem no setor marginalizado), cada vez mais imobilizadas em códigos, regras e convenções. Nessa fase, surgem alguns movimentos que vão formar os novos imaginários, como os que vieram para contestar o iconoclasmo. A segunda fase, a *divisão das águas*, é o momento de junção de alguns escoamentos que se opõem aos estados imaginários precedentes. Por exemplo, na Idade Média, quando os franciscanos se revoltaram contra as riquezas ostensivas da Igreja. Depois vem o *nome do rio*, que se dá quando um personagem real ou fictício caracteriza a bacia semântica como um todo. É o nome do pai mitificado: Francisco de Assis, Beethoven, Hegel são alguns exemplos. A quarta fase, a *organização dos rios*, consiste em teorizar uma filosofia dos fluxos imaginários, podendo ocorrer alguns exageros por parte dos seus fundadores. A quinta fase, as *margens* do

imaginário, diz respeito à filosofia do imaginário e à *mitodologia*, estudadas pelo grupo de pesquisa ao qual Durand faz parte. A última fase, *os deltas e os meandros*, ocorre quando o inventor dos mitos, que transportou o imaginário específico ao longo do rio, se desgasta e atinge uma saturação limite, deixando-se penetrar aos poucos por outros escoamentos.

Segundo Durand (2004), a duração de uma *bacia semântica*, que vai dos primeiros escoamentos até os últimos meandros, varia de 150 a 180 anos, ou seja, o núcleo de três ou quatro gerações, necessário para o imaginário familiar, sob pressão exterior, transformar-se em um imaginário coletivo.

2.1.1.4 Imaginário e técnica

À primeira vista, imaginário e técnica são palavras que soam como opostos. Parecem estar se contradizendo e se desprezando mutuamente; no entanto, elas trabalham em um mesmo sentido. É, pois, por meio de instrumentos técnicos que o homem procura por em prática os seus sonhos, suas construções mentais. Como explica Morin (1970):

Ao antro-po-cosmomorfismo do imaginário corresponde o antro-po-cosmomorfismo da prática, à alienação e à projeção da substância humana nos sonhos corresponde a alienação e a projeção nos instrumentos e no trabalho, isto é, o longo e ininterrupto esforço para dar realidade à carência fundamental: fazer do homem o sujeito do mundo. (Morin, 1970, p. 250)

Para suprir suas carências, o homem serve-se de instrumentos técnicos capazes de transformar seus sonhos em realizações práticas. Assim foram inventadas as asas de Ícaro, o avião, a fotografia, o cinema e tantas outras utopias que se tornaram concretas. Dessa forma, “imaginário e técnica apóiam-se um no outro, ajudam-se mutuamente. Encontram-se sempre, não apenas como negativos, mas como fermentos mútuos.” (MORIN, 1970, p.250)

Cada sonho, mesmo com sua irreabilidade, já carrega em si a semente de uma possível concretização. “Todos os sonhos são uma realidade irreal, que aspira, contudo, a uma realização prática.” (MORIN, 1970, p.251). Para Morin (1970), as grandes invenções são precedidas de aspirações míticas que a princípio eram tidas como irreais e, a partir do momento em que se tornam concretas, são muitas vezes tomadas como feitiçaria ou loucura. Haja vista a invenção da fotografia (1826), que foi interpretada como uma ameaça ou negação da arte por intelectuais da época, como por exemplo, o poeta Charles Baudelaire (1821-1867).

Assim, sonho e instrumento se encontram e se fecundam. “São os nossos sonhos que preparam as nossas técnicas: máquina entre as máquinas, o avião nasceu dum sonho. São as nossas técnicas que conservam os sonhos [...]” (MORIN, 1970, p.251)

Em *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*, ao tomar o cinema como exemplo, Dubois (2004) fala sobre a influência que os instrumentos exercem sobre o imaginário, tanto no processo de construção da imagem quanto no momento posterior, o da recepção.

Para Dubois (2004), as máquinas intervêm no coração do processo de constituição da imagem, já que “enquanto instrumentos (*technè*), são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação.” (DUBOIS, 2004, p.38)

Da mesma forma, a máquina é também produtora de imaginários, e sua força está não somente na dimensão tecnológica, mas sobretudo na dimensão simbólica. Ao entrarem em uma sala de cinema, as pessoas vêem muito mais do que sombras projetadas por uma máquina em uma tela. Pois, como explica Dubois (2004), a maquinaria cinematográfica não é apenas geradora de imagens, é também produtora de afetos, exercendo um enorme poder sobre o imaginário dos espectadores.

2.1.1.5 A civilização da imagem

No século XX, assistimos à explosão da *civilização da imagem*, presente em todos os níveis de representação da vida do homem ocidental. A imagem midiática disponibiliza sentidos para as escolhas econômicas e profissionais, costumes e aparências, às vezes escondendo-se atrás de uma publicidade, outras encobrendo alguma ideologia. O que, de acordo com Durand (2004), acabou por causar um *efeito-perverso*:

embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (óticos, físicos-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e transmissão das imagens, ela continuou desprezando e ignorando o produto de suas descobertas.” (DURAND, 2004, p.33)

Também Dubois (2004)⁴⁵ posicionou-se criticamente em relação aos meios técnicos, afirmando que a tecnologia é sempre associada à idéia de novidade, embora não atinja necessariamente o terreno estético, da criatividade e da inovação. Para o autor, “o discurso da

⁴⁵ É importante ressaltar que Durand e Dubois trabalham com referências completamente diferentes. Durand usa o conceito de imagem simbólica que deriva da filosofia de Ernst Cassirer. Dubois utiliza referências derivadas principalmente da semiótica de Charles Peirce. Dessa forma, ícone e símbolo são coisas antagônicas para Cassirer/Durand e Dubois/Peirce. De qualquer maneira, optamos por inserir aqui o pensamento de Dubois, que embora percorrendo caminhos diferentes, chega a conclusões próximas à de Durand, com relação à banalização da imagem.

novidade oculta completamente tudo o que pode ser regressivo em termos de representação (ocultação do estético em proveito do puramente tecnológico) [...]” (DUBOIS, 2004, p.35)

O mais grave, como nos alerta Durand (2004), é que o desenvolvimento tecnológico acabou provocando uma vasta produção de imagens, distribuídas pela mídia com tanta generosidade que vêm enfraquecendo a nossa capacidade crítica e se abrindo às manipulações éticas. Segundo Durand (2004), essa *explosão* não ocorreu com o imaginário: “a enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do distrair.” (DURAND, 2004, p.33)

Se por um lado a civilização ocidental aprendeu a conviver e a explorar o que as imagens têm de proveitoso a nos oferecer, por outro a abundância de imagens que remetem ao indizível e ao sem significado acabou por se tornar uma nova forma de iconoclasmo. A imagem banalizada reprime a subjetividade, anestesia a criatividade e sufoca o imaginário. Ao reduzir-se progressivamente a mero registro, ela perde a força que outrora possuía.

Verdade que a *civilização da imagem* permitiu a descoberta dos poderes da imagem há tanto tempo recalcados, aprofundou as definições, os mecanismos de formação, as deformações e as elipses da imagem. Por sua vez, a *explosão vídeo*, fruto de um efeito perverso, está prenhe de outros efeitos perversos e perigosos que ameaçam a humanidade do *Sapiens*. [...] a imagem *enlatada* anestesia aos poucos a criatividade individual da imaginação [...]” (DURAND, 2004, p. 118)

Assim, ao olharmos para os princípios básicos da fotografia documental, acreditamos que – pelos valores éticos e estéticos dos trabalhos, pelo tipo de propostas e intenção dos fotógrafos (logicamente com valores e intensidades diferenciados) – ela não se enquadra na condição de mera produtora de imagens *enlatadas*. Pelo contrário: como já mostramos no primeiro capítulo, a fotografia documental procura estimular a produção de novos sentidos. O *Documentário Imaginário* prossegue nessa busca.

2.1.2 Museu sem Paredes

*Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido
João Cabral de Melo Neto*

Como previu Benjamin (1996a), a era da reprodutibilidade técnica não seria passageira: foi desencadeada primeiramente com a xilogravura, na Idade Média, seguida pela litografia, no início do século XIX, e logo acelerada pela fotografia. Sete décadas após a publicação do célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), continuamos vivendo as transformações acarretadas pela reprodução técnica, que vem se desenvolvendo ao longo da história em intensidade crescente⁴⁶. Dos antigos aparelhos fotográficos analógicos às modernas máquinas digitais, *webcams*, impressoras, *scanners*, celulares-câmeras, o mundo parece girar em torno das técnicas de reprodução.

Para o francês André Malraux (1978)⁴⁷, no âmbito das artes, a reprodução abriu um campo de experiências que se dá fora das paredes dos museus, e esse novo domínio é pela primeira vez a herança comum de toda a humanidade. Além da reprodução ter multiplicado o acesso às obras de arte, Malraux (1978) acredita que ela promoveu outros trabalhos ao seu devido lugar, lançou alguns estilos menores e, em alguns casos, chegou a inventá-los. Desse modo, “[...] no nosso *Museu sem Paredes* pintura, afresco, miniatura e janela de vidro colorido parecem ser de uma e mesma família.”(MALRAUX, 1978, p.44). (tradução nossa)⁴⁸.

Se a obra de arte original continua restrita à apreciação de frequentadores de museus e galerias, *marchands* ou colecionadores, ou seja, a um número limitado de pessoas, por outro lado, a reprodução tem colocado ao alcance de um número significativo de pessoas obras de qualquer parte do mundo. É exatamente essa uma das funções da reprodução, a de aproximar a obra original de um público mais amplo. Pela Internet, por exemplo, podemos conhecer inúmeras obras que eram inacessíveis até algumas décadas atrás. Como Benjamin (1996a) já havia prognosticado há mais de setenta anos, “na medida em que essa técnica permite à

⁴⁶ Não cabe nesta dissertação discutir sobre a *aura* e a perda da autenticidade da obra de arte. Focaremos nossos estudos nos efeitos da reprodução técnica sobre a fotografia documental.

⁴⁷ Nota-se a influência do ensaio de Walter Benjamin, *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (publicado pela primeira vez em 1936) nas formulações de Malraux, *O museu Imaginário* (publicado pela primeira vez em 1949). Segundo o pesquisador Edson Rosa da Silva, Malraux chegou a citar o escritor alemão em alguns momentos de sua obra. Além disso, Benjamin ouviu do próprio Malraux comentários sobre o seu artigo, em Paris.

⁴⁸ “[...] in our Museum without Walls picture, fresco, miniature and stained-glass window seem of one and the same family”(MALRAUX, 1978, p.44)

reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido”. (BENJAMIN, 1996a, p.169).

Para Benjamin (1996a), foi com o início da era da reprodutibilidade técnica que o valor de culto perdeu lugar para o valor de exposição. A representação de um alce feita pelo homem paleolítico na parede de uma caverna – exemplo citado por Benjamin (1996a) – pode não ser vista por muitas pessoas, mas o mais importante é que ela exista – está, portanto, ligada à magia e ao valor de culto (que quase obriga a manter secretas as obras de arte). À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. “A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o precederam.” (BENJAMIN, 1996a, p.173). Uma peça que pode ser deslocada de um lugar para o outro é mais fácil de ser exposta do que uma outra fixa, por exemplo.

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. (BENJAMIN, 1996a, p.173)

Na contemporaneidade, devido aos mais diversos modos de reprodução, o valor de exposição e, conseqüentemente, as nossas referências culturais cresceram substantivamente, se comparadas ao período anterior à era da reprodutibilidade: o que antes poderia levar uma vida toda para chegar ao nosso conhecimento agora nos atinge em poucos instantes. O grau de exponibilidade das informações, em geral, foi fortalecido pelas facilidades propiciadas pelos meios de comunicação, especialmente com a chegada da Internet, a partir da década de 1990. Para pesquisarmos sobre algum artista, por exemplo, basta digitar o seu nome e em poucos segundos temos, *on line*, uma lista completa de artigos, publicações e reproduções fotográficas de seus trabalhos. O que Benjamin (1996a) havia dito na década de 1930 continua valendo em pleno século XXI: “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.” (BENJAMIN, 1996a, p. 170).

As formas de percepção das coletividades humanas também se transformam ao mesmo tempo que seu modo de existência. A partir das reproduções, as pessoas podem se orientar, tomando outros trabalhos como base, para criar as suas próprias alusões. Tornamos-nos muito mais receptivos às reproduções do que nossos antepassados e, de certa forma, a obra de arte passou a ser criada para ser reproduzida. Como já havia antecipado Benjamin (1996a), “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.” (BENJAMIN, 1996a, p.180). Em vista do pequeno círculo que tinha acesso ao original, isso

representa um avanço democrático, embora saibamos que grande parte da população mundial ainda não tem acesso nem às reproduções.

A idéia de correspondência entre as obras nutre a noção de *Museu Imaginário* de Malraux (1978). Segundo o autor, no mundo contemporâneo é possível, graças à difusão das técnicas de reprodução, que as pessoas montem mentalmente seu *Museu Imaginário*, abolindo dessa forma as fronteiras espaços-temporais. O *Museu* passa a funcionar como um espaço imaginário que habita nosso inconsciente. “Nós, contudo, temos muito mais grandes trabalhos disponíveis para refrescar nossas memórias do que aqueles que até mesmo o maior dos museus poderia reunir.”(MALRAUX,1978, p.16). (tradução nossa)⁴⁹

No caso da fotografia, podemos dizer que cada fotógrafo carrega dentro de si uma *biblioteca de imagens*. Assim, uma fotografia nunca é totalmente destituída de influências, pois o fotógrafo absorve informações vindas de diversos lugares e pode usá-las mais adiante para criar outras imagens. O que não quer dizer que foi programado *fazer igual*, nem que necessariamente os fotógrafos, durante o ato de fotografar, se lembrem de referências vistas em outros lugares. Simplesmente essas imagens habitam o imaginário e são retiradas para fora do seu *Museu* no momento de produzir a imagem. Segundo o pesquisador da obra de Malraux, Edson Rosa da Silva (2002), “o artista não rediz simplesmente a obra imitada, ele cria, pelo contrário, outras relações, provoca outras tensões que lhe são próprias. Cria novas relações no campo específico de sua arte”. (SILVA, 2002, p.19).

Se tomarmos como exemplo a *imagem-ícone* do fotógrafo W. Eugene Smith (1918-1978) *Tomoko Uemura in her Bath* (1972), que mostra uma criança (com o corpo deformado por causa do envenenamento por mercúrio, que infectou a aldeia de Minamata) sendo banhada pela mãe, possivelmente, dependendo de nossa formação cultural, iremos ativar nosso *Museu Imaginário* e lembrar da célebre escultura da *Pietà*, feita por Michelangelo por volta de 1499. Isso não significa que Smith tenha necessariamente se inspirado na *Pietà* ao fazer sua foto. Se a semelhança de sua fotografia com a escultura de Michelangelo é resultado de uma intencionalidade real “vou fazer uma foto parecida com a escultura da *Pietà*”, ou que tenha escapado inconscientemente do seu repertório cultural, nunca poderemos responder. Assim como, a qualquer instante e em qualquer lugar, novas *Pietàs* podem ser obtidas das mais diferentes maneiras.

⁴⁹ “We, however, have far more great works available to refresh our memories than those which even the greatest of museums could bring together.”(MALRAUX, 1978, p.16)



Fig. 13: **Tomoko Uemura in her Bath.** 1972
Fonte: Foto de Eugene Smith



Fig. 14: **Pietà. St. Peter's.** 1497-1500
Fonte: Foto de escultura de Michelangelo

Alguns artistas chegam a buscar, assumidamente, referências em outros trabalhos que sirvam como fonte de inspiração para sua própria criação. Como o irlandês Francis Bacon (1909-1992), que partiu da idéia de movimento das imagens fotográficas de Eadweard Muybridge (1830-1904) para fazer uma seqüência de pinturas. Em entrevista a David Sylvester (1995), Bacon explicou que a idéia de pintar em série saiu dos livros de Muybridge, onde as fases de um movimento estão mostradas separadamente em fotografias. Para o artista, “as fotografias não são somente pontos de referência; muitas vezes elas são detonadoras de idéias.” (SYLVESTER, 1995, p.30). Por sua vez, o fotógrafo Antoine D’Agata (1961) diz ter se inspirado no trabalho de Bacon para fazer seu livro de fotografias *Stigma* (2004). Formase, assim, um ciclo, em que a pintura utiliza a fotografia como referência e a fotografia, por sua vez, volta-se para a pintura, mostrando, dessa maneira, o uso intenso do *Museu Imaginário*.



Fig. 15: **Stigma.** 2004
Fonte: Foto de Antoine D’Agata

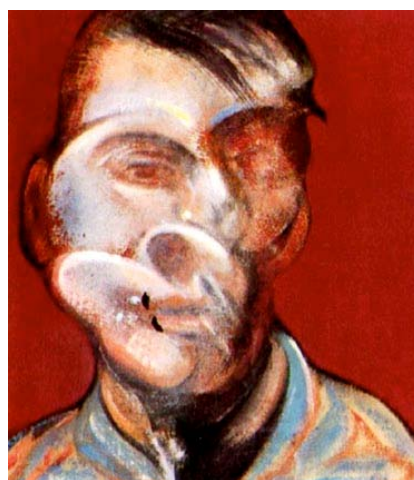


Fig. 16: **Three studies for self-portrait.** 1973
Fonte: Pintura de Francis Bacon

Torna-se difícil imaginarmos uma arte que não provenha de outras artes. As fotografias revelam uma relação com obras anteriores, que se metamorfoseiam em outras obras, ocorrendo dessa forma transformações na linguagem fotográfica:

[...]a questão que se coloca de obra a obra (o diálogo) e que se transforma de um tempo a outro [...], em relação de contigüidade, onde a presença de um, ao invés de substituir ou anular, soma-se à do outro, diz e re-diz o outro. Cita o outro. (SILVA, 2002, p.22)

Desse modo, é do poder da transformação que vemos nascer a arte. “Ticiano não *reproduz* cenas imaginadas; foi do limite da noite das florestas de Cadore que ele tirou sua *Vênus*.” (MALRAUX, 1978. P.56). (tradução nossa)⁵⁰. Segundo Malraux (1978), a metamorfose ocorre quando uma grande obra de arte modifica a que veio antes. Por isso, as nossas escavações revelam mais sobre o nosso próprio futuro do que sobre o mundo passado.

Quase todo fotógrafo documental que chegou a um modo particular de fotografar passou por mestres como Hine, Cartier-Bresson ou Smith. Todo seu percurso está próximo de percursos anteriores, e os trabalhos não se relacionam pela ligação com a realidade e sim pela relação que mantém entre si. É certo que todo trabalho é feito a partir de escolhas, contudo, retiradas do *Museu Imaginário* – “nós escolhemos certos elementos da nossa admiração e fechamos os olhos para outros.” (MALRAUX, 1978. P.67). (tradução nossa)⁵¹. Enfim, as obras se iluminam umas às outras por forma de diálogo, “[...] o que a obra de arte mantém não é um monólogo, de qualquer maneira impositivo, mas um diálogo indestrutível pelo Tempo.” (MALRAUX, 1978. P.69). (tradução nossa)⁵²

Quais seriam os pontos de interseção entre uma fotografia feita por Robert Doisneau (1912-1994) em uma academia de halterofilismo na França, em 1961, e outra de Miguel Rio Branco (1946-) feita em uma academia de boxe no Rio de Janeiro, em 1993? A princípio nos parece difícil fazer uma aproximação. Doisneau faz parte de uma geração de fotojornalistas dos anos 1930, que estava interessada em unir estética com valores humanísticos. Percebemos, em sua fotografia, a preocupação de um retratista em tornar reconhecível a identidade do personagem fotografado, inclusive identificando-o no título. Já o contemporâneo Rio Branco, por outro lado, recorre de maneira mais intensa a elementos estéticos, não se preocupando da mesma forma com o sujeito retratado. A despeito das diferenças entre os seus projetos estéticos e da maneira como esses fotógrafos se filiam a

⁵⁰ “Titian did not reproduce imagined scenes; it was from the nightbound forest of Cadore he got his *Vênus*.” (MALRAUX, 1978, p.56)

⁵¹ “We select certain elements for our admiration, and shut our eyes to the others.” (MALRAUX, 1978. P.67)

⁵² “[...] what the masterpiece keeps up is not a monologue, however authoritative, but a dialogue indefeasible by Time” .” (MALRAUX, 1978. P.69).

movimentos diferentes, apontamos para algumas semelhanças. Primeiramente, as duas imagens remetem ao corpo de um sujeito refletido no espelho, técnica que Aumont (1995) chama de *superenquadramento* (presença de um quadro no quadro, espelho ou janela, por exemplo). Porém, na foto de Doisneau, o corpo, no centro da imagem, está nítido e emoldurado por duas colunas de pesos, dispostas na vertical. Na fotografia de Rio Branco, o corpo, desfocado e em movimento, induzindo à idéia de apagamento, encontra-se descentralizado. No primeiro plano, compondo a atmosfera do ambiente, uma corda pendurada, totalmente focalizada, divide a imagem ao meio. Se Rio Branco se inspirou na fotografia de Doisneau para reinterpretá-la ao seu próprio modo, não é do nosso interesse. O que importa é que, embora cada fotógrafo tenha uma forma completamente diferente de representação, ao olharmos para as duas imagens fotográficas, percebemos entre elas traços indiciais que se assemelham, seja pelo ponto de vista estrutural, espacial ou temático. Então, podemos dizer que não há fotografias puras, nem poderia haver – porém, ao mesmo tempo, cada fotografia é individual, única e irreproduzível, sendo nisso que reside o sentido de sua criação.

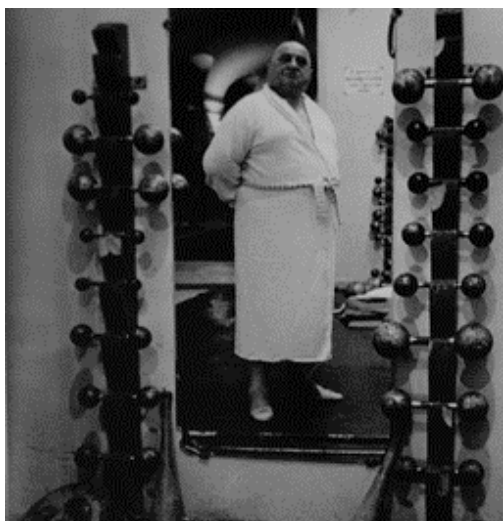


Fig. 17: **Monsieur Secq au hammam, Paris.**1961
Fonte: Foto de Robert Doisneau



Fig. 18: **Silent Book.** 1997
Fonte: Foto de Miguel Rio Branco

O *Museu Imaginário* é alimentado pelo repertório cultural de cada artista, embora nem sempre eles estejam cientes das relações que produzem. O que dizer das semelhanças, por exemplo, entre as botas de Walker Evans (1903-1975), as de René Magritte (1898-1967) e as de Jean-Luc Godard (1930-)? Há entre esses trabalhos – feitos em temporalidades diferentes e que englobam, respectivamente, fotografia, pintura e cinema – fios dialógicos que

permitem, de alguma maneira, remeter as imagens para uma espécie de intertextos, de repertório comum no qual elas se inserem e através do qual conversam.

Porém, cada dispositivo exige uma maneira particular de ser interpretado. Tomemos como exemplo a comparação feita por Schaeffer (1996), a partir de uma interpretação heideggeriana, entre trabalhos que também têm sapatos como referente: a foto do americano Edward Weston (1886-1958) *Abandoned Shoes (Sapatos Abandonados)* (1937) e o célebre quadro do pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890) *A Pair of Shoes (Um Par de Sapatos)* (1886). De acordo com Schaeffer (1996), a foto de Weston situa-se na descendência dos sapatos de Van Gogh. Segundo a leitura de Heidegger, o quadro tem a função ontológica central não de reproduzir um par de sapatos nem de representar os sapatos em seu gênero, mas a de nos informar a essência da coisa utilitária. A pintura de Van Gogh representa sapatos de camponês, já que o couro está marcado pela terra fértil e úmida e nele está inscrito o cansaço dos passos do trabalhador, e nos conduz ao mundo campestre.

Contudo, para Schaeffer (1996), embora as conotações pictóricas sejam evidentes e exista uma provável intencionalidade semiótica, não é possível observar a foto de Weston sob a luz da interpretação heideggeriana. Contemplar uma fotografia é um ato inteiramente íntimo e pessoal, ao passo que uma pintura requer conhecimentos artísticos e históricos. De acordo com o autor, uma fotografia razoável pode ser feita por quase todo mundo, ao passo que uma pintura é restrita a uma minoria de pessoas talentosas, ou seja, a *superabundância quantitativa* das fotografias opõe-se à raridade das pinturas. Além do mais, a imagem fotográfica é sempre a imagem de alguma coisa, que requer um conhecimento do *arché* e não pode ser uma criação primária. O objeto da fotografia é a fotografia em si, ou seja, o traço analógico de qualquer porção de tempo-espaco particular. Portanto,

toda tentativa de leitura estético-simbólica de uma fotografia causa uma queda brutal da tensão hermenêutica, uma espécie de curto-circuito que nos faz sentir a profunda indiferença da imagem à interpretação, esta última nos parecendo como que imposta à primeira sem poder enriquecê-la o mínimo possível. (SCHAEFFER, 1996, p.195).

Por mais que os dois trabalhos tenham semelhanças temáticas e estéticas, eles não podem ser contemplados da mesma maneira, pois a fotografia não é um “ícone autotélico, mas uma imagem referente ao universo perceptivo, sem que por isso ela reproduza uma percepção.” (SCHAEFFER, 1996, p.196).

Desse modo, podemos fazer associações de imagens quanto à temática, ao enquadramento, à disposição formal dos elementos, às cores etc. Porém, o uso do *Museu Imaginário* perde o sentido quando se pretende agrupá-las a partir de uma análise simbólico-interpretativa.



Fig. 19: **Abandoned Shoes, Alabama Hills.** 1937
Fonte: Foto de Edward Weston



Fig. 20: **A pair of Shoes.** 1886
Fonte: Pintura de Vincent Van Gogh

Ressaltamos, ainda, que a estrutura do *Museu sem Paredes* não rejeita a passagem das obras ao longo de sua história, como o fazem alguns museus que se fecham em trabalhos clássicos do passado. Pelo contrário, o *Museu Imaginário*, pela metamorfose, acaba por agregar novos valores à história. Segundo Malraux (1978), o *Museu* faz uma tentativa de sucessivas ressuscitações do passado, chegando a evoluções e transformações que parecem longas cicatrizes deixadas pelo destino, de passagem, no rosto do mundo. Sendo assim, o *Museu Imaginário* não é constituído somente de imagens (desenho, pintura, cinema, televisão, fotografia etc.): ele abrange toda forma de diálogo que estabelecemos com nosso imaginário, seja a partir de textos, idéias, conversas, lembranças, entre outras.

As citações ainda são vistas muitas vezes como uma ameaça para a arte e também para a literatura. É ingenuidade achar que a originalidade é a essência da arte, assim como não faz mais sentido para a fotografia – que produz um número indeterminado de cópias – prender-se à questão de autenticidade. Não faz sentido renegarmos as citações, que devem ser vistas como uma forma saudável de enriquecimento do trabalho.

Para Rosler (1993), a reinterpretação de um original possui também objetivo político. A citação serve para combater o autoritarismo, já que ela tem relação com outras representações que não a da verdade. A apropriação de elementos clichês da história oficial tem a intenção de destruir a credibilidade das autoridades a favor do ponto de vista dos excluídos. Assim, a constante reinterpretação do original serve como um anúncio anti-autoritário. A citação pode ser usada ainda para ironizar ou criticar alguma situação, como aconteceu, por exemplo, no movimento dadaísta e na *Pop Art*.

Enfim, o uso de referências em qualquer trabalho pode se dar por múltiplos motivos e, a princípio, está relacionado à cumplicidade do autor e, portanto, à criatividade.

O fotógrafo americano James Nachtwey (1948-) e a francesa Alexandra Boulat (1962) realizam o mesmo tipo de trabalho: ambos percorrem o mundo inteiro em busca de histórias

interessantes que possam ser contadas por meio de imagens. Além disso, os dois são associados à *VII Photo Agency*. Percorrendo o site da agência, encontramos duas fotos que nos chamaram a atenção pela similaridade dos temas, da composição e da clara utilização dos mesmos elementos plásticos. Não é de surpreender que dois fotógrafos contemporâneos pertencentes à mesma geração e que possivelmente produziram seus repertórios de imagens a partir das mesmas referências, chegassem a imagens fotográficas tão semelhantes. No entanto, lá estão elas, expostas no mesmo lugar, fazendo parte do portfólio de cada fotógrafo, sem o menor constrangimento pelo fato de uma se assemelhar à outra.



Fig. 21: **Quetta/ Pakistan.** 2001
Fonte: Foto de Alexandra Boulat



Fig. 22: **Iraq.** 2003
Fonte: Foto de James Nachtwey

2.2 DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO: PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO DO TERMO

Vimos, no primeiro capítulo, que a partir dos anos 1950, quando os trabalhos documentais começaram a se afastar de seu modelo clássico consolidado nos anos 1930, as mudanças na fotografia documental tornaram-se mais proeminentes. “Os signos libertaram-se de suas âncoras anteriores e flutuam livremente pelo mundo que foi constituído como um sítio de espetáculo.” (PRICE, 1997, p.101). (Trad. Rui Cezar dos Santos)⁵³.

Para onde estariam caminhando as mudanças, desencadeadas pela geração de Frank e Arbus? Procurando respostas para essa indagação, começamos a observar a produção de fotógrafos contemporâneos em busca de traços que apontassem para uma mesma direção.

⁵³ Signs have broken loose from their former anchorages and float freely around a world that has been constituted as a site of spectacle. (PRICE, 1997, p. 101)

Chegamos, então, à proposta do termo *Documentário Imaginário*⁵⁴ para denominar um caminho que se abre dentro do universo mais amplo da fotografia documental contemporânea.

Ao tentarmos caracterizar o *Documentário Imaginário*, buscamos uma forma de identificar um possível desdobramento do documentarismo fotográfico contemporâneo. Por meio desse caminho, procuramos entender de que forma a fotografia documental vem sendo modificada e que tipo de influências vem agindo sobre ela.

A despeito do caráter híbrido da fotografia documental – que como já salientamos, abarca as mais diversas propostas éticas e estéticas – tentaremos mostrar que determinados trabalhos documentais tendem a se desenvolver a partir de algumas características semelhantes, permitindo, dessa maneira, que sejam enquadrados em uma mesma prática.

O *Documentário Imaginário* está diretamente relacionado ao período posterior aos anos 1950 e abrange não apenas o nosso *corpus* empírico – o livro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco (1946-), e o *website Paisagem Submersa* (2005), de João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-) –, mas também uma série de outros trabalhos, como os de Antoine D'Agata (1961-), Trent Park (1971-), Michael Ackerman (1967-), Claudia Andujar (1931-), entre outros mencionados no primeiro capítulo⁵⁵. A partir de exemplos de trabalhos desses fotógrafos contemporâneos, mais especificamente de *Silent Book* e *Paisagem Submersa*, iremos observar algumas mudanças que vêm ocorrendo na fotografia documental no decorrer do seu processo histórico.

A proposta que apontamos pode ser vista como uma busca por novas linguagens, por novas formas de representação que estejam mais voltadas para a expressão da sociedade contemporânea em suas inúmeras complexidades. Também se apresenta como uma possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de expressão.

Por estar inserido no universo mais amplo da fotografia documental contemporânea, o *Documentário Imaginário* compartilha de seus atributos, embora não deixe de ter algumas características que lhes são singulares. Lembramos que essa proposta é responsável apenas por uma parte das mudanças no processo de produção da fotografia documental contemporânea, que se mantém aberta também a outras maneiras de ser explorada.

⁵⁴ Em francês, *Documentaire Imaginaire*. Termo utilizado pelo curador canadense Chuck Samuels, do *Le Mois de la Photo à Montreal*, para classificar o trabalho fotográfico *Paisagem Submersa* durante o *Foto Arte*, festival de fotografia em Brasília, 2004. Em maio de 2006, o curador, em resposta ao nosso e-mail, disse ter usado o termo buscando uma conexão entre o trabalho e o evento *Image & Imagination*, que estava organizando em 2005, sem ter, no entanto, se dedicado a uma discussão conceitual.

⁵⁵ ver p.20

2.2.1 Documentário + Imaginário

Desmembrando o termo *Documentário Imaginário*, temos primeiramente *Documentário*, palavra que identifica o gênero fotográfico de que estamos tratando e que procuramos enquadrar dentro de um conjunto de características em comum, no capítulo anterior.

Já *Imaginário* diz respeito ao lugar onde estão instalados os sonhos, os desejos, os mitos, as crenças, as aspirações, as subjetividades. É também o espaço da criatividade, onde se admite a absorção de valores e que se mantém aberto ao paradoxo e à contradição. No imaginário, elaboram-se os meios representativos, simbólicos, retóricos e racionais, de finalidade defensiva frente à fatalidade da morte. Ele é ao mesmo tempo uma fonte racional e não-racional de impulsos para a ação, como nos fez ver Durand.

Em nossa pesquisa, o imaginário pode ser definido, de acordo com Juremir Machado da Silva (2006), como um reservatório que “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo.” (SILVA, 2006, p.12)

Lembramos aqui também do *mundo imaginal* (a região intermediária e nebulosa situada entre um mundo sensível e um mundo espiritual) que Durand (2004) descreve como

as narrativas visionárias orientais, tanto as pré-islâmicas do zoroastrismo quanto, e sobretudo, as sufistas (sunitas) e chiitas [sic] baseiam-se nesta faculdade da imaginação criadora que permite ao contemplativo o acesso a um mundus imaginalis, um mundo intermediário, o malakut da tradição iraniana, “onde os corpos se espiritualizam e os espíritos se corporalizam”. (DURAND, 2004, p. 75)

Podemos dizer que o *Documentário Imaginário* comunga com a teoria do *imaginal* à medida que é dotado de uma faculdade criadora, aberta à dimensão relacional, e ao compartilhamento intersubjetivo, onde dimensões oníricas e poéticas arraigadas nas lembranças e nos sonhos emergem do imaginário do fotógrafo.

Visto pela perspectiva do *trajeto antropológico*, os fotógrafos que se relacionam à produção do *Documentário Imaginário* manifestam-se de maneira intensa pelas trocas entre as *pulsões* subjetivas e objetivas, que conduzem do psiquismo ao meio ambiente, do meio ambiente ao psiquismo, extraindo desse movimento novas maneiras de registrar o mundo. Em uma interpretação livre do conceito de Durand (2004), o imaginário orienta o *trajeto antropológico* do fotógrafo, que bebe de várias *bacias semânticas* em busca de

armazenamento de dados para sua produção; em seguida, passa pelo *escoamento*, onde escolhe novas formas de trabalhar o conteúdo armazenado; *organiza os rios*, ordenando-os mentalmente; e daí estabelece o seu próprio *lago de significados*, deixando brotar seus desejos, angústias e aspirações antes de apertar o botão.

A faculdade de representação simbólica (poder do imaginário) é inerente ao ser humano. O imaginário sempre foi o denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano. Durand (2004) o define como,

uma re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra. (DURAND, 2004, p. 117)

Embora sempre tenha sido o elo de ligação do homem com o seu entorno, o imaginário só começou a ser visto como ciência no início do século XX. Os estudos, iniciados a partir da descoberta do inconsciente por Freud, atingiram o auge em meados do século. Foi também nos anos 1950, como já assinalamos, que desencadearam as grandes mudanças na fotografia documental, o que contribuiu para endossar a nossa iniciativa de apropriação do conceito de imaginário para embasar a idéia de *Documentário Imaginário*.

Segundo Durand (2004), o imaginário, no Ocidente, ficou aprisionado por muito tempo pelas correntes de pensamento iconoclasta – primeiro durante o império bizantino, depois foi a vez do racionalismo aristotélico, seguido pelo cartesianismo e pelo empirismo de Isaac Newton, que inaugura a era da explicação científicista e que, no século XIX, se transformou no positivismo de Comte. Para Durand (1971), a apologia do pensamento direto, cuja presença até hoje é sentida, coibiu a expressão do pensamento indireto.

A influência do pensamento positivista pode ser percebida na estrutura clássica da fotografia documental, solidificada nos anos 1930, que era voltada para os ideais de objetividade e credibilidade. De modo geral, tanto os primeiros documentaristas como os que vieram nas gerações seguintes procuravam passar a idéia de que suas imagens eram registros objetivos e reflexo neutro do mundo, embora saibamos que tal aspiração nunca foi passível de realização. Ao tentarem se aproximar de um ideal de objetividade, esses fotógrafos acabaram por priorizar o pensamento direto, em detrimento de conteúdos menos organizados provenientes das zonas não-institucionalizadas do imaginário.

“[...] a fotografia reivindicava ser capaz de criar registros objetivos, *científicos*, que eram livres do preconceito da imaginação humana. Fotografias cuidadosamente planejadas e construídas foram consumidas como se fossem imagens não mediadas e oferecessem um reflexo neutro do mundo. Elas eram, entretanto, imagens distantes

de serem transparentes e desapaixonadas do mundo [...]” (PRICE, 1997, p.59).
(Trad. Rui Cezar dos Santos)⁵⁶

Foi a partir do período do pós-guerra, que os fotógrafos documentaristas começaram a deixar *o imaginário falar* mais abertamente. Assim, o caminho aberto por Robert Frank (1924-) e Willian Klein (1928-) inspirou sucessores como Lee Friedlander (1934-) e Garry Winogrand (1928-), seguidos por gerações mais recentes como as de Jim Goldberg (1952-), Carl de Keyzer (1958-), Lise Sarfati (1958-) e Alex Soth (1969-), só para citar alguns exemplos.

Na contemporaneidade, a preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos documentaristas começaram a transportar para suas imagens as elaborações situadas no *inconsciente específico*⁵⁷ – que diz respeito à estrutura psicológica. A tecnologia é a responsável pelo processo de intermediação entre o imaginário e a fotografia. Assim, os fotógrafos a utilizam para colocar em prática novas formas de representação. O desfoque, o borrado, a sobreposição de imagens, ou seja, recursos técnicos que não eram muito utilizados, passaram a fazer parte da linguagem da fotografia documental contemporânea.

Ressaltamos, no entanto, que não foi a fotografia documental que se abriu prioritariamente às partes menos institucionalizadas do imaginário, buscando salientá-las durante o processo de produção. Na fotografia artística, por exemplo, já nos anos 1920/30, o imaginário era explorado de forma intensa pelos fotógrafos que participaram de movimentos de vanguarda. Artistas como o americano Man Ray (1890-1976) – um dos fundadores dos movimentos *Dadaísta* e *Surrealista*; o húngaro Lázlò Moholy-Nagy (1895-1946) – membro do movimento da *Bauhaus*; e o russo Alexander Rodchenko (1891-1956) – um dos fundadores do *Construtivismo*, deram suas contribuições à fotografia experimentando novas formas de expressão. Por meio de fotogramas, colagens, montagens e grafismos *davam asas* ao inconsciente, ao irracional e ao fantasioso. Enquanto a fotografia documental, nessa mesma época, se mantinha mais ligada ao *modelo paradigmático dos anos 1930*⁵⁸, que tinha como base a busca da objetividade, da credibilidade e da função testemunhal da fotografia.

Na verdade, o imaginário é o conector obrigatório para o processo de criação de imagens. Independentemente do período histórico, todo e qualquer fotógrafo sempre fez uso do imaginário para elaborar suas imagens. O que estamos querendo mostrar é que, na

⁵⁶ “[...] photography claimed to be able to create objective, *scientific* records which were free from the bias of human imagination. Carefully contrived and constructed photographs were consumed as though they were unmediated images and offered a neutral reflection of the world. They were, however, far from being transparent and dispassionate images of the world [...]” (Price, 1997, p.59)

⁵⁷ De acordo com o esquema da *tópica* de Durand (2004).

⁵⁸ Como mostramos no início do primeiro capítulo.

contemporaneidade, os fotógrafos documentaristas sentem-se mais à vontade e se preocupam mais em deixar a parte mais *embaçada* (nem por isso menos precisa) do imaginário aflorar livremente.

No *Documentário Imaginário*, os fotodocumentaristas procuram colocar para fora seus sonhos, suas subjetividades de maneira mais explícita, o que não significa que muitos já não o faziam. Apenas agora isso acontece de forma aberta, escancarada, sem restrições. Não há mais a busca de uma relação analógica com o referente na mesma intensidade que havia na forma clássica da fotografia documental, e as imagens fluem menos apegadas à idéia de objetividade, embora as características fundamentais da fotografia documental sejam mantidas (pesquisa prévia sobre o tema, projetos de longa duração, conjunto de imagens que formam uma narrativa etc.).

As imagens fotográficas do livro *Fiction* (2001), do fotógrafo israelense Michael Ackerman (1967-), membro da *L'Agence Vu*⁵⁹, são exemplos de como o caráter indicial da fotografia pode ser manejado para um lugar menos atrelado à noção de realidade, testemunho e objetividade. Nesse livro, Ackerman cria uma narrativa rica em imagens fantasiosas ao fotografar pelas ruas de Nova Iorque, Berlim, Katowice, Nápoles, Marselha e Paris. Para acentuar o clima de visões e alucinações de suas imagens, que nos fazem lembrar gravuras em água-tinta, Ackerman fotografou em preto-e-branco, explorando a textura granulada, o desfoque, além do excesso de movimento.

O próprio título, *Fiction*, pode ser lido como uma provocação, partindo de um fotógrafo documentarista que trabalha nas ruas e cuja matéria-prima é extraída de um *mundo real*. Sobre as imagens do livro, ele escreveu: “são as coisas que me movem. Um rosto, o bar de Madame Paulo. Uma rua deserta. Uma espécie de desaparecimento, de violência, de solidão, uma espécie de fome. O amor e a urgência que o envolve. As questões fundamentais que não podem ser respondidas.”(ACKERMAN, 2001). (tradução nossa)⁶⁰

⁵⁹ Agência fotográfica francesa fundada em 1986, por Christian Caujolle, a partir dos mesmos princípios da *Magnum*.

⁶⁰“Ce sont les choses qui m'émeuvent. Un visage, le bar de Madame Paulo. Une rue déserte. Une espèce de disparition, de violence, de solitude, une espèce de faim. L'amour et l'urgence qui l'entoure. Les questions fondamentales auxquelles on ne peut pas répondre.” (ACKERMAN, 2001)



Fig. 23: **Fiction**. 2001
Fonte: Foto de Michael Ackerman



Fig. 24: **Fiction**. 2001
Fonte: Foto de Michael Ackerman

Durand (2004) utiliza a terminologia de Stéphane Lupasco (1900-1988) para mostrar como os mitos se sobrepõem, a qualquer momento, em uma cultura.

Enquanto uns são *atualizados*, isto é, expressam-se à luz do dia, perdendo a lógica de qualquer *pensamento selvagem* para se classificarem na lógica da razão causal e da narrativa descritiva, outros são *potencializados* e obrigados a permanecerem na sombra, sendo, por isso, muito mais carregados de possibilidades riquíssimas do *alógico* do mito.” (DURAND, 2004, p.97)

Trazendo essa forma de raciocínio para o *Documentário Imaginário*, queremos entendê-lo como uma forma de expressão próxima ao *mito potencializado*, resultante da permissão que o fotógrafo se dá para afastar-se do pensamento lógico e enveredar-se pelo *pensamento selvagem* e não *atualizado*, na busca da construção de imagens mais exacerbadas. Para conseguir sintetizar o que foi elaborado no seu imaginário sob forma de imagem, o fotógrafo faz uso de recursos técnicos que melhor representem seus pensamentos. Ackerman, por exemplo, optou por utilizar a granulação, o desfoque e a velocidade baixa para expressar a idéia de desaparecimento, solidão e violência.

Retomando os conceitos da psicanálise que, de acordo com Durand (2004), foram evidenciados por Roger Bastide (1898-1974), um mito pode ainda ser caracterizado como *manifesto*, ou seja, que deixa passar o conjunto de valores e ideologias oficiais ou como *latente*. O *Documentário Imaginário* pode ser pensado como um *mito latente* em busca de novas experiências, da saturação das possibilidades e na luta contra o imaginário oficial codificado.

A palavra imaginário em nossa pesquisa também está relacionada à noção de *Museu Imaginário*, de Maulraux. No regime do *Documentário Imaginário*, a idéia de reapropriação de outros trabalhos é abertamente compartilhada pelos fotógrafos, que têm plena consciência

de que a necessidade de cópia permeia a criação. Assim, eles não atuam livremente, mas se apropriam de imagens pré-existentes para construir outras novas imagens.

No *Documentário Imaginário*, a utilização do *Museu Imaginário* tem se tornado cada vez mais evidente e acelerada, já que na sociedade contemporânea ele se encontra mais disponível a todos devido à enorme difusão de tecnologias como o cinema, a televisão, o vídeo e, mais recentemente, a Internet.

Embora desde o início da era da reprodutibilidade técnica as relações entre uma obra e outra já fossem possíveis, foi somente com o aumento intenso do uso das novas tecnologias que a reprodução acabou por se tornar quase que indispensável à criação fotográfica, daí a necessidade de relacionarmos o *Documentário Imaginário* à contemporaneidade. Os fotógrafos documentaristas contam com suas experiências, com suas referências visuais e com a sociedade, como área de intervenção, para executarem seus trabalhos. Cada um a seu modo, eles tendem a seguir os modelos de expressão que representam o período em que estão vivendo.

Assim, o imaginário ao qual nos referimos é formado por representações de um universo coletivo que podem se instalar por contágio, pois ele não cria livremente, mas opera por meio dos princípios de semelhança, contigüidade e conexão – enfim, nos remete à idéia de *Museu*.

2.2.2 Vertentes precursoras

A geração de fotógrafos contemporâneos da agência *Magnum Photos* tem um papel fundamental na consolidação do *Documentário Imaginário* (que, como já falamos, começou a tomar forma nos anos 1950), à medida que podemos detectar traços dessa tendência em muitos trabalhos de seus membros. Fotógrafos como Antoine D'Agata (1961-), Alex Soth (1969-), Paolo Pellegrin (1964-), Miguel Rio Branco (1946-), entre outros, vêm experimentando novas formas de documentação e tornando-se fonte de inspiração para fotógrafos do mundo inteiro que se identificam com esse tipo de trabalho.

Na verdade, a francesa *Magnum*, desde sua fundação, em 1947 – pelos renomados fotógrafos humanistas Robert Capa (1913-1954), David “Chim” Seymour (1911-1956), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), George Rodger (1908-1995) –, tornou-se um marco na história do fotodocumentarismo. Diferentemente de todas as outras agências, significava mais do que um meio de subsistência, seus fotógrafos procuravam expressar os sentimentos e ideais da

época por meio da linguagem fotográfica. Eles defendiam não só a propriedade dos negativos, mas também o direito à assinatura, ao controle da edição do trabalho e mais tempo para execução de projetos. A agência se tornou uma referência dos direitos do fotógrafo. A partir da *Magnum*, fixa-se uma tendência à união do documento com a arte, já iniciada com Alfred Stieglitz (1864-1946), no início do século XX. Seus fundadores desenvolveram uma nova forma de ver a fotografia, ancorada em valores estéticos e, ao mesmo tempo, com forte preocupação política e jornalística, mas principalmente com total independência autoral.

A agência, atualmente com quatro escritórios editoriais – em Paris, Nova Iorque, Londres e Tóquio – funciona como uma cooperativa de fotógrafos cuja infra-estrutura permite aos seus membros a escolha das próprias pautas e longos períodos para desenvolver seus trabalhos. A *Magnum Photos* fornece imagens para imprensa, agências de publicidade, editoras, televisão, galerias e museus do mundo todo. Novos fotógrafos foram se agregando à agência, que atualmente conta com um quadro de 78 associados e ainda segue os mesmos propósitos da sua fundação.

Também evidenciamos no *Documentário Imaginário* uma outra vertente de trabalho, que tem como principal característica a intervenção dos fotógrafos na pós-produção da imagem. Manipulações na revelação, sobreposição de negativos, interferências químicas e gráficas são alguns dos recursos por eles utilizados. Trabalhos como o do mineiro Eustáquio Neves (1955-) e o do espanhol José Ramón Bas (1964-) traduzem bem esse perfil.

Para fazer a série *Arturos* (1993-1997), por exemplo, Neves documentou o cotidiano e a religiosidade de descendentes de quilombolas do município de Contagem (MG). Durante o processo, Neves obteve o reconhecimento e a identificação da comunidade, pelo fato de ser um fotógrafo negro fotografando e pesquisando sobre a cultura negra. Captadas as imagens, Eustáquio inicia, no laboratório, a parte primordial de seu trabalho. Nesse momento, ele alia sua habilidade de químico (sua formação acadêmica) com sua sensibilidade estética para recriar situações e impressões vividas durante a jornada de trabalho em campo. Neves faz sobreposição de negativos e acumulação de dezenas de fragmentos fotográficos. Chega a usar mais de 15 negativos de paisagens e personagens em uma mesma imagem, criando efeitos dramáticos e cenas apocalípticas. O forte apelo estético de seu trabalho contribui para fortalecer suas reflexões sobre o racismo, o preconceito, a identidade e a memória.

Ramón Bas, em suas viagens pelo mundo, também recorre à memória – inserindo em suas imagens elementos gráficos de anotações de viagens, recortes, pinturas e resina – para recriar experiências vividas em diferentes partes do mundo. Longe das tradicionais fotografias de monumentos, o fotógrafo catalão procura uma forma particular de se relacionar com

espaços, luzes e pessoas de lugares distantes. Após a seleção das imagens que irão compor uma nova série, o fotógrafo se consagra à fabricação manual de verdadeiras peças únicas, ainda que procedentes de um mesmo negativo. Como é o caso da série *Ícaro*, em que ele utiliza a própria grafia como elemento enfático para confirmação de sua presença metafórica.



Fig. 25: **Arturos**. 1993-1997
Fonte: Foto de Eustáquio Neves



Fig. 26: **Ícaro**. 2005
Fonte: Foto de José Ramon Bas

2.2.3 Heterogeneidade

O gênero documental sempre esteve aberto aos mais diferentes modos de produção, porém, no *Documentário Imaginário* percebemos uma acentuada heterogeneidade nas linhas de trabalho de seus fotógrafos. Essa falta de uniformidade diz respeito à estilística, à linguagem e à modulação dos traços indiciais, resultando em diversificados processos de criação. Enquanto Michael Ackerman (1967-) segue a linha do *preto-e-branco/abstrato*, Antoine D'Agata (1961-) prefere o *colorido/abstrato*. O inglês Martin Parr (1952-) trabalha com o *colorido saturado*, já Eustáquio Neves (1955-) usa o *preto-e-branco com interferências*; Miguel Rio Branco (1946-) é adepto de cores fortes e cortes radicais, e assim por diante.

Também observamos uma maior abertura para a diversidade de temas, já que por muito tempo predominaram os temas de caráter social. Os vícios e as imperfeições da sociedade continuam a ser temas bastante explorados, mas também as rotinas do cotidiano, que muitas vezes passavam despercebidas aos olhos dos fotodocumentaristas, começaram a ser focalizadas pelas objetivas dos fotodocumentaristas contemporâneos. Os banhistas das

praias Australianas que Narelle Autio (1969-) registrou durante dois anos, por exemplo, resultaram em fotografias surpreendentes, com alta-escala de cores e padrões estéticos inovadores.

Decorrente das facilidades de acesso ao *Museu Imaginário*, apontamos ainda para uma crescente mistura de estilos fotográficos na obra de um mesmo autor. Os fotógrafos do *Documentário Imaginário* nem sempre procuram desenvolver seus projetos dentro de um modelo hegemônico e linear. Na contemporaneidade, devido à facilidade de trocas de referências vindas de diferentes espaços do imaginário, os fotodocumentaristas não se importam em unir estilos diferentes em um mesmo trabalho. Esses fotógrafos estão sempre experimentando novas linguagens fotográficas, e muitos acreditam que um estilo será tanto mais expressivo quanto mais novo for. Assim, acabam por produzir imagens inter-relacionando técnicas e estilos diferentes e apresentando-as juntas, no conjunto do trabalho.

Assim, é possível encontrar em uma mesma obra, de um mesmo autor, desde fotografias mais figurativas, que remetam aos humanistas dos anos 1930, até fotografias com ressonâncias abstratas. No livro *Yanomami* (1998), de Claudia Andujar (1931-), por exemplo, algumas imagens revelam profundo controle sobre o jogo de luz e sombras, o que as aproximam do rigor formal de um fotógrafo como Eugene Smith (1918-1978) em início de sua carreira (c.1940). Outras, no entanto, são completamente desprendidas de aspectos figurativos. A fotógrafa chega a usar vaselina na objetiva, criando efeitos de distorção, além de fazer o uso excessivo da velocidade baixa (que causa a sensação de movimento) e de luzes estouradas, lembrando o trabalho do australiano Trent Parke (1971-). Podemos dizer que o *Documentário Imaginário* estrutura-se na busca, na errância, não há uma linearidade a ser seguida.



Fig. 27: **Yanomami**. Déc. de 1970
Fonte: Foto de Claudia Andujar



Fig. 28: **Yanomami**. Déc. de 1970
Fonte: Foto de Claudia Andujar

2.2.4 Modulações entre o fotógrafo e o equipamento

É inegável que o processo de criação do fotógrafo foi facilitado com o desenvolvimento tecnológico de equipamentos e acessórios fornecidos pela indústria fotográfica. Sem dúvida, os profissionais ganharam rapidez e mobilidade. Entretanto, como já ressaltamos, nem sempre a tecnologia tem sido sinônimo de inovação. Para Dubois (2004), mesmo sendo pré-ordenada por uma máquina, a imagem continua sendo produzida pelas mãos dos fotógrafos e sendo vivida, portanto, como algo individual e subjetivo. “As máquinas, enquanto instrumentos (*technè*), são intermediárias que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação.” (DUBOIS, 2004, p.38)

Entendemos que, por um lado, os fotógrafos precisam de componentes de ordem material – técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos – para a materialização da fotografia. Enquanto que, por outro lado, não podemos esquecer os componentes mentais e culturais, que se articulam no imaginário do fotógrafo segundos antes do ato fotográfico. Para Dubois (2004):

É portanto a questão de uma modulação entre os dois pólos, humanismo e maquinismo, que são na verdade sempre co-presentes e autônomos. A dialética entre estes dois pólos, sempre elástica, constitui o aspecto propriamente inventivo dos dispositivos, em que o estético e o tecnológico podem se encontrar. (DUBOIS, 2004, p. 45)

Até as primeiras décadas do século XX, quando os recursos técnicos ainda eram bastante limitados (câmeras pesadas, filmes lentos, poucas opções de equipamentos etc.), exigia-se um grande esforço físico e mental dos fotógrafos para conseguirem boas imagens. Lewis Hine (1874-1940), por exemplo, ao registrar o trabalho humano durante a construção do *Empire State Building*, em 1930, conseguiu imagens com ângulos reveladores, carregando 12 quilos de equipamentos diariamente.

Na contemporaneidade, os fotógrafos se encontram às voltas com um sofisticado e diversificado universo tecnológico – câmeras analógicas e digitais de todos os formatos (pequeno, médio e grande), objetivas luminosas com as mais variadas distâncias focais, *flashes* portáteis e acessórios, além dos produtos da indústria de informática – que se aliou à fotografia de forma mais intensa nos últimos 20 anos.

No entanto, o opulento mercado fotográfico pode servir tanto como um agente facilitador para o fotógrafo, como também para ofuscar seu processo de criação, caso ele permita que os recursos técnicos predominem sobre a linguagem de seu trabalho.

No *Documentário Imaginário*, os fotógrafos parecem estar mais conscientes de que os equipamentos devem auxiliá-los a pôr em prática suas propostas de trabalho e que não devem se deixar conduzir pelos atraentes programas do aparelho. Antes de tudo, eles estão interessados em criar uma linguagem pessoal para seus trabalhos e, para isso, se beneficiam dos recursos técnicos disponíveis que melhor venham a se adequar a cada estilo. Embora as câmeras de pequeno formato sejam as mais utilizadas na fotografia documental – exatamente pela leveza e facilidade de locomoção, como se fossem a extensão dos nossos olhos –, várias experiências têm sido feitas com outros tipos de câmera. O americano David Burnett (1946-), por exemplo, desenvolveu trabalhos editoriais e chegou até mesmo a fazer coberturas fotojornalísticas usando uma *Holga*, câmera de plástico, sem controle de qualidade, que produz negativo de médio-formato (6x6cm ou 6x4,5cm). É o que Dubois (2004) chama de *pulsão de subversão*: quanto mais a tecnologia se encontra disponível, maiores serão as manifestações contrárias.

É certo que o desenvolvimento da indústria fotográfica favoreceu os fotógrafos em um ponto primordial: eles ganharam liberdade para escolher os recursos técnicos adequados para cada situação. Se hoje, contudo, os fotógrafos não têm acesso ao equipamento de que necessitam, isso se deve muito mais a motivos econômicos (preços elevados) do que à falta de ofertas do mercado.

Também a superfície sensível utilizada para a captação da imagem pode ser escolhida de acordo com as necessidades dos fotógrafos, que têm como opções: filme (negativo preto-e-branco/colorido ou diapositivo), papel fotográfico (usado geralmente em câmeras *Pinhole*⁶¹) ou, nas câmeras digitais, o sensor de imagem que converte a luz em cargas elétricas (*chip CCD*).

Depois da difusão do filme colorido, a partir dos anos 1940, a maioria dos fotógrafos passou a utilizá-lo, independentemente do tema que estava fotografando. Houve uma verdadeira profusão da cor e o tradicional filme preto-e-branco, usado de forma intensa na clássica fotografia documental, perdeu espaço para o colorido. No *Documentário Imaginário*, a cor continua sendo usada livremente, embora esteja havendo um retorno mais intenso ao preto-e-branco, explorado por fotógrafos como Paolo Pellegrin (1964-), Claudia Andujar (1931-) e Pedro Motta (1977-).

Em resumo, a relação do fotógrafo com o seu equipamento deve ser da ordem do desejo, da intimidade e do domínio. É como se a cada disparo, ele pudesse sentir o correr do

⁶¹ Máquina fotográfica feita artesanalmente a partir de uma câmera obscura e que não utiliza lente convencional.

filme, o barulho do motor, o ruído da digital. E só parasse de apertar o disparador quando sentisse dentro de si a *alma* do objeto fotografado. Somente, então, voltasse a respirar aliviado.

2.2.5 Relações mais estreitas com a arte

Como já vimos, a fotografia documental baseia-se na aliança entre a arte e o documento. Da arte, temos a noção de estética, enquanto o documento está ligado à função de memória, de arquivar momentos e transformá-los em história.

Entretanto, a partir dos anos 1950, percebemos que a fotografia documental foi ganhando maior liberdade para dialogar com a arte, a ponto de constatarmos que no *Documentário Imaginário* a intenção estética começa a prevalecer sobre a de documentação.

Isso se deu, primeiramente, por causa das mudanças no modo de expressar dos fotógrafos contemporâneos, que começaram a se preocupar mais intensivamente em desenvolver uma estética que se diferenciasse da predominante no *modelo paradigmático dos anos 1930*. Não que eles tenham deixado de fotografar problemas sociais ou conflitos – esses temas continuam sendo explorados –, porém, de forma diferente do que faziam os fotógrafos reformistas. Na contemporaneidade, a plástica sobressai mais intensamente nos trabalhos, antes mesmo de prestarmos atenção em seu caráter documental.

Conseqüentemente, essas mudanças foram percebidas pelo *métier* artístico, que começou a abrir suas portas para trabalhos fotográficos documentais. Nas últimas décadas, esse gênero fotográfico tem sido visto em galerias, bienais e museus, espaços que antes privilegiavam apenas fotografias caracterizadas como artísticas. Apesar dessa pequena abertura, a fotografia ainda mantém uma relação conflituosa com o pensamento dominante das artes plásticas, sendo com frequência, qualificada como *arte menor*.

De modo geral, os meios de divulgação dos trabalhos documentais começaram a se expandir nas últimas décadas. O livro, apesar do alto custo de impressão, tornou-se um dos suportes preferidos pelos fotógrafos para a divulgação de seus trabalhos. No livro, eles têm a possibilidade de participar inteiramente do processo de edição, podendo publicar imagens mais abstratas e livres de compromissos com a objetividade que dificilmente seriam aceitas nas páginas dos jornais e revistas. Também os elaborados *websites* veiculados na Internet – considerados uma espécie de portfólio eletrônico e, portanto, uma solução eficiente para os que não dispõem de recursos financeiros para ter o trabalho impresso – foram rapidamente

absorvidos pelos fotógrafos. Muitas vezes, a viabilização desses trabalhos só é possível graças às leis de incentivo do governo e aos prêmios e bolsas oferecidos por instituições particulares, que dão subsídio financeiro para que os fotógrafos desenvolvam e publiquem seus projetos documentais.

Além disso, os fotógrafos que trabalham na direção do *Documentário Imaginário* estão cientes de que precisam manter o controle sobre todas as etapas do trabalho. Mais do que nunca, eles estão empenhados não só em dirigir seus trabalhos aos receptores, como também em escolher o tipo de suporte adequado para divulgá-los. Dessa forma, o *Documentário Imaginário* define-se tanto pelo seu contexto como pelo modo específico de concepção, produção e difusão de imagens. O comprometimento de seus fotógrafos é visivelmente percebido tanto pela capacidade de remeterem-se às suas culturas, aos seus entornos, como também pela consistência de suas obras.

Assim, esses fotógrafos conseguiram que seus trabalhos documentais transitassem mais livremente entre os meios de comunicação e o espaço institucional da arte. Eles impulsionam a circulação incessante de suas imagens à medida que procuram divulgar seus trabalhos em uma variedade de jornais e revistas, assim como em livros e em galerias. Miguel Rio Branco (1946-) é um exemplo de fotógrafo que circula entre a mídia e a arte. Além de fornecer imagens para a agência *Magnum*, Rio Branco tem nove livros publicados e já expôs em importantes instituições de arte, em diversas partes do mundo. Outro exemplo é o projeto *Paisagem Submersa*, que já foi publicado na revista *National Geographic*, no livro *Traces & Omens* do *Noorderlicht Photofestival de 2005*, em Groningen, em *website* e também é representado por galerias em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Todavia, as novas gerações de fotógrafos documentaristas, atraídas pelo abertura do espaço artístico que goza de maior prestígio e oferece melhor retorno financeiro que os veículos de comunicação, sentem-se cada vez mais estimuladas a direcionar suas produções para a arte. O problema, no entanto, é que o mercado da arte não consegue ou não se interessa em absorver todos os bons profissionais.

Só recentemente a fotografia começou a ter valor como investimento. Para alguns autores, como Aumont (1995), “a foto está se tornando uma arte plenamente legitimada, em termos de mercado, que tende para a tiragem única (ou muito limitada), assinada pelo artista, exposta e vendida em um circuito de galerias calcado no da pintura.” (AUMONT, 1995, p. 186). A famosa *Le Baiser de L'Hotel de Ville* (1950), de Robert Doisneau (1912-1994), foi vendida por US\$ 200 mil, em 1996. O díptico *99 Cent II* (2001), do alemão Andreas Gursky (1955-), foi vendido em um leilão de arte contemporânea da *Sotheby's*, em Londres, por US\$

3,34 milhões, em fevereiro de 2007. O recorde anterior era uma cópia de Edward Steichen (1879-1973), *The Pond-Moonlight* (1904), vendida por US\$ 2,9 milhões, em 2005. Embora o díptico de Gursky ostente o título de fotografia mais cara do mundo, o valor que lhe foi pago ficou abaixo de diversas outras obras de arte vendidas no mesmo leilão.

2.2.6 Interpretações exacerbadas

No *Documentário Imaginário*, os fotógrafos abrem-se às faculdades criadoras latentes no *mundo imaginal* descrito por Durand (2004), onde o mundo real e o mundo da imaginação não se diferenciam – pelo contrário, interagem no domínio desse lugar intermediário. A natureza polissêmica da imagem ganha força, à medida que os fotógrafos, durante o processo de criação, sentem-se à vontade para recorrer às partes não institucionalizadas e pouco coerentes do imaginário. O resultado são imagens susceptíveis a todo tipo de experimentação estética e que, conseqüentemente, provocam maiores possibilidades de interpretação por parte dos receptores.

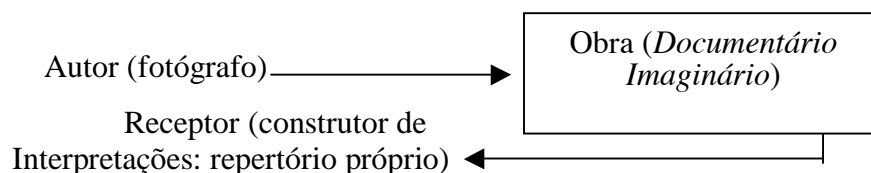
É certo que qualquer imagem fotográfica, por seu caráter de signo múltiplo e variável, permite uma leitura plural que transcende até mesmo o que o fotógrafo viu. De forma que, para iniciar o processo de construção da interpretação da imagem, cada receptor tem que ativar seu próprio imaginário, em conformidade com seus repertórios pessoais, seus mitos, seus conhecimentos culturais, ideológicos, éticos e estéticos. Para Schaeffer (1996), a mensagem fotográfica jamais pode ser imposta ao receptor:

quando olho uma fotografia não estou condenado a ver o mundo através dos olhos do fotógrafo: a imagem não é um simples dado que o receptor decifraria em uma leitura puramente interna. Se é verdade que, em seu conteúdo icônico, toda imagem fotográfica constitui um ponto de vista específico sobre um campo fenomênico, também é certo que a recepção dessa imagem transcende o dado icônico segundo as inclinações culturais e idiossincráticas que escapam a qualquer controle por parte do emissor postulado: não podemos neutralizar a espacialidade específica do ponto de vista. (SCHAEFFER, 1996, p.63)

Assim, 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. “O interpretante, mesmo se quisesse, não conseguiria *reencontrar* o conhecimento lateral e a intencionalidade do fotógrafo, não importa quanto se esforçasse para perscrutar a imagem.” (SCHAEFFER, 1996, p.76). Além disso, como nos alertou Price (1997), o receptor já não olha mais para as imagens inocentemente:

Nós não somos mais solicitados a aceitar que tais imagens são imparciais ou desinteressadas; ao contrário, nós habitamos um espaço entre ceticismo, prazer e confiança, a partir do qual podemos ler as imagens documentais com modos mais complexos. (PRICE, 1997, p.101). (Trad. Rui Cezar dos Santos)⁶²

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 e, em alguns casos, mais voltadas para a abstração – permitindo, dessa maneira, percepções e leituras ainda mais abertas e diferenciadas. O livro *Silent Book* (1997), como veremos na análise – pelos signos plásticos das imagens que o compõem, por sua narrativa fragmentada e, ainda, por ser destituído de qualquer tipo de texto – consente aos receptores um vigoroso campo de interpretação.



Esquema 1: Forma de interpretação
Fonte: Dados da pesquisa

⁶² “We are no longer asked to accept that such images are impartial or disinterested, instead we inhabit a space between skepticism, pleasure and trust, from which we can read documentary images in more complex ways.” (PRICE, 1997, p.101).

3. SILENT BOOK E PAISAGEM SUBMERSA COMO EXEMPLOS DO DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO

No primeiro capítulo, mostramos como se desencadearam as buscas por novas formas de representação na fotografia documental contemporânea e situamos a imagem fotográfica como um signo indicial, buscando uma caracterização para fotografia documental enquanto gênero fotográfico. No segundo capítulo, partimos de uma fundamentação básica sobre o imaginário e sobre o *Museu Imaginário* para chegamos à definição do *Documentário Imaginário*. Neste capítulo, faremos a análise mais detida dos trabalhos que formam o nosso *corpus* empírico. Vamos observar algumas características do *Documentário Imaginário*, que indicam mudanças na fotografia documental contemporânea.

Justificativa das obras e metodologia para análise

Como já mencionamos, o livro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco (1946-) e o *website Paisagem Submersa* (2005), de João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-), são os objetos que compõem o *corpus* empírico desta pesquisa.

Escolhemos tratar especificamente da fotografia documental contemporânea no Brasil, pois a consideramos um gênero em expansão – devido à sua linguagem impactante e ao seu caráter de inovação –, que repercute internacionalmente. Além disso, possui um modo peculiar de abordagem dos temas que estão relacionados com a vida social e política do Brasil e de outros países como Espanha, França, Portugal e Cuba.

De início, nos preocupamos em escolher trabalhos contemporâneos que tivessem sido desenvolvidos depois dos anos 1950, mas terminamos por optar por *Silent Book* e *Paisagem Submersa*, restringindo o nosso campo de pesquisa às décadas de 1990 e de 2000. Levamos ainda em consideração a diversidade dos temas e dos locais fotografados, além da qualidade e originalidade desses trabalhos. Neles evidenciamos, sobretudo, características fundamentais do *Documentário Imaginário* que iremos abordar em nossa análise. Com relação ao suporte, escolhemos o livro e o *website*, os mais utilizados atualmente para a difusão desse gênero fotográfico.

Quanto à autoria do trabalho, optamos por Miguel Rio Branco, artista consagrado internacionalmente e um dos responsáveis pela aceleração do processo de mudança da linguagem da fotografia documental brasileira. Em contrapartida, escolhemos os jovens

fotógrafos João Castilho, Pedro David e Pedro Motta, já considerados novos talentos por críticos e curadores de fotografia, apesar de ainda estarem em processo de formação de linguagens próprias.

Para que possamos comprovar nossa hipótese de que o *Documentário Imaginário* representa mudanças significativas na fotografia documental contemporânea, vamos compará-lo ao que chamamos nesta pesquisa de *modelo paradigmático dos anos 1930*. Salientamos que, ao apontarmos para a consolidação de um modelo na fotografia documental, não queremos reduzir todos os trabalhos feitos na época a um único modo de produção. Sabemos que o universo da fotografia é múltiplo e disperso e que dentro de um determinado período histórico podem existir outros tipos de trabalhos, cujas características não se encaixem nesses padrões. O *modelo paradigmático* nos serve somente como uma espécie de cristalização desse lugar em que o caráter indicial da fotografia foi empurrado para próximo da noção de verdade, de testemunho e de verificação.

Assim, parte da análise de *Silent Book* e *Paisagem Submersa* será feita em comparação a outros trabalhos que se encaixam no *modelo paradigmático dos anos 1930*. Tivemos que recorrer, então, a um *corpus* de apoio, de onde retiramos algumas obras secundárias para serem comparadas aos nossos dois objetos empíricos.

Desse modo, escolhemos como contraponto para a análise de *Silent Book* o livro *Let Us Now Praise Famous Men*, fotografado por Walker Evans (1903-1975) e escrito por James Agee (1909-1955), por ser um exemplo clássico da fotografia documental dos anos 1930. O livro relata os árduos momentos de três famílias que viveram no interior dos EUA durante o período da depressão.

A escolha de um trabalho documental que também tivesse o livro como suporte foi importante, pois assim conseguimos comparar não apenas as fotografias isoladamente, mas também o modo como elas estão dispostas nas páginas e a forma como estabelecem sua narrativa.

A comparação entre *Silent Book* e *Let Us Now Praise Famous Men* será feita nos seguintes itens da análise: *A narrativa fragmentada (série 1)*, *Let Us Now Praise Famous Men: uma narrativa mais linear (série 2)*, *Modulações do referente (série 4)*, *O ficcional no documental (série 5)*, *Valores estéticos e documentais (série 6)*. No item *O Museu Imaginário (série 3)*, para comprovarmos a referência de *Silent Book* à pintura, usaremos como *corpus* de apoio a reprodução do quadro *Deposição de Cristo* (1601-1604), de Caravaggio (1573-1610).

Para fazermos a análise comparativa de *Paisagem Submersa*, escolhemos o trabalho documental *Country Doctor*, do fotógrafo Eugene Smith (1918-1978), publicado na revista *Life*, em 1948. Nesse trabalho, Smith acompanhou, por cerca de um mês, o cotidiano de um jovem médico em uma pequena cidade no interior do Colorado. *Country Doctor* também se enquadra perfeitamente no *modelo paradigmático dos anos 1930*.

A escolha de um trabalho publicado em revista para ser comparado ao outro veiculado em *website* deve-se, primeiramente, à importância das publicações periódicas enquanto meio de divulgação da fotografia documental durante o seu auge – décadas de 1930-40. Assim recorremos à *Life* – fundada em 1936 por Henry Luce, grande incentivadora da fotografia documental –, que serviu de modelo para revistas do mundo inteiro. Também achamos interessante comparar os dois suportes, pois, em certo sentido, os *websites*, que passaram a acolher grande número dos projetos documentais que estão sendo produzidos, vêm substituindo a função das revistas, que já não publicam mais o mesmo volume de trabalhos documentais.

A comparação entre *Paisagem Submersa* e *Country Doctor* será feita nos seguintes itens da análise: *Sonhos: uma narrativa fragmentada (série 1)*, *Country Doctor: uma narrativa mais linear (série 2)*, *Modulações do referente (série 4)*, *O ficcional no documental (série 5)*, *Valores estéticos e documentais (série 6)*. No item *O Museu Imaginário (série 3)*, escolhemos de cada um dos fotógrafos de *Paisagem Submersa* uma fotografia para ser comparada com outra do seguinte *corpus* de apoio: *Cap Haitian* (1979), do americano Alex Webb, para ser comparada à de João Castilho; uma fotografia de *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco, para ser comparada à de Pedro David; e *Ethiopia* (1995), do francês Raymond Depardon, para ser comparada à de Pedro Motta.

Corpus empírico (série 1)	SILENT BOOK (1997), de Miguel Rio Branco. (livro)	PAISAGEM SUBMERSA (2005), de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta. (<i>website</i>)
Corpus de apoio (séries 2,4,5 e 6)	Let Us Now Praise Famous Man (1941), de Walker Evans. (livro)	Country Doctor (1948), de Eugene Smith. (revista)
Corpus de apoio em Museu Imaginário (série 3)	Deposição de Cristo (1601-1604), de Caravaggio. (reprodução de pintura)	Cap Haitian (1979), de Alex Webb; Silent Book (1997), de Miguel Rio Branco; e Ethiopia (1995), de Raymond Depardon, (fotografias)

Quadro 2: Quadro esquemático da análise comparativa
Fonte: Dados da pesquisa

Para realizar a análise, procuramos criar operações analíticas que permitissem: 1) marcar a pertinência dos trabalhos para a discussão conceitual; 2) ressaltar a afinidade entre os objetos empíricos, promovendo tangenciamentos entre eles dentro do *Documentário Imaginário*; 3) promover também diferenciações, para mostrar que os trabalhos, apesar de estarem classificados dentro de uma mesma proposta, apresentam suas singularidades.

Interessa-nos demonstrar a construção do *Documentário Imaginário* e, assim, apontar as mudanças que vêm ocorrendo no processo de produção da fotografia documental. Faremos isso por meio de *Silent Book* e *Paisagem Submersa*, trabalhos que julgamos representativos do *Documentário Imaginário*. Começaremos as análises com uma breve biografia da vida dos autores, pois o conhecimento sobre as origens, vínculos e formações profissionais de cada um deles pode ser esclarecedor para a compreensão de certos traços presentes em seus trabalhos. Em seguida, analisaremos a obra e o suporte que a sustenta. Enfim, procederemos a uma análise comparativa em que iremos ressaltar as diferenças entre as características presentes no *Documentário Imaginário* e no *modelo paradigmático*. Com base nessa diferenciação, definimos cinco categorias de análise:

A- A narrativa menos linear em contraposição à narrativa mais linear.

Nas séries 1 e 2, pretendemos discutir diferentes possibilidades de narrativa fotográfica. Enquanto no *Documentário Imaginário* a narrativa é montada de modo mais fragmentado, no *modelo paradigmático* existe uma preocupação com a linearidade da história.

B- A presença intensa do Museu Imaginário.

Na série 3, buscaremos relacionar imagens vindas de diferentes lugares, que comprovem o uso proeminente do *Museu Imaginário* no *Documentário Imaginário*, reafirmando a idéia de que uma imagem, ao invés de substituir ou anular, soma-se às outras.

C- Imagens menos presas ao referente em contraposição às imagens mais presas ao referente.

Na série 4, vamos apontar que no *Documentário Imaginário*, os fotógrafos estão mais interessados em produzir imagens menos presas ao referente. Enquanto no *modelo paradigmático* eles buscavam manter uma ligação forte com o referente.

D- O ficcional no documental.

Na série 5, iremos discutir sobre a presença de elementos ficcionais na fotografia documental. Vamos procurar entender de que modo acontece a interação da ficção com o documento no *Documentário Imaginário* e no *modelo paradigmático*.

E- A estética sobre o documental em contraposição à união da estética com o documental

Na série 6, vamos mostrar que no *Documentário Imaginário* o estatuto estético da imagem prevalece sobre a função testemunhal e documental. Ao passo que, no *modelo paradigmático*, o caráter documental da imagem é tão importante quanto as preocupações estéticas.

Algumas ressalvas

Antes de começarmos a análise, gostaríamos de ressaltar que não existe uma gramática universal de leitura da fotografia. De acordo com Schaeffer (1996), “contemplar uma imagem fotográfica é um ato essencialmente privado, individual, íntimo.” (SCHAEFFER, 1996, p. 200). De modo que, ao olharmos para o *corpus* empírico selecionado, estaremos buscando apenas uma possível forma de interpretá-lo. Em alguns momentos, as imagens serão analisadas sequencialmente, passando assim a ter um significado horizontal, uma em relação à outra. Em outras partes, vamos olhar para imagens isoladas, que serão comparadas a outras de trabalhos correspondentes, porém, dentro do contexto das categorias que estabelecemos acima. O conhecimento do *arché fotográfico* nos facilitará captar as suas especificidades.

Ao apontarmos para as principais características do *Documentário Imaginário*, estaremos considerando que a imagem fotográfica é o resultado de um processo de construção de ordem técnica, cultural e estética elaborado pelo fotógrafo. Além disso, a fotografia é um signo modulável, onde existe uma tensão entre a sua função indicial e sua presença icônica. De forma que o estatuto indicial da fotografia pode sempre ser remanejado, variando de acordo com as tendências de cada época e de cada trabalho. “Podemos, no máximo, dizer que certas imagens tendem para uma direção, enquanto outras imagens tendem mais para outra.” (SCHAEFFER, 1996, p. 169).

3.1 *Silent Book*, de Miguel Rio Branco

3.1.1 O autor

Miguel Rio Branco (1946-) nasceu em Las Palmas de Gran Canaria, Espanha. Filho de diplomata brasileiro, ele passou a infância morando em diferentes lugares, como Buenos Aires, Lisboa, Rio de Janeiro, Genebra. Iniciou sua carreira profissional como pintor na década de 1960, na Suíça. De 1964 a 1967, viveu nos EUA e chegou a estudar no *New York Institute of Photography*. De volta ao Brasil, em 1968, estudou na *Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro*. A partir dos anos 1970, começou a trabalhar como fotógrafo de cinema e a dirigir filmes experimentais⁶³.

O artista vive no Rio de Janeiro desde 1972, terra do seu bisavô materno, o Barão do Rio Branco. No entanto, ele se considera um latino e um cidadão do mundo. O vínculo forte com Portugal, França, Espanha e Brasil reflete-se visivelmente em seu trabalho – tanto fotográfico como cinematográfico –, que se tornou reconhecido internacionalmente, recebeu numerosos prêmios⁶⁴ e figura entre os principais colecionadores de arte⁶⁵. Além disso, já expôs nas mais importantes galerias, museus e bienais do mundo⁶⁶ e tem nove livros de fotografia⁶⁷ publicados.

Rio Branco acabou por acumular uma diversificada formação artística – pintor, fotógrafo, diretor de cinema e autor de instalações multimídia – que tem lhe garantido uma interdisciplinariedade formal e uma abertura para experiências com múltiplos suportes. Essa intimidade com diferentes mídias, favorece a exploração adequada dos recursos com os quais suas imagens interagem.

Ele chegou à fotografia pela pintura, da qual nunca se separou. O próprio fotógrafo, em entrevista à Tereza Siza (2002), diz enxergar-se “como uma pessoa que vê com olhos de

⁶³ Sua primeira direção de fotografia foi a do filme *A jaula* (1969), dirigido por Carlos Góes. Dentre seus filmes estão *Apaga-te Sésamo* (1985), *Revólver de Brinquedo* (1971) e *Dayse das Almas deste Mundo* (1991).

⁶⁴ Por exemplo, a série fotográfica da academia de boxe Santa Rosa, da qual fazem parte algumas fotografias analisadas nesta dissertação, foi realizada com o auxílio da Bolsa Vitae, condecorada em 1994 e premiada pela FUNARTE, em 1995.

⁶⁵ Dentre as quais a de Gilberto Chateaubriand, no Rio de Janeiro, o *Stedjelijk Museum*, em Amsterdam, o *Museum of Photographic Arts*, em San Diego, e a de David Rockefeller, Nova Iorque.

⁶⁶ Entre as principais instituições em que expôs estão o *Museu Georges Pompidou*, em Paris, o *MASP* e o *MAM*, em São Paulo, e a *V Bienal de Artes em La Habana*, em Cuba.

⁶⁷ *Salvador da Bahia* (1985), *Dulce Sudor Amargo* (1985), *Nakta* (1996), *Silent Book* (1997), *Miguel Rio Branco* (1998), *Pele de Tempo* (2000), *Entre os Olhos, o Deserto* (2001), *Gritos Surdos* (2002), *Plaisir la douleur* (2005)

pintor, [...] com a rapidez de um fotógrafo e com algo de escultor talvez.”⁶⁸ (RIO BRANCO; SIZA, 2002, p.37). (tradução nossa). Embora não seja considerado exclusivamente um fotógrafo documentarista, Rio Branco é correspondente da agência *Magnum* desde 1978. No Brasil, ele tem influenciado fortemente as gerações mais recentes de fotógrafos documentais, e seu trabalho acabou por se tornar um novo paradigma na fotografia brasileira.

3.1.2 O livro

Silent Book (1997) é um livro essencialmente de imagens. Sem nenhum tipo de texto ou legenda, sua leitura se faz, exclusivamente, pela associação de fotografias. De formato quadrado (20x20cm), o livro reúne uma série de imagens fotográficas coloridas e algumas poucas em preto-e-branco.

Marcado por imagens decompostas, com fortes contrastes e cores intensas, *Silent Book* é um *retrato da latinidade*, pois embora a realidade brasileira seja ali amplamente ressaltada, suas imagens foram captadas também em cidades espanholas, francesas e cubanas. No decorrer das 98 páginas do livro, dispõe-se uma longa seqüência de fotografias que mostram objetos abandonados, ambientes escuros e depredados, esculturas e reproduções de pinturas decrépitas, corpos, restos, cicatrizes, peles de animais, academias de boxe, touradas e circos periféricos.

Nas fotografias, feitas na década de 1990, fragmentos do cotidiano nos são revelados com extremo lirismo. Trata-se de um *documentário poético*, em que o fotógrafo mergulha em uma obscura jornada em busca de retratar a dor, a violência, o tempo, a vida e a morte.

Rio Branco utiliza de maneira precisa os recursos que o livro oferece, alcançando, assim, uma otimização do espaço onde ocorre a interação entre as imagens. Ele pensa o livro não apenas como um suporte para expor suas fotografias ou como uma mídia de divulgação do seu trabalho, mas como uma obra completa, finalizada.

É um projeto complexo que descarta a hipótese de ser uma coletânea de imagens. Pelo contrário: o livro tem uma unidade editorial bastante elaborada, que permite a interligação e o diálogo entre as imagens.

Percebemos que na elaboração do livro houve uma relação intensa entre idéias e imagens, tanto que a concepção editorial é assinada pelo próprio fotógrafo, juntamente com o

⁶⁸ “como una persona que ve con ojos de pintor, [...] com la rapidez de un fotógrafo, con algo de escultor tal vez.” (RIO BRANCO e SIZA, 2002, p.37).

designer Jean Yves Cousseau. O resultado leva-nos a pensar que o autor tenha dispensado muitas horas de maturação no trabalho de edição, na escolha e disposição das fotos até chegar a um resultado satisfatório.

Assim, em *Silent Book*, edição e montagem assumem uma importância que ultrapassa a de cada imagem vista isoladamente. O livro adquire um sentido mais amplo ao procurar estabelecer ligações entre as imagens, que acabam por formar uma narrativa.

O projeto gráfico é trabalhado de forma que concilie as opções de diagramação com o conceito do livro. A disposição das imagens foi pensada de forma que se veja o livro sempre aberto, em duas páginas, e não página por página. Quando uma imagem está sozinha, ela é colocada à direita, enquanto, a página esquerda, espelhada, é totalmente negra, ou traz uma imagem complementar à da direita. As páginas duplas e dobradas são bastante utilizadas para criar um espaço de comunicação diferenciado e facilitar a associação das imagens. Algumas vezes, elas formam dípticos (no formato 40x20cm) e trípticos (no formato 60x20cm), que ajudam também na leitura seqüencial das imagens.

3.1.3 O silêncio

Silent Book (1997), desde o título, é um livro silencioso: não traz palavras, textos ou legendas. Mudo, sua narrativa é proporcionada pelas imagens. O silêncio foi articulado de forma a perpassar por toda a obra. Ele institui uma conexão entre o livro e as imagens e nos propõe uma leitura silenciosa e reflexiva.

O próprio título não se refere ao tema das imagens, mas sim ao silêncio que se faz presente entre uma imagem e outra. Dessa forma, o título se relaciona à ausência do texto, que faz parte da construção conceitual de *Silent Book*. Talvez a idéia de que a fotografia não necessita de explicações seja a maior singularidade do livro, o que, de certa forma, se aproxima do pensamento de Schaeffer (1996), quando ele diz que a fotografia é “uma imagem onde há o que ver, mas nada – ou muito pouco – a dizer.” (SCHAEFFER.1996, p. 130)

O projeto gráfico também se encontra às voltas com o silêncio, à medida que está comprometido com a concepção da obra. *Silent Book* é um livro discreto, quase sem interferências gráficas, que favorece a leitura silenciosa das imagens e incentiva a contemplação. A diagramação é simples e segue da mesma forma por todo o livro. Sem margens e sem molduras, as fotografias estão sangradas nas páginas.

Algumas imagens são separadas por páginas pretas, que servem como pausas. No entanto, se olharmos atentamente, percebemos que nem todas são meras páginas em preto. Na verdade são texturas, vestígios de imagens quase desaparecidos na escuridão, que funcionam como uma continuação da fotografia ao lado.

Excetuando-se o título, as poucas informações textuais do livro não fazem parte da sua narrativa. São paratextos: dados meramente informativos indispensáveis a qualquer publicação, como a cronologia das obras do autor e a ficha técnica. Os paratextos são impressos em páginas em branco, aparecendo ao final. Ou seja, os registros textuais se distanciam do conteúdo do livro, de maneira a não exercer nenhum tipo de interferência tipográfica sobre as imagens. Também nesse sentido, o livro se mantém silencioso.

O desafio de se fazer uma leitura sem o suporte do texto é lançado. Não há um discurso interpretativo, direcionado, e seus leitores são guiados unicamente pela longa seqüência de imagens. Eles são convidados a desvelar o trabalho a partir das associações entre as fotografias, que se dão no virar das páginas, mesmo que para isso tenham que conviver com a ambigüidade peculiar às imagens fotográficas. Lembrando Schaeffer (1996), sem o contexto verbal, a fotografia *emudece* e volta-se para a recepção estética:

[...]quando a mensagem verbal desaparece, a imagem torna-se *muda*, isto é, torna-se uma imagem, mais um traço visual do mundo do que uma asserção sobre o mundo. Uma imagem-testemunho tendo seu contexto verbal eliminado é incapaz de cumprir sua função: deriva, com frequência, seja para uma recepção estética e formal (é assim que as reportagens fotográficas de Capa encontram-se nos museus), seja para recepções idiossincrásicas *selvagens*. (SCHAEFFER.1996, p. 130)

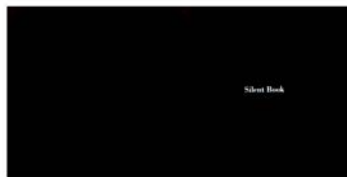
Sem o comprometimento com mensagens verbais, *Silent Book* se abre de forma extensiva às interpretações. Sua estrutura aberta e fluida permite que o leitor estabeleça relações, identifique sensações e encontre suas próprias trajetórias.

Em sua narrativa fotográfica, não há leituras definitivas a serem seguidas, não há nenhuma espécie de arbitrariedade imposta pelo autor. A decodificação do livro depende do modo como o imaginário do receptor irá se manifestar (já que todo imaginário é uma leitura, uma construção, uma apropriação). Assim, cabe a cada leitor de *Silent Book*, a partir de seu conhecimento lateral, sua memória e sua experiência, elaborar sua própria interpretação. É um processo de reconstrução, *labiríntico* e totalmente pessoal.

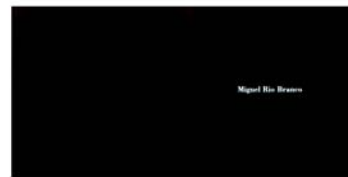
A narrativa fragmentada
(série I)



[capa]



[p.0-1]



[p.2-3]



[p.4-5]



[p.6-7]



[p.8-9]



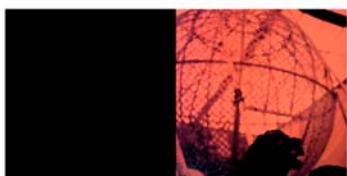
[p.10-11]



[p.12-13]



[p.14-15]



[p.16-17]



[p.18-19]



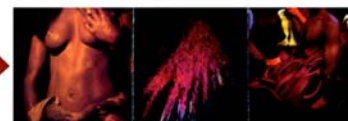
[p.20-21]



[p.22-23]



[p.24-27]



[p.24-25-26]



[p.28-29]

Seqüência extraída do livro
Silent Book

3.1.4 A narrativa fragmentada

(*série 1*)

Ao editar *Silent Book*, Miguel Rio Branco buscou fragmentos de seus diferentes trabalhos documentais e os ordenou seqüencialmente, construindo, assim, uma narrativa visual.

No entanto, essa narrativa se faz de maneira fragmentada. Passamos de uma fotografia a outra sem seguir uma história linear. As ligações entre as imagens acontecem muito mais pela proximidade estética e formal do que pelo desencadeamento de algum acontecimento temporal ou de causa e efeito.

Embora Rio Branco tenha nos proposto uma seqüência, o livro pode ser admirado a partir de qualquer página. Sua leitura pode ser iniciada fora da ordem seqüencial que se apresenta, seja começando de trás para frente, ou do meio para os lados.

Assim, a narrativa fragmentada de *Silent Book* amplia a liberdade interpretativa do leitor, que é instigado a buscar, no campo do seu imaginário, uma leitura desafiadora, perturbadora e paradoxalmente prazerosa.

Ao observarmos o conjunto da obra percebemos que ela é feita de *imagens-chave* que repetem certos modos de representação, certas situações de luz, de cores e de texturas no decorrer da seqüência proposta pelo autor. É como se o autor, em um jogo combinatório, insistisse em utilizar os mesmos elementos, porém, de forma evolutiva. Como na música, quando um acorde se repete e vai se transformando sutilmente.

A fotografia da capa, *Touch of Evil* [capa], remete-nos à reprodução de uma pintura. Mais à frente, em uma das fotografias que formam o *Hell Dipytych* [p.14-15], deparamos-nos novamente com outra imagem extraída de um quadro. Eis aí um exemplo de *imagem-chave* que o autor utiliza para dar unidade à obra, reconhecida tanto pela associação à pintura como pelos tons quentes e avermelhados.

Na fotografia da capa [capa], vemos uma figura bastante deteriorada, com fios se espalhando por todo o rosto retratado, encobrendo suas feições. Não é possível distinguir muito bem se se trata de uma tela pintada, do verso de uma tapeçaria ou de uma estampa aplicada sobre algum tecido. Essa imagem, perspicazmente escolhida para a capa e que se repete no miolo do livro, enfatiza o sujeito anônimo, sem identidade, assim como são também a maioria dos personagens de Rio Branco. Além disso, pela forma desgastada como se apresenta, ela reflete sobre a passagem do tempo, sintetizando questões abordadas no livro, como dor, vida e morte.

A abertura do livro dá-se por duas páginas duplas, totalmente negras. A primeira delas traz o nome do livro [p.0-1], e a segunda, o nome do autor [p.2-3]. Em seguida, começa a seqüência de fotografias. A primeira mostra uma porta mal iluminada, em um ambiente ermo e sombrio. A textura da parede danificada, que a rodeia, chega a sangrar para a página à esquerda [p.4-5]. A imagem quase monocromática tende para o azul, e o filme parece ter sido sub-exposto em um ou dois pontos⁶⁹, acentuando a sensação de escuridão: eis a entrada.

O tom sombrio é mantido nas páginas seguintes [p.6-7]. Dessa vez, vemos uma casa simples, feita de madeira e com uma porta totalmente fechada, ao fundo. No primeiro plano, contemplamos um varal com um lençol rosado e algumas toalhas estendidas que parecem úmidos. A luz do fim de tarde deixa um rastro de magenta, que se espalha por toda a imagem. Ao observarmos a fotografia ao lado, percebemos que ela também tem um tom amagentado, ou seja, pela coloração é feita a passagem de uma foto a outra, recurso que continuará sendo utilizado ao longo do livro. Além disso, a mesma sensação de umidade é preservada na fotografia, à direita. Nessa, uma faca desgastada está caída no chão molhado e, em sua volta, forma-se uma poça avermelhada, sugerindo vestígios de sangue. A textura do chão de terra batida é realçada pela água e por uma luz difusa que vem do céu. Mais uma vez, elementos que nos remetem à dor e à morte são ressaltados, e a decrepitude da cena é ampliada pela luz crepuscular de um ambiente mórbido.

Antes de seguirmos em frente, surge um descanso visual com a primeira página preta. À sua direita, outra fotografia sobressai-se pela textura, nesse caso, da parede amarelo-esverdeada [p.8-9]. Essa imagem se destaca pelo formato arredondado do chapéu de um sujeito que se encontra ali sentado, com as mãos apoiando a face, totalmente tampada pelo chapéu preto. As cores e texturas acentuadas na parte esquerda da imagem se contrapõem à escuridão intensa da sua parte direita. Permanece a sugestão da umidade.

A seqüência continua com duas imagens em uma academia de boxe [p.10-11], exibidas uma ao lado da outra. A associação com a página anterior parece se fazer pelo predomínio da cor verde nas duas fotos. Na fotografia da esquerda, vemos o rastro de um lutador de boxe em movimento, resultado de uma exposição em velocidade baixa. Posicionado em frente ao vulto indistinto está um espelho que não o reflete, tornando-o quase uma visão fantasmagórica. Na imagem à direita, deparamos-nos com mais dois lutadores. O primeiro está indefinido por causa do uso da velocidade baixa e também porque seu corpo recebeu pouca iluminação. No fundo, observamos o segundo lutador exercitando-se em uma

⁶⁹ Isso acontece quando o fotógrafo fecha demasiadamente o diafragma da câmera ou deixa o material sensível em exposição por um período de tempo menor do que o indicado pelo fotômetro.

barra de ferro, dessa vez, de costas. Além de levantar questões como a falta de identidade do homem comum, Rio Branco reflete ainda sobre o tempo na fotografia, que é percebido pela decomposição dos movimentos.

O boxe permanece o tema das imagens seguintes [p.12-13], onde persiste o sujeito sem identidade. Na primeira, Rio Branco mostra um *close* das costas de mais um lutador. A imagem é tão próxima que se converte em uma massa muscular, podendo ser associada a uma escultura firme e volumosa. O corpo humano visto de perto ganha um efeito específico que Aumont (1995) chama de *gulliverização*, capaz de levar o observador a uma proximidade psíquica e uma intimidade extrema com o personagem. Assim, apesar de não conhecermos o sujeito – nem mesmo podermos ver o seu rosto – é quase possível sentir o seu cheiro. Como se não nos bastasse olhar a imagem, precisamos tocá-la. O foco da luz amarelada no fundo dessa cena nos reporta à imagem ao lado. O que agora contemplamos é um ambiente caótico, iluminado pelo reflexo da luz incandescente que bate sobre um espelho encostado na parede, reproduzindo o lado oposto daquele espaço. Uma mangueira, um corrimão, uma peça de ferro e uma passagem para um ambiente subterrâneo formam a imagem refletida. No fundo, saindo por detrás do espelho, percebemos o desenho de uma caveira vestida com uma máscara de proteção, usada durante os combates de boxe. Podemos fazer aqui um contraponto do sujeito anônimo com a imagem da morte mostrando a sua face.

Ainda pelas cores quentes – que permeiam o livro e servem como elo de ligação entre as imagens –, chegamos ao primeiro díptico da obra, chamado de *Hell Dipytych* [p.14-15] e que já foi, inclusive, exposto na 24ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1998. Rio Branco faz uma poética associação entre a reprodução de uma pintura barroca e uma fotografia das bandagens usadas como proteção pelos lutadores. Além da luz e dos tons cromáticos semelhantes, os corpos que compõem a pintura parecem fazer o mesmo movimento que o desenho formado pelas bandagens. Percebemos, assim, uma sintonia entre as duas imagens. Na pintura, a figura central de uma mulher despida, rodeada de outros corpos, expressa dor e sofrimento. Segurando a mulher pelos pulsos, um ente desumano assemelha-se a um demônio. Rio Branco mostra a transposição do inferno pintado para o inferno da terra, representado pelo mundo do boxe. Além das duas imagens possuírem uma beleza encantadora, o díptico sintetiza alguns dos temas propostos pelo autor, relacionados ao prazer e à dor, aos dramas e excessos, aos corpos e seus fluidos, à vida e à morte.

Em seguida, mais uma página negra nos serve como pontuação, como o anúncio para uma nova etapa da seqüência e também como maturação das imagens anteriores. À direita, retornamos à narrativa com uma fotografia de vermelho intenso que colore toda a cena [p.16-

17]. Ao fundo, uma espécie de globo da morte, utilizado em circos, dá um movimento circular à imagem. Abaixo, no primeiro plano, a sombra de um bode, com os olhos arregalados e a boca aberta, parece estar emitindo um som de aflição e desespero.

Voltamos novamente ao boxe [p.18-19]. Na página à esquerda, um saco de pancadas usado pelos lutadores no treinamento ocupa todo o centro da imagem. O objeto, em tom amarronzado, foi fotografado de tão perto que não podemos vê-lo por inteiro. Ele tem a forma de um bloco monolítico que provoca a sensação de fortaleza e de estranheza. Também podemos observar alguns remendos e inscrições no saco de couro que parecem simular cicatrizes, como a do corpo na fotografia ao lado. Nessa, vemos um lutador em posição de defesa, de prontidão, em alerta. Em um corte radical, o fotógrafo deixa de fora a cabeça do personagem, sugerindo-nos a imaginar a prolongação do quadro para além dessa borda. O lutador exibe no peito uma cicatriz, que é sempre uma marca degradante, que condensa o sofrimento. As cicatrizes de Rio Branco nos falam dos anti-heróis, daqueles que vivem à margem da sociedade. Elas são marcas de distinção de corpos sem rosto, que, no entanto, não se confundem com outro corpo qualquer. As cicatrizes também podem ser associadas ao tempo e à memória, são rastros da existência.

Respiramos novamente com mais uma página quase que inteiramente sem imagem, se não fosse pelo vestígio de uma textura que sobressai na sua borda superior esquerda. Na página ao lado, temos uma fotografia quase monocromática, onde uma grade, provavelmente uma tampa de um bueiro, forma um jogo geométrico de formas e sombras no chão [p.20-21].

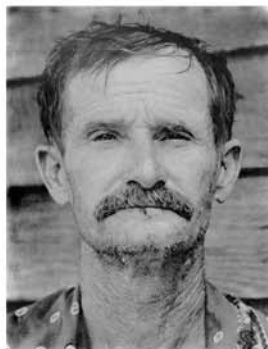
Ponto. Mais uma página preta. A imagem que vem a seguir se refere, mais uma vez, à degradação [p.22-23]. A textura de uma calçada marrom-acinzentada revela-se como uma outra *imagem-chave*, pois se repete sob formas diferentes ao longo da narrativa. Sobre essa superfície áspera, observamos algumas marcas, que também nos fazem lembrar cicatrizes. Ainda sobre o mesmo plano, estão espalhadas algumas pequenas pétalas vermelhas, dando à imagem um suave toque de delicadeza e poesia em meio à abjeção. Rio Branco trabalha aqui como um colecionador de momentos e de objetos, como um arqueólogo que recolhe restos deixados pelo ser humano.

Nessa parte do livro, o autor utiliza, pela primeira vez, o recurso da dobra de páginas [p.24 a 27], que será utilizado em mais dois momentos – para ampliar o campo de associações e para permitir uma visão ainda mais panorâmica nas narrativas propostas. Enquanto as páginas estão dobradas [p.24-27], podemos observar duas fotografias de tons avermelhados que mostram dois dorsos bem delineados, um feminino e, na página ao lado, um masculino. A luz ressalta os contornos dos corpos e acentua a textura e o suor da pele. Os rostos foram

novamente cortados, pois o que interessa aqui é a pele, o invólucro do corpo, superfície onde a vida tangencia a morte. Ao abirmos a dobra [p.24-25-26], o corpo masculino desaparece e encontramos outras duas imagens, formando um tríptico. Além do corpo feminino à esquerda, podemos contemplar a imagem de um adereço ao meio e um outro corpo masculino, à direita, também com o rosto cortado, envolto em um tecido de cetim avermelhado. O tom predominante de toda essa seqüência é o vermelho-amarronzado, que remete ao sangue, à dor e também à sensualidade.

Virando essa página, chegamos a mais uma pausa. Dessa vez, a página preta foi substituída por uma textura amarronzada, bem escura, quase que imperceptível aos nossos olhos. Na página ao lado, a imagem da capa volta a se repetir, finalizando o primeiro ciclo da obra e encerrando também essa seqüência [p.28-29].

*Let Us Now Praise Famous Men: uma narrativa mais linear
(série 2)*



[p.18]



[p.19]



[p.20]



[p.21]



[p.22]



[p.23]



[p.24]



[p.25]



[p.26]

Seqüência extraída do livro
Let Us Now Praise Famous Men

3.1.5 *Let Us Now Praise Famous Men: uma narrativa mais linear* (série 2)

Para diferenciar uma narrativa fragmentada – como acontece em *Silent Book* – de uma forma mais tradicional de narrar, buscamos, no período áureo da fotografia documental, um trabalho que representasse a forma clássica da fotografia documental na década de 1930. Escolhemos o legendário livro *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families* (*Deixe-nos Agora Saudar Homens Famosos: Três Famílias Arrendatárias*) para verificar de que forma foi construída a sua narrativa.

Em agosto de 1936, o fotógrafo Walker Evans (1903-1975) e o jornalista e escritor James Agee (1909-1955) foram enviados pela revista *Fortune* para Hale County, no Alabama, para investigarem como estavam vivendo as famílias que trabalhavam no *cinturão do algodão*, durante a grande depressão que abalou os EUA. O material, que era para resultar em apenas uma reportagem, acabou se tornando um livro, porém, só publicado pela primeira vez em 1941⁷⁰. Na verdade, Evans já estava bastante envolvido com o tema, pois, na época, pertencia à equipe de fotógrafos da *Farm Security Administration*⁷¹, em que documentava a vida dos norte-americanos nas zonas rurais do país.

Let Us Now Praise Famous Men conta a história de três famílias norte-americanas que viviam na pobreza no centro e arredores do Alabama. Para realizarem esse trabalho, Evans e Agee chegaram a morar com essas famílias por um mês.

O livro possui duas formas diferentes de narrativa. Enquanto Agee narra textualmente, misturando jornalismo com linguagem literária, Evans narra por meio de imagens.

A primeira parte do livro é dedicada à narrativa fotográfica. Cada família fotografada é mostrada isoladamente em uma sequência de imagens, formando assim três narrativas distintas. Além disso, também foi montada uma última narrativa, dedicada à vida das pessoas

⁷⁰ Na edição original somente 31 fotografias foram impressas, exatamente a metade que Walker Evans esperava publicar. Já essa 3ª edição traz o conjunto completo das imagens editadas por Evans.

⁷¹ Durante a depressão nos EUA, nos anos 1930, o presidente Roosevelt iniciou o programa do *New Deal*, que pretendia desenvolver um plano de ajuda aos agricultores do país em crise, dentre outros objetivos. Dentro desta iniciativa, desencadeada pelo vice-secretário da agricultura, Rexford Tugwell, um vasto projeto fotodocumental ficaria conhecido como *Farm Security Administration (FSA)*, a partir de 1935. Tugwell nomeou o cientista social Roy Emerson Stryker para dirigir a seção fotográfica em Washington. Stryker reuniu uma equipe de fotógrafos para documentar a vida dos norte-americanos nas zonas rurais, castigadas pela crise econômica. O objetivo era fornecer imagens para exposições, jornais, revistas e para ilustrar os informes oficiais das condições agrícolas do país. Grandes fotógrafos como Russell Lee (1903-1986), Ben Shahn (1898-1969), Carl Mydans (1907-2004), Arthur Rothstein (1915-1985), Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965) trabalharam nesse projeto produzindo imagens da vida das pessoas na área rural. Depois vieram Jack Delano (1914-1997), Marion Post Wolcott (1910-1990), John Vachon (1914-1975), John Collier Jr. (1913-1992) e Gordon Parks (1912-2006).

em um pequeno vilarejo. Não é possível sabermos exatamente o nome das famílias, pois apesar dos personagens não serem fictícios, Agee optou, em sua narrativa textual, por alterar os nomes e os lugares onde eles viviam.

Cada fotografia ocupa uma página separadamente (apenas uma página tem duas fotos). Elas estão dispostas centralizadamente, sempre com margens brancas nos quatro lados. As fotos horizontais foram dispostas verticalmente, de forma que temos que virar o livro para observá-las melhor. Certamente, o projeto gráfico do livro não foi tão explorado como, por exemplo, em *Silent Book*. Cada seqüência contém de 10 a 19 fotos, que vêm separadas por uma página em branco. Todas as fotografias são em preto-e-branco, feitas com uma câmera de grande-formato (8X10 pol.), e têm um excelente apuro técnico e estético.

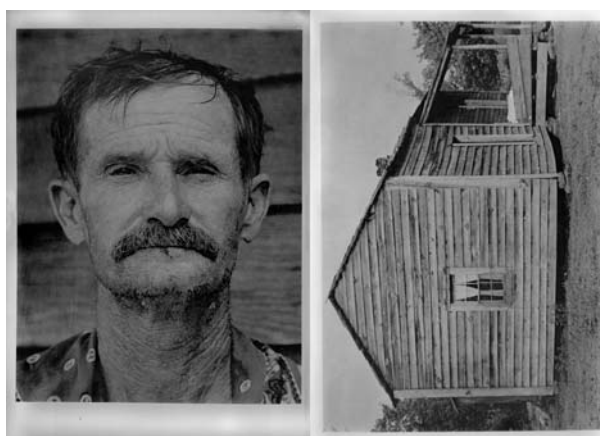


Fig. 29: Exemplo de páginas diagramadas do livro
Let Us Now Praise Famous Men

Assim como em *Silent Book*, as quatro seqüências de imagens que compõem *Let Us Now Praise Famous Men* não vêm seguidas de nenhum tipo de texto, nem ao menos um título. Apesar dessa semelhança entre os dois trabalhos, percebemos que elas ocorrem de modo bastante diferente. Em *Silent Book*, o silêncio se mantém por todo o livro, criando, dessa forma, uma unidade seqüencial que faz parte da proposta conceitual do autor. Em *Let Us Now Praise Famous Men*, o silêncio textual na parte das imagens é compensado mais a frente pela narrativa de James Agee. As duas formas de narrativas, nesse livro, estão interligadas. Assim, a narrativa fotográfica, além de poder funcionar isoladamente, serve como uma forma de abertura e apoio para o texto que virá a seguir. Desse modo, durante a leitura do texto, o leitor é induzido a retornar às imagens para abastecer seu imaginário.

Para exemplificar como acontece a narrativa de *Let Us Now Praise Famous Men*, escolhemos a segunda das quatro seqüências que compõem o livro. Na fotografia que abre a série da segunda família documentada por Evans, deparamos-nos com um retrato frontal de

um fazendeiro, provavelmente, o chefe da família [p.18]. A luz dessa imagem é bastante homogênea, formando uma suave escala de tons de cinzas. O que mais nos chama a atenção são os olhos tristes e comprimidos do trabalhador, de mais ou menos 50 anos. Também somos atraídos pelas rugas e linhas de expressão que se formam em sua testa, ao redor dos olhos e no pescoço. Pelo bigode espesso, pela barba por fazer e pela ferida na parte inferior da boca, percebemos que se trata de um homem humilde, cansado e sem bons tratos.

Na segunda fotografia [p.19], percebemos que a passagem da primeira para ela não é feita por meio de elementos formais, pela cor ou por sensações como em *Silent Book*, mas sim pela continuidade da história do personagem. Assim, nessa segunda imagem ficamos conhecendo a rústica casa onde mora a família documentada. A choupana, sem pintura, foi fotografada a uma certa distância, de forma que pudesse ser vista por inteiro. Evans parece ter usado uma objetiva normal (50mm) não apenas nessa fotografia, mas também em todas da seqüência. Percebemos isso pelo tamanho dos elementos que formam a imagem, que são proporcionais aos que os nossos olhos vêem. Também porque, nas fotografias de Evans, não há nenhum tipo de distorção causada pelas grandes-angulares, ou falta de profundidade de campo, característica das teleobjetivas.

Na terceira imagem [p.20], ficamos conhecendo a família completa do trabalhador rural. Posando frontalmente para a fotografia estão seis membros da família. Podemos supor que são, da esquerda para a direita: a mãe, com o caçula no colo; o filho mais velho em pé; o pai com o filho do meio entre as suas pernas; e a avó. Nessa imagem, bastante descritiva, podemos perceber a pobreza de forma acentuada pelas roupas sujas e maltrapilhas, pelos pés descalços, pela bota desgastada da senhora, pelas varizes e machucados em suas pernas. Uma das crianças está vestida apenas com uma camisa amarrotada, fechada com um único botão e tem o resto do corpo completamente nu. O filho mais velho, escorado na cabeceira de uma cama de ferro bastante desgastada, está vestido apenas com uma espécie de camisolão. A fotografia tem uma luz equilibrada, foco bem definido e uma exposição perfeita, onde podemos observar toda a escala tonal. Evans, de maneira clara e direta, parece nos dizer: “olha, este é o estado das famílias do sul do país.”

Passamos agora ao interior da casa, mais especificamente a cozinha [p.21]. Utensílios como um fogão à lenha, uma cadeira de madeira sem assento e algumas panelas penduradas na parede estão cuidadosamente dispostos em seus lugares. Por meio dessa fotografia, ficamos conhecendo um pouco mais sobre a família: apesar das condições precárias em que vivem, essas pessoas estão preocupadas com a preservação do lar.

As três páginas seguintes mostram cenas do cotidiano da família no interior da casa. Na primeira delas [p.22], temos dois instantâneos tirados da mesma seqüência, por isso bem semelhantes, do pai, sentado, sem camisa, na cama. Na segunda página [p.23], temos a foto de um dos filhos, sentado na mesma cama, com os pés para fora e segurando a grade. Em seguida [p.24], contemplamos um flagrante da mãe, sentada em uma cadeira, com o bebê no colo, iluminada por uma bonita luz lateral que entra pela porta. Seu pé esquerdo, envolto em um pano branco, parece estar machucado. Do outro lado da porta, o braço e uma parte do corpo do segundo filho nos chama a atenção para a sua presença.

Depois de ter mostrado o personagem principal, a casa (por fora e por dentro), a família e seu cotidiano, Evans prossegue sua narrativa, mostrando, dessa vez, o trabalho [p.25]. Vemos, então, a imagem do pai-trabalhador rural preparado para começar a colheita em uma plantação de algodão. Ele tem as mãos na cintura e está olhando fixamente para o fotógrafo. A alça de um saco de pano, usado para colheita, atravessa transversalmente o seu corpo até a altura da cintura, e o saco chega a encostar no chão. Nosso personagem está usando um chapéu rasgado e roupas bastante surradas. Ao fundo, um carro de passeio, vazio e parado, provavelmente do dono da terra.

Como desfecho para a história, Evans utiliza uma fotografia geral da paisagem rural [p.26]. No primeiro plano, observamos uma cerca destruída que tenta proteger parte da plantação de algodão, dominada, em grande parte, pelo mato que se estende por toda o cenário. Na linha do horizonte, podemos ver uma trilha de árvores emolduradas pelas nuvens do céu.

Por essa narrativa observamos que, em *Let Us Now Praise Famous Men*, o diálogo entre as imagens acontece pelo seu conteúdo que transmite a idéia de continuidade. A partir do primeiro personagem, os leitores já se sentem interessados em saber mais sobre aquela família. Perguntas como “onde eles dormem?”, “como é a casa por dentro?”, “quantos filhos são?” e “onde eles trabalham?” vão sendo respondidas com o passar das páginas – ao contrário de *Silent Book*, em que o encadeamento narrativo ocorre de maneira entrecortada, sem ter uma história linear a ser seguida.

Assim, percebemos que a forma de narrar de *Let Us Now Praise Famous Men* ocorre de maneira mais linear. É como se Evans estivesse presente, contando à sua maneira a saga daquela família. A dor e o sentimento de sua história nos são transmitidos pelos olhares, pelos rostos sofridos dos personagens e, acima de tudo, pela busca de uma proximidade com aquilo que o fotógrafo presenciou. Já em *Silent Book*, embora o livro também fale sobre sentimento, dor, deterioração da humanidade, isso se expressa de maneira totalmente diferente, buscando

despertar nossa atenção por meio de elementos estéticos, cores e sensações causadas por texturas e objetos.

O Museu Imaginário
(série 3)



[p.76]



[p.72]



[reprod.1]



[reprod.2]



[p.73]

Fotografias extraídas de *Silent Book*
e reprodução do quadro *Deposição
de Cristo* (Caravaggio)

3.1.6 O Museu Imaginário

(série 3)

Miguel Rio Branco costuma viajar pelo passado em busca de inspiração para o seu trabalho. Também diz preferir extrair informações dos museus de ciências naturais do que dos museus de arte contemporânea para criar suas imagens. Na verdade, a matéria-prima para suas fotografias pode ser encontrada nos espaços públicos e privados à margem da sociedade, como evidenciamos em *Silent Book*.

Percebemos que o *Museu Imaginário* de Rio Branco encontra-se voltado, de maneira especial, para a pintura, de forma que imagens fotográficas e pictóricas mantêm um diálogo intenso no livro. O próprio artista, que tem a pintura como base da sua formação, assume a influência dela em seu trabalho: “[...] às vezes, faço pintura com a fotografia, por mais contraditório que possa resultar.” (RIO BRANCO; SIZA, 2002, p.22). (tradução nossa).⁷²

A influência pictórica transparece no trabalho de Rio Branco de duas maneiras. Primeiramente, quando o fotógrafo, ao colecionar objetos, depara-se com uma pintura – original ou reproduzida, bem conservada ou deteriorada, não importa – e a reproduz fotograficamente, criando, assim, uma imagem secundária. Como já falamos, são *imagens-chave* que se encontram espalhadas pelo livro. Além de *Touch of Evil* e da foto à esquerda de *Hell Dipytch* [série 1, capa e p.14-15], podemos encontrar no livro um outro exemplo de pintura reproduzida. Nessa imagem [p.76], uma jovem, com o colo iluminado e um dos seios à mostra, encontra-se desmaiada nos braços de uma figura de traje vermelho, no canto superior-esquerdo, quase que apagada na escuridão da cena. À direita, um rosto feminino a observa. Ao refotografar essa imagem, Rio Branco não se preocupou em fazê-lo de forma fiel, como, por exemplo, um fotógrafo que estivesse reproduzindo imagens para um catálogo de museu o faria. Pelo contrário: podemos perceber como ele interferiu na pintura ao deixar um rastro de luz refletir na parte superior da imagem, criando sutilmente uma textura, que, ao observarmos atentamente, percebemos que não faz parte do seu original. Além disso, percebemos o gesto do corte do fotógrafo, definindo, por conseguinte, um modo de leitura particular. Assim, Rio Branco enfatiza o caráter de representação da imagem fotográfica em seu trabalho.

Também percebemos referências pictóricas em *Silent Book* quando o fotógrafo, durante o ato fotográfico, conscientemente ou não, compõe suas imagens com características

⁷² “[...]a veces, hago pintura con la fotografía, por más contradictorio que pueda resultar.” (RIO BRANCO; SIZA, 2002, p.22)

incorporadas da pintura que são percebidas pelo tipo de luz, pela cor, pelos ângulos e pelas expressões dos personagens.

O estilo Barroco, representado por pintores como Caravaggio (1573-1610) e Rembrandt (1606-1669)⁷³, talvez seja o de maior influência no trabalho de Rio Branco. Não pela forma de representação, já que no século XVII os pintores procuravam copiar fielmente o que seus olhos viam, o que não é o caso de Miguel Rio Branco. A inspiração dá-se pelo uso da técnica *chiaroscuro* (proeminente do Barroco italiano), pela palheta de cores, pelo desprezo à beleza ideal, pela dramaticidade dos temas.

O trabalho de Rio Branco é frequentemente comparado ao do pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio. De fato, existem alguns traços em comum entre os dois artistas que podem ser levados em consideração. A começar pela escolha dos personagens, Caravaggio não se interessava pela aristocracia. Mendigos, prostitutas, pessoas comuns eram quem posavam para o pintor. “As pessoas estavam habituadas a ver os apóstolos como figuras dignas envoltas em belos mantos; no quadro de Caravaggio, eles pareciam trabalhadores comuns, com as faces curtidas pelo tempo e as testas enrugadas.” (GOMBRICH, 1985, p.305). Algumas pessoas pensavam que o seu objetivo era chocar o público, quando o que ele queria era a verdade como se via e não idealizada. Também Rio Branco não se interessa pela beleza institucionalizada e vai buscar seus personagens na academia de boxe, nos mercados, nas ruas do centro da cidade, enfim, no submundo da sociedade.

As brechas feitas pela luz na sombra acentuam a expressividade da pintura de Caravaggio. “A luz não faz o corpo parecer gracioso e macio; é áspera e quase ofuscante em seu contraste com as sombras profundas.” (GOMBRICH, 1985, p.306). Rio Branco também procura trabalhar a luz em suas fotografias, aproximando-se do *chiaroscuro* do Barroco. O contraste da sombra intensa com pontos extremamente iluminados realça a dramaticidade de suas imagens.

Além disso, nas fotografias de Rio Branco, as cores, quando recebem luz, tornam-se saturadas, chegando a saltar aos nossos olhos. São cores que vêm da pintura, profundamente pretas, azuis, marrons, laranjas, mas acima de tudo vermelhas. Às vezes, chegam a ser monocromáticas. Elas não funcionam apenas como um elemento formal do trabalho de Rio Branco, mas como essência de sua linguagem.

⁷³ Lembramos que as comparações feitas nesta pesquisa entre fotografia e pintura dizem respeito apenas às associações temáticas e aos elementos plásticos das imagens, retirados do repertório cultural do autor. Não pretendemos, portanto, fazer nenhum tipo de associação simbólico-interpretativa entre os dois dispositivos, que mantêm suas distinções.

Em *Silent Book*, uma fotografia em especial nos chamou a atenção pela proximidade com a pintura [p.72]. Trata-se do retrato de um lutador de boxe, com o pescoço reclinado para trás e os olhos voltados para o alto. É um dos raros personagens do livro, cujo rosto podemos contemplar, embora ele esteja parcialmente sombreado. O corte da foto é feito na altura do peito do lutador, que tem uma pele reluzente, marrom-avermelhada, por onde escorrem algumas gotas de suor.

Seria um retrato comum, se não fossem a expressão e o posicionamento do personagem, que alcançam uma dramaticidade incomum. Logo, buscamos no nosso *Museu Imaginário* algum personagem da pintura barroca ao qual a fotografia se remeta, talvez à imagem de algum santo ou a alguma representação de Cristo. Então, nos deparamos com a *Deposição de Cristo* [reprod.1], óleo sobre tela de Caravaggio, feita entre 1601-1604, que se encontra exposta na Pinacoteca Vaticana. Observamos, nessa pintura, uma cascata diagonal de pessoas que carregam o corpo de Cristo e se inclinam sobre ele, tomadas pela dor. A luz está focada no corpo de Cristo nu. No primeiro plano, um personagem o segura pelas pernas; ao fundo, uma figura feminina tem os braços erguidos para o alto.

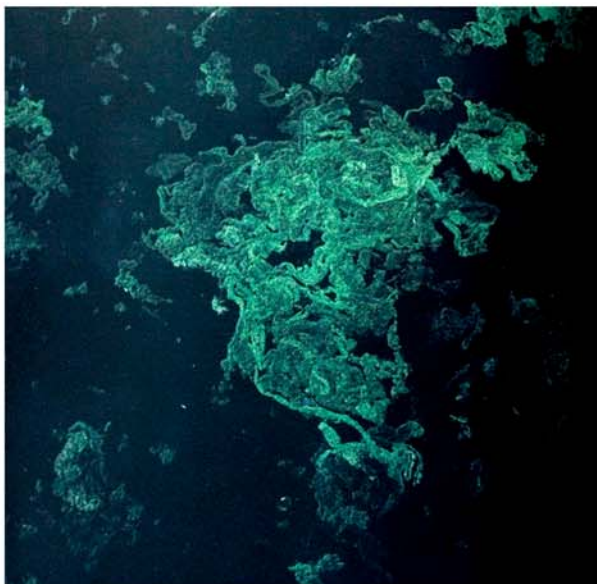
Dessa pintura, extraímos um detalhe do corpo de Cristo [reprod.2] e assim pudemos perceber algumas similaridades com o lutador de boxe de Rio Branco. Primeiramente, os dois personagens tem o mesmo tipo físico, tanto pelo nariz delgado como pela barba e o bigode que envolvem seus rostos. Também há semelhança no movimento do pescoço tombado para o lado e na boca entreaberta, que nos trazem uma sensação de sofrimento. Além disso, nas duas imagens os modelos são pessoas comuns, convidadas por Caravaggio a posar. Já em Rio Branco, o personagem é pego em flagrante: não há pose, o que nos leva a concluir que não houve tempo suficiente para o fotógrafo premeditar a cena e que a aproximação com a pintura aconteceu por acaso. Enfim, a relação entre as duas imagens ocorre, principalmente, pela disposição dos personagens no quadro e sobretudo pela dramaticidade a qual eles nos remetem.

É claro que as semelhanças entre as duas imagens são limitadas. Na pintura, por exemplo, Cristo está morto e tem os olhos cerrados. Já na fotografia, o lutador está olhando fixamente para cima, apesar de ter a mesma expressão solene da pintura. A comparação serve-nos aqui apenas como um exercício de leitura, como um passeio pelo nosso *Museu Imaginário*.

Voltando à *Silent Book*, ao virarmos a dobra onde está diagramada a imagem do lutador, encontramos, no seu verso, a fotografia de uma escultura que remete igualmente ao barroco [p.73]. Percebemos, então, que Rio Branco também nos sugere um possível diálogo

entre a fotografia do lutador com a da escultura. Nessa, vemos uma figura descascada e deteriorada, com os braços abertos, cortados pelo enquadramento do fotógrafo, que se assemelha ao Cristo crucificado. Também tem a boca entreaberta, o corpo nu e o pescoço tombado para o lado, o que nos faz lembrar a imagem do lutador de boxe. Assim, revalidamos a idéia de que os diálogos entre as imagens são construídos a partir do repertório cultural de cada um.

Modulações do referente
(série 4)



[p.78]



[p.85]



[p.3]

Fotografias extraídas de *Silent Book* e de
Let Us Now Praise Famous Men

3.1.7 Modulações do referente

(série 4)

O discurso proferido em *Silent Book* é o de desapego à imagem analógica, de distanciamento de seu referente, apesar de que nenhuma fotografia pode ser pensada fora da sua inscrição referencial. Observamos, então, uma mescla de fotografias com graus de analogia variados, que, no contexto geral, não se desviam de sua tendência ao afastamento da imagem figurativa.

Percebemos, em *Silent Book*, uma certa relação abstrata com o mundo representado, que se faz presente principalmente nas fotografias de detalhes e com textura acentuada. As abstrações fazem parte das *imagens-chave* presentes no livro e nos conduzem a outras dimensões além daquela específica em que foi tirada.

Quase no final do livro [p.78], nosso olhar é atraído por uma fotografia abstrata que omite as referências a partir das quais foi tirada. Uma textura monocromática cobre toda a página, sem nos revelar seu referente. Podemos sentir a forma da imagem, os traços que a compõem, a escala de diferentes tons de verde, mas não a presença direta de algum objeto visível. A menos que o fotógrafo nos informe, nunca saberemos ao certo o que retrata essa fotografia. Tanto pode ser uma parede descascada como o detalhe de um musgo em proliferação, talvez uma vista aérea ou até mesmo o esboço de um mapa. Notamos, assim, que a fotografia abstrata articula formas de pensamento mais livres e, portanto, mais abertas à interpretação.

Um outro tipo de fotografia que também se mantém distante do referente pode ser encontrado no livro com uma certa frequência. São cenas em movimento, fotografadas com velocidade baixa, que resultam em alguns borrões impressos na imagem, como é o caso de algumas fotografias feitas na academia de boxe. Tomamos outra fotografia da série como exemplo [p.85] para mostrar que a idéia de vestígio se faz predominante. Além do tom azulado que prevalece em toda a imagem, o que mais nos chama atenção são os traços deixados pelos corpos em movimento. Também aqui não podemos distinguir bem os elementos que a compõem. Uma corda, que divide a imagem ao meio, nos leva a supor que se trata de um ringue e que dentro dele estão dois jogadores em treinamento. Entretanto, vemos apenas um vulto, um pouco mais definido ao fundo, e uma mancha totalmente indistinta no primeiro plano. Esse afastamento da imagem de seu referente permite-nos contemplar mais do que apenas dois boxeadores: enxergamos também a passagem do tempo, presente na decomposição dos movimentos. Além disso, os personagens permanecem não apenas

anônimos, mas apagados e disformes. Assim, o referente é transformado em algo que já não é ele mesmo, conduzindo-nos a outros momentos além daquele momento preciso em que foi tirado. Por fim, não podemos deixar de descrever o prazer estético e a sensação de leveza causados pelas tonalidades das cores e pelo efeito das nódoas em movimento, que nos remetem a uma pintura abstrata.

Retornando a *Let Us Now Praise Famous Men*, escolhemos uma das fotografias mais conhecidas de Walker Evans [p.3] para mostrar como, nesse livro, há uma ligação maior entre a imagem e seu referente. Ao contrário de Rio Branco, a idéia de Evans era de fotografar, da maneira mais próxima possível, aquilo que estava presenciando de forma que conseguisse sensibilizar a sociedade norte-americana para os problemas que estavam ocorrendo no interior do país. A fotografia que selecionamos acabou por se tornar um símbolo da Grande Depressão dos EUA. Trata-se do retrato da esposa de um pequeno plantador de algodão, na região do Alabama. Aparentemente seria um retrato simples, não fosse pela expressão marcante de seu rosto, que traduz todo o sentimento das famílias rurais dos EUA daquela época. É uma imagem frontal, com o corte fechado, no meio do tórax da mulher, perto de seus 30 anos. Ao fundo, podemos sentir a textura da parede de madeira, sem pintura, da choupana.

A fotografia, rica em definição e com foco em todas as partes – devido à câmera de grande-formato e ao tipo de objetiva utilizada –, permite-nos explorar cada detalhe da sua composição. Assim, notamos os pequenos sinais de rugas que começam a aparecer ao redor dos olhos do rosto endurecido dessa mulher. Percebemos também o tom claro de sua pele e seus cabelos oleosos, penteados e presos para trás. Ela olha fixamente para a objetiva da câmera, e seu rosto, limpo e lavado, não tem nenhum vestígio de maquiagem. De fato, ela não carrega nenhum adereço feminino. Nem ao menos um brinco ou um colar. Não há nada que nos revele o mínimo de vaidade nessa mulher, símbolo da simplicidade e da integridade. É, no entanto, na expressão de sua testa franzida que está concentrada grande parte da força da imagem – uma mistura de sofrimento e preocupação.

Ao mostrar-lhe o rosto de maneira frontal e direta, Evans resgata a personagem de seu anonimato, tornando-a símbolo de uma época, sendo inclusive reconhecida pelo nome: Allie Mae Fields Burroughs⁷⁴. Desse modo, esse retrato, que muito se assemelha ao seu referente, representa o sofrimento de todas as pessoas que estavam vivendo aquela mesma situação. Contudo, lembrando Dubois (1992), como nenhuma analogia é perfeita, a fotografia não pode

⁷⁴ No livro as fotos não estão legendadas e o texto refere-se aos personagens por meio de pseudônimos, contudo, essa fotografia foi publicada na imprensa mundial, juntamente com o nome da personagem.

ser considerada como o *espelho do real*. E até mesmo uma imagem como essa, que se encontra mais presa ao seu referente, pode adquirir outros sentidos, dependendo do texto que a acompanha ou do veículo em que é publicada.

O ficcional no documental
(série 5)



[p.60-61]

Fotografias extraídas de *Silent Book* e de
Let Us Now Praise Famous Men



[p.1]



[p.2]



[p.3]



[p.4]



[p.5]



[p.6]



[p.7]



[p.8]



[p.9]



[p.10]



[p.11]



[p.12]



[p.13]



[p.14]



[p.15]



[p.16]

3.1.8 O ficcional no documental

(série 5)

Em *Silent Book*, a construção de um mundo ficcional, calcado no mundo em que vivemos, não é construída durante a produção das imagens. Rio Branco não se interessa pela foto armada, e sim pelo tempo e pelo acaso. A elaboração de sua narrativa vem depois, no processo de editoração das imagens, que é de fundamental importância para a criação de sentido da obra. Miguel Rio Branco aproxima fotografias, cria dípticos e trípticos para contar uma nova história.

Como exemplo, buscamos duas fotografias tiradas de trabalhos diferentes e editadas uma ao lado da outra [p.60-61]. À esquerda, vemos uma imagem da série da academia de boxe. Trata-se de uma reprodução de um painel repleto de fotografias de lutadores de boxe e de suas lutas, coladas em série e bem próximas. À direita, o detalhe de um vestido de noiva, com grãos de arroz e pétalas de rosa espalhadas pelo chão, remete-nos a uma cena de casamento. Primeiramente, a aproximação entre esses dois universos tão distantes dá-se pelo tom azul-acinzentado das duas fotografias. No entanto, observando-as mais demoradamente, percebemos que elas foram unidas também por outras afinidades. As fotografias em preto-e-branco expostas no painel exibem momentos importantes na vida dos lutadores. Percebemos que estão velhas e desgastadas pelo tempo. Algumas trazem anotações identificando os boxistas, que provavelmente pertencem à história da academia. Também a fotografia do casamento nos remete a um acontecimento marcante, significativo na vida de alguém. Os rastros formados pelos grãos e pelas pétalas são como marcas deixadas pelo passado. Somos absorvidos por uma sensação de nostalgia que nos remete a reflexões sobre lembranças e memórias.

À medida que Rio Branco insere imagens de contextos diferentes para montar a sua narrativa, elas ficam vulneráveis à alteração de seus significados. Para Kossoy (2002), quando um conteúdo é transferido de contexto, “um novo documento é criado a partir do original visando gerar uma diferente compreensão dos fatos, os quais passam a ter uma nova trama, uma nova realidade, *uma outra verdade*. Mais uma *ficção documental*.” (KOSSOY, 2002, p. 55)

Contudo, o trabalho não perde o seu caráter documental, já que as fotografias mantêm uma relação indicial com os objetos fotografados. Aquelas cenas aconteceram, aquelas pessoas estavam ali naquele momento, as imagens resultam de um material de existência

concreta. Na narrativa de *Silent Book*, essas imagens são transpostas para uma outra dimensão que abriga reflexões mais amplas, mais abertas às explorações do imaginário.

Em *Let Us Now Praise Famous Man*, o processo não ocorre da mesma maneira. Todas as imagens da seqüência pertencem a um mesmo projeto documental e foram feitas durante o tempo que o fotógrafo passou com aquelas famílias. Não há inserções de fotografias vindas de outros contextos, como em *Silent Book*.

Além disso, devido ao fato de a narrativa acontecer mais linearmente, cria-se a impressão de uma certa cronologia, como se os acontecimentos tivessem ocorrido na mesma seqüência em que as imagens foram editadas. Entretanto, sabemos que qualquer processo de edição é feito a partir de interpretações próprias, sendo, portanto, uma forma de direcionar a leitura dos receptores.

A edição de *Let Us Now Praise Famous Men* é feita para que o leitor se concentre na seqüência montada e se envolva diretamente com o desenrolar da narrativa. O editor procura não interferir diretamente na história, buscando, de maneira direta e objetiva, dar uma seqüência àquelas fotografias de modo que a *ficção* passa despercebida. Não que o receptor seja ingênuo a ponto de não perceber que houve ali uma edição, porém, ele se entrega ao tema, deixando-se guiar pela história.

Vejamos, por exemplo, como foi editada a primeira seqüência de *Let Us Now Praise Famous Man* [p.1 a p.16]. Essa narrativa ocorre com a mesma linearidade da que demonstramos na *série 2*. Também começa com o retrato do um senhor, que parece ser o avô, seguida pela fotografia do pai e depois da mãe, dispostas em páginas separadas. No decorrer da seqüência, ficamos conhecendo toda a família, cujas imagens vêm intercaladas com as do ambiente familiar – o quarto, a casa, os móveis, a sala, a cozinha. Uma fotografia de um par de botas sobre o chão de terra batida serve como transição do ambiente familiar para o do trabalho [p.14]. Essas botas, fotografadas em *close*, se tornaram símbolo da pobreza, do esforço e do desgaste do trabalho. Em seguida, deparamos-nos com o ato do trabalho em si: uma mulher colhendo algodão no meio da plantação [p.15]. Por fim, observamos a fotografia de uma figura feminina com uma criança ao lado [p.16], ambas de costas, caminhando em direção à casa no final de mais um dia de trabalho: o desfecho da história.

No entanto, é bastante improvável que essas imagens tenham sido editadas respeitando a seqüência cronológica em que foram tiradas. Primeiro, as roupas usadas pela personagem das duas últimas fotos são diferentes, o que não nos garante que foram feitas em seqüência, ou no mesmo dia. Nem ao menos sabemos se é realmente a mesma pessoa nessas duas últimas imagens, pois, na penúltima, a figura tem o rosto tampado pelo cabelo e pelo

chapéu e, na última, ela está totalmente de costas. Mesmo sabendo que a seqüência foi reconstruída durante a edição, somos envolvidos pela leitura linear que o editor nos propõe. Assim, em *Let Us Now Praise Famous Man*, o processo de construção da interpretação também é visível, embora não esteja montado de forma tão exposta e assumida como em *Silent Book*.

Valores estéticos e documentais
(série 6)



[p.54-55]



[p.29]

Fotografias extraídas de *Silent Book* e de
Let Us Now Praise Famous Men

3.1.9 Valores estéticos e documentais

(série 6)

Silent Book é resultado de um trabalho notavelmente estético e poético que acolhe também preocupações documentais. O livro não trata de um problema social específico, ele levanta questões universais como a dor, a violência e a morte, mostradas por meio de fotografias que se destacam pela composição e pelos elementos plásticos. Além disso, as imagens que o compõem não estão diretamente ligadas a um acontecimento momentâneo, nem sequer temos acesso a qualquer tipo de informação sobre elas, de forma que, nesse contexto, elas adquirem uma validade intemporal.

No livro, a pobreza, a destruição e os problemas sociais em geral são evidenciados de uma outra forma, menos direta, menos figurativa, mais voltada para os aspectos formais e poéticos. Por exemplo, se o livro não mostra explicitamente um rosto sofrido, ele usa imagens de ruínas, marcas no corpo e objetos deteriorados para expressar o sofrimento.

A função testemunhal e o caráter documental são menos evidenciados, posto que o livro é pensado e construído ressaltando as cores, as formas, as texturas e as composições. *Silent Book* não se restringe ao registro ou ao documento: vai mais além, em busca da exploração da interioridade, do inconsciente e do imaginário. Rio Branco não nos pede que confiemos em suas imagens como documento. Basta vê-las como fotografias. Esse não é um livro de denúncia, e sim de observação.

Não estamos, dessa maneira, querendo negar a existência do caráter documental do livro. Embora a estética prevaleça, as imagens que o constituem foram feitas a partir de cenas e momentos reais. Além do mais, o livro é voltado para representações do cotidiano de um universo popular já na fronteira com a marginalidade. Os corpos, os objetos degradados, os animais, a seringa no meio das garrafas, o preservativo usado jogado na terra, a tourada, o circo, os sujeitos abandonados, tudo isso é prova documental. Sem falar na série de fotografias desenvolvida por um ano na Academia de Boxe Santa Rosa, no Rio de Janeiro, que, segundo o próprio autor, representa um microcosmo da sociedade brasileira.

Podemos dizer que *Silent Book* fala do *real* de uma maneira oblíqua – pela plasticidade, pela linguagem poética, pela narrativa coberta de subjetivismos e pela abertura exacerbada ao imaginário.

Na parte central do livro [p.54-55], encontramos mais um díptico que nos serve aqui como exemplo. Ao abrirmos nessa página dupla, nossos olhos correm imediatamente para a fotografia à direita, que mostra apenas as pernas de um sujeito vestido com uma calça jeans,

surrada e cheia de remendos, principalmente na altura do joelho. Uma botina velha e rasgada deixa à mostra um de seus dedos do pé direito. Miguel Rio Branco, imbuído da paleta do pintor, acentua o tom avermelhado e a textura da terra, destacada no primeiro plano. No fundo, apesar de pouco iluminado, podemos enxergar um barranco em uma escala de cores que varia do preto-azulado ao vermelho-escuro. Por detrás das pernas, que estão à nossa direita, uma fumaça azulada vai em direção à imagem ao lado.

Pela maneira de vestir, percebemos que se trata de uma pessoa desprovida de bens materiais, que pode ser um trabalhador rural, um carvoeiro ou um indigente. Porém, não vemos essa imagem como um apelo para a mobilização de afetos em cima de desigualdades. Na verdade, somos envolvidos pela poesia de sua composição e pelo corte feito na altura das pernas do sujeito, que nos alude à porção excluída pelo fotógrafo do enquadramento e que se torna tão importante quanto o que estamos vendo.

Assim, apesar de estarmos diante de um sujeito vestido em trapos, essa não é uma foto denunciadora. Não vemos aqui as representações de causa e efeito de uma fotografia documental tradicional, já que não conseguimos identificar as condições reais do sujeito fotografado. De forma que a narrativa não se completa, e o livro mantém seu silêncio. Além disso, não são os sinais de pobreza que mais nos chamam a atenção nessa fotografia, e sim as cores intensas, a textura e a composição que dominam a cena. Miguel Rio Branco nos faz enxergar a beleza na pobreza.

O apelo estético é acentuado ao dispor, ao lado dessa fotografia, uma outra, formando, então, um díptico. Enquanto a fotografia da direita tem uma forte ligação com o seu referente, a da esquerda chega quase a ser uma abstração. Nessa, vários focos de fumaça estão saindo de um monte de terra cercado por escoras de madeira, como se fosse um canteiro, fazendo-nos lembrar um forno de carvoaria. Essa segunda imagem serve como um contraponto à primeira, pois seus traços documentais são menos acentuados, daí proporcionando um enfoque mais perturbador para o díptico. Afinal, o que seriam aquelas pequenas chaminés de fumaça saindo por debaixo da terra?

Em *Let Us Now Praise Famous Men*, a função testemunhal e documental ocorre de maneira mais intensa do que evidenciamos em *Silent Book*. Mas, como já ressaltamos, a proposta estética também é percebida no livro, seja pela maneira cuidadosa como Evans dispõe os elementos no quadro, seja pela exposição correta de luz ou pelo apuro técnico.

Como um último exemplo, escolhemos uma fotografia da terceira seqüência de imagens [p. 29] que mostra uma mulher em pé, com os braços caídos, olhando para a câmera. A imagem parece ter sido feita exclusivamente para mostrar o estado deplorável da

personagem. O vestido imundo, disforme, rasgado e com o bolso descosturado é o que primeiramente chama nossa atenção. Em seguida, nosso olhar desvia-se para seus pés descalços sobre a terra. Notamos também o olhar simplório e piedoso dessa mulher. Depois, voltamos-nos para outros detalhes, como o cabelo preso e levemente despenteado.

Evans teve o cuidado de fotografar a mulher de corpo inteiro, procurando mostrá-la em sua inteireza e afirmando, assim, sua intenção testemunhal. Uma forma de chamar a atenção para os problemas que aquelas famílias estavam enfrentando era mostrar ao leitor o que ele estava vendo. Temos aqui uma representação de causa e efeito.

Era importante que as pessoas vissem que a mulher estava com pés no chão, sem ter o que calçar e sem ter uma roupa limpa para vestir. A fotografia funciona como prova, como documento de um momento que aquele fotógrafo presenciou. Nesse caso, a estética não é relevante. Podemos perceber, inclusive, o corte vertical que a imagem sofreu, tornando-a desproporcional em relação às outras imagens do livro. O corte foi dado para evitar que os objetos ou pessoas que estavam ao lado da figura central, pudessem dispersar o nosso olhar. Assim, para realçar o aspecto de penúria e pobreza da personagem, o autor preferiu mostrá-la sozinha e por inteiro. A verticalização da fotografia leva-nos a olhá-la da cabeça aos pés, centralizando, assim, nossa atenção nessa única figura. No díptico [p.54-55] de *Silent Book* acontece o inverso: a fumaça da imagem à direita nos encaminha para a fotografia da esquerda, abrindo o nosso campo de percepção e expandindo-o horizontalmente. Enquanto *Let Us Now Praise Famous Men* centraliza, *Silent Book* expande.

3.2 *Paisagem Submersa*, de João Castilho, Pedro David e Pedro Motta

3.2.1 Os autores

João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-) pertencem à nova geração de fotógrafos contemporâneos brasileiros, têm idades aproximadas, são mineiros – Castilho e Motta, de Belo Horizonte; David, de Santos Dumont – e residem na capital.

João Castilho e Pedro David descobriram a fotografia praticamente juntos, quando eram alunos do curso de jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. No mesmo ano em que se formaram, 2001, eles criaram a agência de fotografia *Caixa Preta*. Em 2002, entraram para a pós-graduação em Artes Plásticas e Contemporaneidade na Escola Guignard, em Belo Horizonte. Já Pedro Motta, formado em Desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG, em 2001, passou pelo desenho e pela escultura, até descobrir que a forma de expressão que ele procurava estava na fotografia.

Os três começaram trabalhando como fotógrafos autônomos, produzindo material fotográfico para diferentes veículos de comunicação. Contudo, sempre se interessaram em desenvolver projetos pessoais mais consistentes, em que pudessem se expressar livremente, escapando, assim, das amarras do fotojornalismo diário. Foi então que, em 2001, o coletivo⁷⁵ organizou uma viagem por Goiás, Tocantins, Bahia e Minas Gerais, que resultou em seu primeiro projeto fotográfico. A convivência e a experiência do trabalho conjunto acabaram por estimulá-los a desenvolver um projeto documental mais extenso, o *Paisagem Submersa*.

Além do projeto em comum, cada um dos fotógrafos desenvolve seu próprio projeto pessoal, participa de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior e tem no currículo vários prêmios⁷⁶. Seus trabalhos circulam tanto nos veículos de comunicação como também no espaço institucional da arte, fazendo parte, inclusive, de importantes acervos fotográficos brasileiros⁷⁷.

⁷⁵ Nome dado a um grupo de fotógrafos que se une para desenvolver projetos individuais e coletivos.

⁷⁶ João Castilho recebeu a bolsa do XVIII Salão de Arte de Belo Horizonte, em 2005, e foi premiado com o segundo lugar nos concursos *Leica* e *Mercocidades* (Montevideu), em 2003, e *Epson*, em 2002. Em 2005, foi convidado a participar do Projeto *Context*, que consiste em um intercâmbio de residências entre dois países diferentes. Pedro David recebeu o prêmio do Festival de Inverno da UFMG, em 2000, e menções honrosas nos concursos *Mercocidades*, em 2000 e 2003, e *Leica*, em 2004. Pedro Motta recebeu a bolsa do XVII Salão de Arte de Belo Horizonte, em 2003 e o 42º Prêmio Esso de Jornalismo, na categoria criação Gráfica, em 2003, e o XX Prêmio Abril de Jornalismo, na categoria matéria produzida, também em 2003.

⁷⁷ Pedro David e Pedro Motta participam da *Coleção Masp-Pirelli*; João Castilho, do acervo do Museu de Arte da Pampulha; e ainda Pedro Motta, do acervo do Museu de Arte da Pampulha e da Coleção Gilberto Chateaubriand.

Apesar de o coletivo ter uma série de idéias em comum sobre a fotografia, cada um deles procura desenvolver um modo particular de expressão, como veremos pelas imagens selecionadas.

3.2.2 O projeto

A idéia do projeto *Paisagem Submersa* surgiu em 2002, quando o coletivo ficou sabendo que 1.151 famílias seriam removidas de suas terras, situadas no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, por causa da construção de uma usina hidrelétrica.

Como se tratava de um projeto dispendioso – pelo longo período de execução, pelo custo do material fotográfico e pelos gastos com transporte, hospedagem e alimentação em lugar tão distante –, os fotógrafos buscaram apoio financeiro pela *Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais* e pela *Lei Rouanet*. Com os recursos aprovados, começaram, em julho de 2002, a desenvolver o trabalho documental.

O Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do Brasil, chegou a receber da ONU o título de *Vale da miséria*, em 1974. Por outro lado, é conhecido também pela riqueza de suas manifestações culturais, pelo artesanato e pela música popular. Em 2002, a vida dos moradores de sete municípios da região começaria a se modificar consideravelmente. Eles teriam que abandonar suas casas, que seriam inundadas para formar o lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, que estava sendo construída no rio Jequitinhonha, entre os municípios de Berilo e Grão Mogol. Entre eles, Peixe Cru, com mais de 300 anos de existência e preciosa tradição cultural, e Porto Coriz, comunidade remanescente de quilombo.

Foi então que Castilho, David e Motta começaram a documentar a saga daquelas 42 comunidades, que tinham suas vidas profundamente ligadas ao rio e à terra, de onde tiravam sua subsistência. Os fotógrafos, em visitas isoladas que duravam em média de 10 a 15 dias, registraram o cotidiano dos moradores, seus afazeres, suas antigas casas, seus estabelecimentos e o garimpo – uma das principais fontes de renda da região. Porém, desde o início do projeto, eles deixaram claro que não estavam interessados no compromisso com a imparcialidade ou com o distanciamento exigidos de um jornalista. Cada um, à sua maneira, procurou se envolver com os moradores, criando um clima de intimidade de forma a captar seus sentimentos e angústias e, assim, dar uma abordagem mais pessoal e um olhar mais subjetivo ao assunto.

No final de 2005, as famílias começaram a ser removidas, pois as comportas da represa haviam sido abertas. No começo de 2006, a Usina Hidrelétrica de Irapé foi inaugurada. O coletivo fotografou também o processo de mudança, a inundação e as novas moradias daqueles cidadãos. Suas imagens nos levam a refletir sobre os estreitos laços de afetividade que os moradores haviam criado com aquelas terras, de onde muitos nunca tinham saído.

A primeira fase do projeto foi encerrada em 2005, com o lançamento do *website*. A segunda fase deverá ser terminada em 2007, com a publicação de um livro. Durante esses cinco anos, os autores, que já realizaram cerca de 30 viagens ao *Vale*, foram premiados e participaram de várias exposições⁷⁸. Partes do trabalho já foram publicadas em revistas, jornais e catálogos. Além disso, *Paisagem Submersa* é representado por galerias de arte em Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

3.2.3 O *website*

O *website* foi construído especialmente para abrigar o projeto *Paisagem Submersa*. Para isso, seu projeto gráfico, assinado por Ricardo Portilho, foi pensado de forma que não interferisse na visualização das fotografias. Seu aspecto é discreto e o modo de operação é simples e funcional. O fundo preto, utilizado em todo o *website*, além de propiciar uma aparência frugal ao trabalho serve também para que nosso olhar se concentre exclusivamente nas imagens que estão sendo mostradas.

Ao digitarmos o endereço eletrônico, www.paisagemsubmersa.com.br, abre-se uma janela com a página de abertura do *website*, que possui uma versão em português e outra em inglês. Clicando em *enter* / *entrar*, uma nova janela aparece com o conteúdo do trabalho.

⁷⁸ Prêmios e exposições: 5º Prêmio Porto Seguro de Fotografia. Categoria Brasil. São Paulo, 2005; exposição *Paisagem Submersa*, Diamantina, 2003; exposição www.paisagemsubmersa.com.br, Galeria Pace, Belo Horizonte, 2005; exposição 5º Prêmio Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, 2005; exposição *Além da Imagem*, Instituto Telemar, Rio de Janeiro, 2005; exposição no *Noorderlicht Photo Festival*, Groningen, Holanda, 2005; exposição *Paisagem Submersa*, Box 4 Galeria, Rio de Janeiro, 2006; 5ª Bienal Internacional de Fotografia e Artes Visuais de Liège, Liège, Bélgica, 2006; e exposição *Paisagem Submersa III*, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2006.

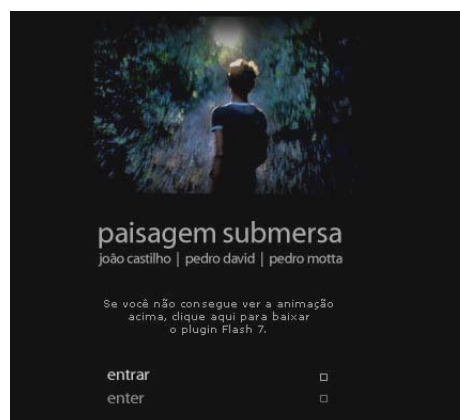


Fig.30: Página de abertura do *website Paisagem Submersa*

No alto da janela, temos o nome do projeto e um menu que se divide em dois itens: *o projeto* e *ensaios*. Clicando no primeiro, encontramos nove sub-itens que contêm informações sobre o *website* e o projeto. Os sub-itens são: *introdução* (breve texto explicativo sobre o projeto); *João Castilho*, *Pedro David* e *Pedro Motta* (breve biografia de cada um dos fotógrafos); *mapa* (mapa detalhado com dados de cada um dos sete municípios da região); *imprensa* (reprodução das principais publicações sobre o projeto); *patrocinadores* (logomarca de todos os patrocinadores); *contato* (página para enviar *e-mail*) e *créditos* (nomes de todos que participaram na elaboração do projeto e do *website*).



Fig.31: Menu do *website Paisagem Submersa*

O segundo item, *ensaios*, é composto de 13 seqüências formadas por uma edição minuciosa das fotografias realizadas durante os primeiros três anos do projeto. Cada seqüência vem separada em sub-itens, que recebem um título de acordo com o tema abordado. Os títulos são: *animais*, *eu levo*, *anunciação*, *sufoco*, *silêncio*, *sonhos*, *desmanche*, *ausência*, *arca*, *cotidiano*, *presságio*, *terra prometida*, *costas*. Ao clicarmos em algum desses títulos, damos início a uma das 13 narrativas fotográficas.

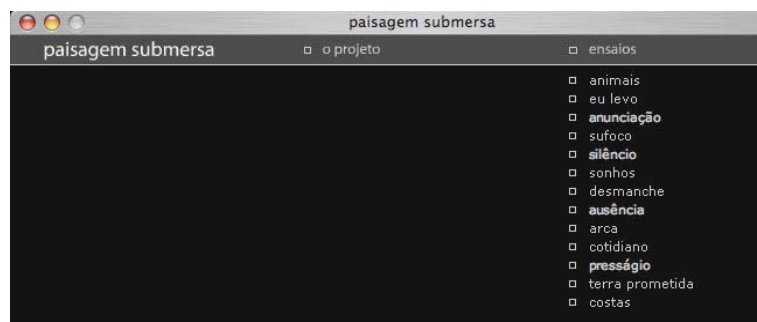


Fig.32: Menu do *website Paisagem Submersa*

Percebemos no *website* a busca de uma edição coesa e a preocupação com a unidade do trabalho, embora ele não se apresente como uma obra acabada. A falta de padronização com relação a algumas características dos ensaios e dos textos acabou por se tornar uma característica intencional do trabalho. A idéia dos autores é justamente a de manter o *website* em processo de construção.

O número de fotografias de cada ensaio não é fixo. Enquanto, por exemplo, a seqüência *costas* contém apenas oito imagens, a seqüência *cotidiano* é composta de 31 fotos. Na verdade, o número inconstante de imagens dos ensaios deve-se à proposta inicial do *website*, que deveria ser periodicamente abastecido com novas imagens pelos fotógrafos. Dessa forma, outras seqüências seriam criadas, e as já existentes estariam em constante processo de reedição. Essa idéia não se concretizou e as seqüências, portanto, permanecem como na edição original.

Com relação à parte textual, notamos também a intenção dos autores de não seguir regras rígidas. O *website* funciona como uma obra aberta, onde cada fotógrafo se sente à vontade para acrescentar ou não informações sobre suas fotografias.

Por exemplo: na abertura de alguns ensaios, logo abaixo do título, são colocados pequenos textos sugerindo o que veremos a seguir, enquanto outros já não trazem nenhum texto. Assim, podemos encontrar seqüências apenas com o título, outras com pequenos trechos da Bíblia, outras ainda com uma epígrafe ou com algum texto explicativo sobre o tema retratado.

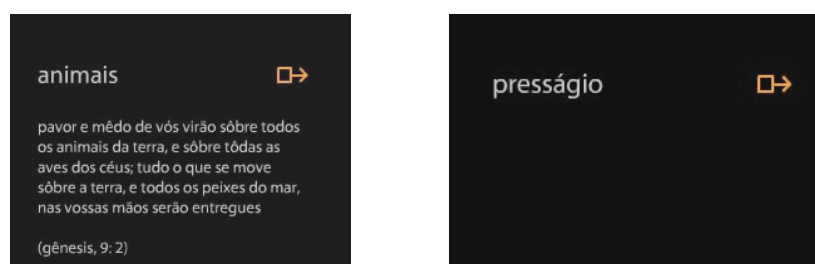


Fig.33: Exemplos de aberturas de ensaios com e sem texto abaixo do título

Na parte inferior de cada ensaio existem dois botões informativos: *Info* e *thumbnails*. Ao clicarmos nesse segundo, temos acesso à toda seqüência de imagens do ensaio selecionado, porém, em tamanho 1x1cm.

Já o botão *Info* abre para uma barra informativa que nos revela informações adicionais sobre a fotografia antes não disponíveis. Dessa forma, o usuário tem a opção de ver as imagens com ou sem seus dados informativos, ficando a seu critério saber onde, quando e qual dos três fotógrafos fez cada fotografia. Esse recurso faz parte do conceito do *website* de se manter aberto a diferentes formas de consulta. Além disso, a atitude de manter o crédito da foto opcional ressalta o espírito de coletividade do grupo.

A barra informativa segue o seguinte padrão: nome do fotógrafo, local em que a fotografia foi feita, data em que foi tirada. À esquerda da barra fica a legenda, que não aparece em todas as imagens. Enquanto algumas fotografias vêm seguidas de longas legendas explicativas, outras vêm com legendas sucintas, e outras ainda sem legenda alguma. Também notamos que em alguns ensaios as pessoas são identificadas pelo nome; já em outros, não. Ou seja, no que se refere às legendas, não há uma preocupação em manter uma padronização. Ao montarem as seqüências, os fotógrafos sentiram-se à vontade para escrever apenas o que julgavam necessário às suas imagens.

No entanto, para que a unidade e harmonia do trabalho fosse mantida, o projeto gráfico padronizou, por exemplo, o uso de caixa baixa em todos os textos, não fazendo exceção nem mesmo para nomes próprios ou inícios de frase. O uso de caixa baixa é também uma forma de mostrar que o *website* tem por interesse romper com padrões convencionais.

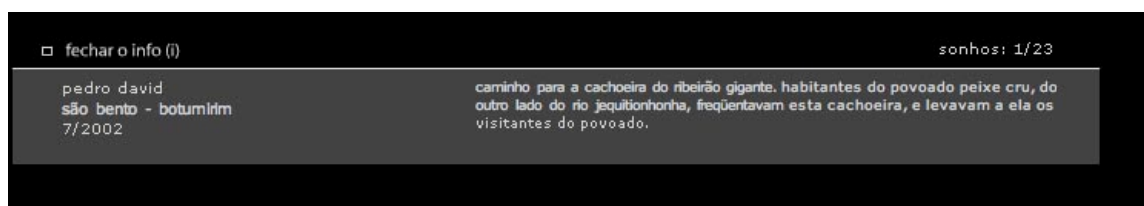


Fig.34: Barra com informações sobre o crédito do fotógrafo, localização, data e legenda.

A escolha do *website* como forma de apresentação do *Paisagem Submersa* deu-se devido aos baixos custos para sua construção e ao crescente acesso dos usuários da Internet. Além disso, por meio de *e-mails*, é possível estabelecer uma comunicação direta com os receptores, o que para o coletivo significa um retorno rápido sobre o trabalho. Sem contar que as imagens vistas no computador são mais luminosas do que quando impressas, pois a luz é refletida de dentro para fora da tela, ressaltando, assim, suas cores e brilho, como acontece

durante uma projeção de slides. No entanto, esse suporte ainda apresenta algumas desvantagens, como a lentidão para carregar as imagens, que pode ser agravada, dependendo da potência do computador ou da conexão disponível para a Internet.

Sonhos: uma narrativa fragmentada
(série 1)



[1/23]



[2/23]



[3/23]



[4/23]



[5/23]



[6/23]



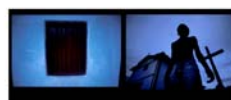
[7/23]



[8/23]



[9/23]



[10/23]



[11/23]



[12/23]



[13/23]



[14/23]



[15/23]



[16/23]



[17/23]



[18/23]



[19/23]



[20/23]



[21/23]



[22/23]



[23/23]

Seqüência extraída do website
Paisagem Submersa

3.2.4 *Sonhos: uma narrativa fragmentada*

(*série 1*)

A narrativa em *Paisagem Submersa*, assim como em *Silent Book*, também não ocorre de maneira linear, apesar de serem obras distintas e de não terem sido editadas da mesma forma. Se Miguel Rio Branco procurou montar uma única narrativa, que se estende por todo o livro, Castilho, David e Motta construíram 13 ensaios, sendo que cada um deles representa uma narrativa diferente. No final, a soma de todos os grupos narrativos constitui uma narrativa única.

O coletivo procurou editar as seqüências norteado menos pela narrativa cronológica que pelas interpretações dos sentimentos de angústia, insegurança e novas esperanças causados pelo processo de mudança de parte das 1.151 famílias atingidas pelo lago da barragem. Assim, não encontramos no trabalho uma história linear sobre a vida daqueles moradores, obrigados a largar suas terras e se mudar para um lugar desconhecido. Os ensaios foram montados a partir de temas sugeridos pelos títulos criados, como *sufoco*, *silêncio*, *sonhos*, *ausência*, entre outros já citados. Além disso, a passagem de uma fotografia para a outra é feita não pelo desenrolar dos acontecimentos, mas pela associação de recursos técnicos e elementos plásticos utilizados pelos fotógrafos, que se repetem no decorrer da narrativa.

Outra proximidade com *Silent Book* é que esse trabalho também pode ser visto fora da ordem seqüencial em que se apresenta. Como as narrativas de *Paisagem Submersa* são independentes, os usuários não precisam seguir a ordem estabelecida pelo menu, podendo admirá-las de acordo com o interesse que os títulos despertam.

Escolhemos o ensaio *sonhos*, que contém 23 fotografias, para entendermos melhor o processo de construção da narrativa em *Paisagem Submersa*. Nesse ensaio, o título vem sozinho, não se fazendo acompanhar de nenhum texto introdutório. Ao clicarmos na seta, ao lado do título, aparece a primeira imagem da seqüência. Cada uma das fotografias é vista isoladamente, no centro de uma janela, com fundo preto. Para darmos continuidade à seqüência, basta acionar a seta que fica à direita, no alto da janela.

Como já esclarecemos, o projeto gráfico do *website* permite-nos escolher entre ver as imagens sozinhas ou acompanhadas de informações textuais (quando optamos por abrir a barra informativa). Dessa forma, cada ensaio se abre a pelo menos duas formas diferentes de leitura. Assim, se entramos no ensaio *sonhos*, com a barra de informações fechada, teremos a opção de uma narrativa fotográfica mais aberta aos nossos devaneios, como propõe o próprio

título. No entanto, se quisermos saber um pouco mais sobre a vida das pessoas naqueles povoados, podemos ver as imagens acompanhadas do texto informativo. Não se trata, na segunda opção, de fazer uma narrativa linear. As legendas, muitas vezes vagas, não são o suficiente para isso e nem essa é a proposta do projeto.

Em *sonhos*, o coletivo procurou abordar as relações do homem com a natureza, assim como sua religiosidade, sua força de trabalho, seus medos, suas incertezas, suas esperanças e seus novos destinos. Porém, não houve a intenção de mostrar como era a vida daquelas pessoas antes e depois de se mudarem. A narrativa é montada a partir da palavra *sonho*, que se faz presente em todas as imagens.

Começamos com a contra-luz de um garoto de costas, no meio de uma mata, em direção a uma luz forte e *estourada*, no fundo da fotografia [1/23]. A velocidade baixa utilizada pelo fotógrafo dá-nos a impressão de que o jovem está andando rapidamente. Em uma leitura mais aberta, podemos imaginar que essa foto representa a entrada para o sonho. Ao abrirmos a barra informativa, a legenda nos informa que aquele é o caminho para uma cachoeira freqüentada por habitantes e visitantes do povoado Peixe Cru.

A conexão com a imagem seguinte é feita pela luz *estourada*, ou seja, por um efeito técnico utilizado por Pedro David, autor também da primeira fotografia. Nessa segunda imagem [2/23], a luz entra pela janela e pelas frestas que ligam a parede ao telhado, sem forro, de um quarto feito de pau-a-pique. O espaço é praticamente todo ocupado por uma cama. No primeiro plano, à esquerda, vemos também uma parte de uma mesa com alguns utensílios sobre ela. As cores saturadas, tanto da colcha azul e branca estendida sobre a cama como da parede avermelhada, sobressaem aos nossos olhos. O efeito da luz *estourada*, nessa fotografia e na anterior, nos remete a cenas retiradas de sonhos, de lugares que não existem. Dessa vez, a legenda diz apenas: “casa de João dedé”, preservando assim a sua obscuridade.

Na fotografia subsequente [3/23], de João Castilho, somos novamente atraídos pelas cores. Nuvens cor-de-rosa esparramam-se pelo céu azulado do fim de tarde. No primeiro plano, a silhueta de uma pessoa evidencia-se ao lado de um mastro, que parece sustentar uma lona alaranjada. O contorno do vulto, cercado pelas cores harmoniosas que se alargam pelo céu, preserva o aspecto de irrealidade da narrativa. A legenda, “quezinho no reassentamento”, além de dar nome ao sujeito anônimo, leva-nos a crer que aquela haste realmente deve ser o suporte de uma barraca do reassentamento. Nesse caso, a legenda nos traz de volta à solidez da situação vivida por aquelas pessoas, quebrando um pouco a magia proposta pela narrativa puramente fotográfica.

Passamos para a quarta fotografia da seqüência, também feita por João Castilho [4/23]. Nela, dois elementos destacam-se: um pedaço de tecido, que parece estar pendurado próximo ao telhado de uma casa e uma mão aberta, que ao tentar alcançá-lo, traça uma diagonal na imagem. As cores aqui também são saturadas, a mão e o tecido têm exatamente o mesmo tom amarelado; já o céu, ao fundo, está coberto de nuvens em um azul intenso. A legenda, “carlin no reassentamento”, nos faz saber de quem é aquela mão e que o personagem está no mesmo lugar que o da fotografia anterior.

A ligação com a próxima imagem [5/23] faz-se também pelas cores e pelas mesmas condições de luz, apesar de ter mudado o autor (Pedro David). Observamos uma estrada de terra, que provavelmente foi iluminada pelo farol do carro, com o mesmo amarelo saturado da fotografia anterior. Também a vegetação seca, que emoldura o caminho, foi iluminada pela luz amarelada. No fundo, o azul intenso do céu assemelha-se ao da imagem passada. Notamos, então, que os dois fotógrafos têm uma certa preferência pela luz crepuscular, por aquele curto período entre o dia e a noite. Nessa fotografia, devido à saturação de cores, o irreal se espalha pela cena presenciada. Nem mesmo com a legenda, que nos informa que a estrada liga o povoado Cabra às terras atingidas pelo Ribeirão Soberbo, perdemos a sensação de estar sonhando.

O semblante de uma criança na escuridão é o que podemos distinguir na imagem seguinte, feita por Pedro Motta [6/23]. O chão de terra, banhado por uma fonte de luz amarela, destaca a pequena mancha dos arbustos que estão nas suas duas laterais. O ângulo da fotografia, feita de cima para baixo, parece achatar a figura ao chão, como se fosse uma sombra e não um corpo em si. O afastamento da imagem com relação ao seu referente faz com que a atmosfera fictícia mantenha-se presente. Assim, percebemos que nessa narrativa a ligação entre as imagens é feita não só pelo uso das cores saturadas e de certos recursos técnicos, mas também pela sensação de estarmos imersos em um sonho. Na barra de informações, temos apenas o local e a data em que a fotografia foi feita, pois ela não vem com legenda.

Ao contrário da fotografia anterior, a que vem a seguir mantém uma forte ligação com o seu referente [7/23]. Trata-se de um sujeito modestamente vestido, com uma camiseta e calça jeans, sentado em um banco de madeira e encostado em uma parede descascada. A ligação com a imagem que a antecede parece ter sido feita exatamente pelo jogo de opostos, como se a anterior fosse o negativo e esta o positivo. A imagem não está acompanhada de legenda, identificamos somente o fotógrafo: Pedro David.

Na seqüência, temos mais um cenário de um quarto [8/23]. Nessa fotografia, feita por João Castilho, observamos uma pessoa enrolada em um cobertor escuro, deitada linearmente sobre uma cama, em um quarto com paredes amarelas, iluminadas por uma luz externa. A legenda remete ao título do ensaio, “quezinho sonhando”.

No decorrer da seqüência, começamos a notar que alguns elementos plásticos e formais aparecem repetidamente em várias imagens, fazendo-nos lembrar das *imagens-chave* presentes em *Silent Book*. Em *Paisagem Submersa*, esses elementos remetem-nos a fragmentos de um sonho, principalmente pelo distanciamento do seu referente, e servem também para dar unidade ao conjunto. A silhueta, por exemplo, já utilizada em duas imagens anteriores, pode ser vista novamente na nona fotografia [9/23]. O contorno de uma pessoa parece se projetar no azul profundo de uma parede, que serve para fazer a conexão com as próximas imagens da seqüência. Pela legenda, ficamos sabendo que se trata de um homem saindo da sacristia de uma igreja.

Chegamos ao primeiro díptico da série [10/23], assinado por João Castilho, que também é o autor da fotografia anterior. À esquerda, vemos, no meio de uma parede azul, uma janela de madeira escura, que está fechada. À direita, mais uma silhueta de um menino, sem camisa, que está no primeiro plano; atrás dele, banhados pelo azul do céu, vemos uma igreja e uma cruz. A primeira imagem ser como uma complementação da segunda: a janela parece ser um *close* retirado da igreja que o autor colocou em evidência, ao lado da imagem geral. Nesse díptico, que ressalta a religiosidade, a silhueta e a cor permanecem como os elementos de ligação entre as duas fotografias. Na legenda, temos apenas o nome do personagem: Geovane.

Ainda sob o tom do azul, passamos para a imagem seguinte [11/23]. Estamos agora diante de uma estreita estrada ladeada por árvores robustas. Uma névoa, outro elemento que remete ao sonho, parece encobrir toda a paisagem. Na legenda dessa fotografia, também de João Castilho, podemos ler “estrada azul”. Nesse caso, ela funciona apenas como um adereço para a fotografia, e não como fonte de informação.

Para quebrar o azul que predominou em três imagens consecutivas, a narrativa prossegue com uma fotografia em preto-e-branco, de Pedro Motta [12/23]. Mais um quarto, mais um sonho. Dessa vez, uma mulher dorme em uma cama coberta com um cortinado, usado para proteger dos insetos. A luz, que vem de cima, incide sobre o seu corpo e contrapõe-se ao fundo escuro, não iluminado. O tecido transparente que cai sobre o corpo da mulher nos faz lembrar a névoa da paisagem anterior. A legenda é bastante descritiva, “luísa dormindo em sua cama”.

Seguimos com mais uma imagem em preto-e-branco, também feita por Pedro Motta [13/24]. Uma pequena casa, ao lado de uma árvore enorme, destaca-se no fundo de uma paisagem. A imagem está tremida, parece ter sido tirada em velocidade lenta, de dentro de um carro em movimento. O tremido, como descreveu Aumont (1994), é o “vestígio precisamente da duração, nova forma por muito tempo julgada indesejável e não-estética da síntese temporal na imagem fixa” (AUMONT, 1994, p.91). Toda a beleza dessa imagem concentra-se no que ainda é considerado como defeito, ou seja, no registro da passagem do tempo, e é exatamente o desconforto do movimento que nos lança ao mundo dos sonhos. Ao consultarmos a barra de informações, nos aproximamos novamente da realidade daquelas pessoas que tiveram que abandonar suas terras: trata-se de uma nova casa do reassentamento de Porto Coris.

De volta ao colorido, encontramos mais duas outras, feitas por Castilho, que utilizam o mesmo recurso da velocidade baixa como forma de referência ao sonho. Uma delas mostra uma pessoa deitada em um sofá, com a mão na frente do rosto [14/24], e a outra um menino, de costas, correndo na grama [15/24]. Podemos notar que o coletivo, assim como Rio Branco, prefere manter seus personagens no anonimato, de forma que, mesmo que eles tenham os apelidos revelados na legenda, “Carlim e Geovane”, isso pouco contribui para identificá-los.

Em seguida, passamos por outras três imagens que nos remetem ao sonho, tanto pela composição como pelos recursos técnicos utilizados pelos fotógrafos. Mais adiante, uma imagem, feita a partir do reflexo de três crianças em um espelho quebrado, nos chama atenção pela sua plasticidade [19/23]. As crianças não podem ser vistas por completo, parecem peças de um quebra-cabeça desmontado. Além disso, as três, vestidas de vermelho, estão posando na frente de um fundo azul, e a moldura do espelho também é vermelha. O jogo de cores e o enquadramento dão à imagem uma forma lúdica e inusitada. Pela legenda, “bill, na frente, geovane e rodrigo ao fundo, branco segurando o espelho”, ficamos sabendo que uma quarta pessoa participou da produção daquela imagem; contudo, o fotógrafo a deixou fora de campo.

Na imagem seguinte [20/23], um sujeito com um escafandro tampando-lhe o rosto posa vaidosamente para o fotógrafo, imprimindo uma sensação de irrealidade àquela situação tão corriqueira na região, que é o trabalho no garimpo. Essa foto e a anterior foram feitas por João Castilho. A legenda explica que aquele objeto é um escafandro utilizado no mergulho para o garimpo de diamantes, quebrando, em parte, o aspecto inusitado da cena.

Os rostos de três crianças enegrecidos pela contra-luz do sol que se põe no horizonte é o que desponta na fotografia colorida de Pedro Motta [21/23]. Pela proximidade do fotógrafo em relação aos meninos e pela distorção na cabeça da criança à esquerda, percebemos que a

objetiva utilizada foi uma grande-angular. Nessa imagem, visivelmente subexposta, o menino no primeiro plano, além de estar desfocado, teve a parte inferior de sua face cortada. O foco foi feito na menina da direita, que tem uma parte do rosto iluminada pela luz do sol, que a atinge pela lateral. Todos esses recursos plásticos e técnicos utilizados pelo fotógrafo contribuem para ativar nosso imaginário para além daquela situação concreta. Novamente a legenda pontua: trata-se de moradores das novas terras.

Como desfecho da narrativa, deparamo-nos com duas imagens que nos remetem aos sonhos de infância e ao sentimento de esperança [22/23] e [23/23]. Crianças e bolas foram os elementos utilizados pelos fotógrafos para transmitir essas sensações. A primeira fotografia, em preto-e-branco, feita também por Motta, traz a silhueta de uma criança soprando, com um canudo, uma bola de sabão. A bola, no centro da imagem, flutua levemente sobre uma cama. A imagem não é acompanhada de identificação. A sequência é fechada com mais um díptico colorido de João Castilho. À esquerda, podemos ver, através de um balão amarelo que ocupa toda a fotografia, o semblante de uma garotinha: “vandinha”, diz a legenda. Na segunda imagem do díptico, um outro balão voa pelo céu azul com nuvens brancas.

Country Doctor: uma narrativa mais linear
(série 2)



[f.1]



[f.2]



[f.3]



[f.4]



[f.5]



[f.6]



[f.7]



[f.8]



[f.9]



[f.10]



[f.11]



[f.12]



[f.13]



[f.14]



[f.15]



[f.16]



[f.17]



[f.18]



[f.19]



[f.20]



[f.21]



[f.22]



[f.23]



[f.24]



[f.25]



[f.26]

Fotografias de *Country Doctor*
publicadas na revista *Life*

3.2.5 *Country Doctor*: uma narrativa mais linear

(série 2)

Country Doctor – fotografado pelo norte-americano William Eugene Smith (1918-1978) e publicado pela revista norte-americana *Life*, em 1948 – é mais um modelo clássico da fotografia documental. Nós o escolhemos para compreender como foi construída sua narrativa e em quais aspectos ela se diferencia do modo de narrar proposto em *Paisagem Submersa*.

Gene Smith, como era chamado pelos amigos, foi um dos maiores representantes da fotografia humanista. Ele acreditava que pela fotografia poderia modificar o curso da história e usava sua câmera para capturar personagens marcantes e evidenciar emoções. Smith foi fotógrafo da *Magnum* e autor de vários projetos documentais, como o *Minamata*⁷⁹.

O consagrado fotodocumentarista trabalhou para várias publicações, como a *Life*, em uma época em que as revistas eram o principal meio de publicação da fotografia documental. Por volta da década de 1950, as revistas nesse formato começaram a entrar em decadência, devido principalmente ao surgimento da televisão. Assim, a fotografia documental acabou perdendo um espaço importante para publicação. No final dos anos 1990, com a difusão da Internet, o *website* se tornou uma nova opção para publicação da fotografia documental, como foi o caso de *Paisagem Submersa*.

Já *Country Doctor*⁸⁰ pertence aos tempos áureos do fotodocumentarismo, quando as revistas dedicavam páginas e páginas a trabalhos feitos a longo prazo e com intensa dedicação. *Country Doctor* foi editado originalmente em 12 páginas, com um total de 26 fotografias em preto-e-branco. Sua diagramação foi pensada de forma que valorizasse as fotografias mais importantes, colocando-as no alto da página ou deixando-as ocupar uma página inteira. O editor era quem aferia a importância das imagens, embora sempre existissem fotógrafos como Smith, que tentavam controlar a diagramação de suas matérias fotográficas. Em *Country Doctor*, algumas páginas foram diagramadas com até quatro imagens, dispostas em tamanhos diversificados.

⁷⁹ Nome de uma pequena vila de pescadores no Japão, onde os habitantes foram contaminados pelo mercúrio utilizado por uma fábrica química. Smith, por um longo período, fotografou os efeitos causados pelo envenenamento nos habitantes da vila. O resultado do trabalho pode ser visto no livro *Minamata* (1975).

⁸⁰ Em 1999, *Country Doctor* foi reimpresso na edição *Pictures of the century* (fotografias do século), da revista *Life*. Atualmente, também pode ser encontrado no *website* da revista: www.life.com.



Fig.35: Exemplos de páginas diagramadas de *Country Doctor*, publicado na revista *Life*.

O processo de edição de *Paisagem Submersa*, como vimos, ocorreu de forma bastante diferente. Primeiramente, por estar publicado em um outro tipo de suporte, que tem suas características peculiares. Assim, certos recursos apropriados para a revista não têm o mesmo efeito no *website* e vice-versa. Por exemplo, enquanto a revista valoriza algumas imagens, colocando-as em tamanho maior, o projeto gráfico do *website* prefere dispor todas do mesmo tamanho. Nesse caso, o destaque fica para a fotografia que abre a ordem sequencial. Além disso, na revista várias imagens estão expostas na mesma página, ao contrário do *website Paisagem Submersa*, onde as fotografias são observadas isoladamente.

Outra diferença interfere no processo de edição dos dois trabalhos: enquanto na revista existe um editor para pensar em toda a pós-produção – nem sempre aberto às sugestões dos fotógrafos –, no *website* os editores são os próprios fotógrafos, que conseguem manter o controle sobre todas as etapas do trabalho.

Os dois trabalhos também diferem com relação às mensagens verbais. Em *Country Doctor*, fotografia e texto trabalham juntos, formando uma única narrativa. Embora a fotografia mantenha o seu poder comunicativo, o texto tem a função de complementá-la e inseri-la em um contexto. Em *Paisagem Submersa*, o texto pode ou não se agregar à fotografia. É o usuário quem irá decidir, clicando ou não na barra informativa. No entanto, mesmo quando a legenda é acessada, ela não traz uma informação completa sobre determinada imagem, servindo mais como uma forma de adereço para a fotografia à qual se refere.

A história começa quando Eugene Smith, sem a permissão do seu editor da *Life*, partiu para o interior do Colorado para documentar a rotina de um jovem médico chamado Dr. Ernest Guy Ceriani. A proposta era mostrar como um médico fazia para atender, sozinho, os pacientes da pequena cidade de Kremmling, próxima a Denver. O trabalho fotográfico, que

era para ser feito em uma semana, acabou se prolongando por quase um mês, já que Smith simplesmente ignorava os repetidos chamados para retornar a Nova Iorque.

Ao encontrar seu personagem, o fotógrafo começou a segui-lo o dia inteiro, como uma sombra. Smith começou fotografando sem filme na câmera, tanto para aprender como o médico pensava, agia e sentia, como também para que as pessoas da cidade se acostumassem com sua presença.

Pelo texto que acompanha o trabalho documental, ficamos sabendo toda a história de Dr. Ceriani e daquela cidade de 1.000 habitantes. Casado e com dois filhos, o médico, então com 32 anos, estava já há 17 meses trabalhando em Kremmling quando Smith o fotografou. Dr. Ceriani havia estudado medicina em Chicago e se tornado médico geral. Durante o internato em um hospital em Denver, ele conheceu e se casou com uma enfermeira chamada Bernetha Anderson. Ele estava infeliz com a vida na cidade grande, quando apareceu a oportunidade de trabalhar no interior. Os moradores de Kremmling ficaram muito satisfeitos com sua chegada, pois o médico da cidade havia se aposentado em 1946 e, até então, nenhum outro profissional havia se interessado em assumir aquele posto. Além dos habitantes da cidade, o novo médico atendia ainda mais mil pessoas da redondeza. O trabalho lhe ocupava quase todo o tempo, ele começava às oito da manhã e continuava até o meio da noite, se fosse preciso. Apesar da rotina exaustiva, Dr. Ceriani estava satisfeito com o modo de vida que havia encontrado.

Em *Country Doctor*, a narrativa textual e a fotográfica ocorrem simultaneamente e de maneira linear. A edição foi feita a partir de uma ordem cronológica: para isso, as fotos foram dispostas seqüencialmente, procurando mostrar cada atividade do Dr. Ceriani. Pretendia-se, dessa forma, mostrar ao leitor, da maneira mais fiel possível, como era a rotina de um médico do interior. Assim, a passagem de uma fotografia para outra não foi feita como em *sonhos*, ou seja, por meio de elementos plásticos ou recursos técnicos, e sim pelo decorrer dos acontecimentos, como veremos na seqüência de imagens.

A edição começa com a fotografia de um sujeito bem vestido – usando chapéu, terno e gravata – caminhando pela relva, com uma maleta de médico na mão [f.1]. A paisagem nos remete ao campo: além do mato e de diversas árvores, observamos também uma cerca de madeira à direita do médico, que está centralizado na imagem. Apesar do enquadramento aberto da foto, podemos perceber a expressão de seriedade e de preocupação estampada no rosto do personagem. As nuvens, em diferentes matizes de cinzas, criam um clima de expectativa e tensão. A riqueza de detalhes e as variações das tonalidades, que vão do preto absoluto ao branco total, são indícios do apuro técnico e das preocupações estéticas do

fotógrafo. Estrategicamente escolhida para a abertura da narrativa, a imagem nos passa a idéia de que o médico está chegando àquela cidade do interior. Ao compararmos com a fotografia da abertura de *sonhos*, podemos perceber que a idéia de entrada é exatamente a mesma, porém às avessas: se em ambas as imagens temos um personagem andando no meio da mata, em direção a algum lugar, em *sonhos* [1/23] ele está de costas, na contra-luz, e a fotografia está levemente tremida. Em *Country Doctor*, o médico está de frente, com o corpo totalmente iluminado e com grande nitidez por toda a imagem.

A história prossegue linearmente segundo a ordem das fotografias, que são complementadas pelos textos e legendas. É importante ressaltar que, nesse tipo de trabalho, também chamado de *photo story*, distintamente das reportagens tradicionais, a imagem não tem por função legitimar a mensagem textual. Aqui acontece o contrário, ou seja, a narrativa fotográfica continuaria a ter sentido, mesmo sem o texto, enquanto o texto morreria sem as imagens.

Nas páginas seguintes [f.2 a 8], ficamos sabendo como é a rotina de atendimento do Dr. Ceriani. O primeiro paciente do dia [f.2] espera, sentado em uma cadeira, com uma criança no colo. Pela legenda, ficamos sabendo que esse homem é um guia turístico que veio, de uma fazenda da região, trazer o bebê para ser examinado. No fundo da fotografia vertical, observamos uma estante de livros e, no alto, três quadros emoldurados, que parecem ser os diplomas do doutor pendurados na parede. O que nos punge nessa imagem são os mesmos olhos arregalados e a mesma boca entreaberta do pai e do bebê, que foram capturados em uma fração de segundos. Smith, assim como Cartier-Bresson, Kertesz ou Doisneau, gostava de esperar pacientemente o momento exato para disparar o obturador, ou seja, o *momento decisivo*.

Na imagem que se segue [f.3], Dr. Ceriani está sentado na beira do leito de um paciente, que está deitado com um termômetro na boca. A nitidez da imagem nos incentiva a prestar atenção em cada objeto disposto naquele quarto: o rádio em cima do móvel, o rolo de papel higiênico sobre a cadeira, a cortina estampada no fundo da imagem etc. A legenda nos informa a hora em que o episódio aconteceu. Ou seja: às 8:30h, o médico já estava na casa do doente com sintomas de gripe. Notamos, assim, que os recursos para acentuar o aspecto cronológico da história são evidentes.

A narrativa avança com imagens de Dr. Ceriani atendendo os mais diversos tipos de casos: ele explica a um fazendeiro o resultado do exame de raio X [f.4]; é visto dentro de um carro aplicando injeção em uma senhora [f.5]; enfaixando o corpo de uma mulher [f.6]; depois no quarto de uma criança febril [f.7]; e, por fim, removendo, com uma seringa, a cera

do ouvido de um idoso [f.8]. Cada uma dessas fotografias vem acompanhada de uma legenda, que descreve detalhadamente todas as ações do doutor.

A próxima página começa com cenas dos raros momentos de lazer do jovem médico. Três fotografias, dispostas uma ao lado da outra [f.9,10 e 11], mostram Dr. Ceriani indo pescar. Na primeira delas [f.9], ele está com dois amigos em um carrinho que segue por um trilho. A fotografia seguinte [f.10] já mostra o médico pescando no rio. E na última, Dr. Ceriani, de volta, está subindo no veículo, cercado por outras pessoas [f.11]. Essas imagens vêm seguidas de legendas, que começam nos informando, em destaque, o horário em que foram feitas (“At 4:15”, “At 5:00”, “At 5:30”). Ficamos sabendo, também, que no meio da pescaria o médico foi chamado para atender um caso de emergência.

Uma fotografia com destaque maior [f. 12] mostra Dr. Ceriani já socorrendo a vítima: uma criança. À esquerda da imagem, os pais observam o trabalho do médico, auxiliado por duas enfermeiras. A narrativa segue linearmente, dessa vez mostrando, em uma página inteira, um *close* do médico limpando com gazes os olhos da criança acidentada [f.13].

Dr. Ceriani continua em ação nas páginas seguintes: ele carrega uma maca com um jovem que teve o cotovelo deslocado [f.14]; assenta o cotovelo de volta no lugar [f.15] e coloca uma atadura no braço do rapaz [f.16]. São cenas de ação, imagens instantâneas, ainda que tecnicamente bem feitas. A maior preocupação de Smith era mostrar como o médico tinha que se esforçar para atender todos os pacientes, nos mais diversos campos da medicina.

Em uma seqüência quase *quadro a quadro*, a história se prolonga dentro do hospital. Nas fotos seguintes, Dr. Ceriani confere a pressão sanguínea de um idoso [f.17]; auxiliado por uma enfermeira, aplica-lhe anestesia [f.18] e o carrega no colo para a sala de operações [f.19]. Ao acompanharmos a narrativa pelas imagens, não conseguimos deixar de ler as legendas, que servem para complementar o que estamos vendo, como uma espécie de comprovação daqueles acontecimentos.

A narrativa chega ao ápice com a morte de um doente no meio da noite. A fotografia [f.20], também aberta em uma página inteira, mostra o Dr. Ceriani, auxiliado por uma outra pessoa, enrolando o corpo em um cobertor. Em pé, ao fundo, uma senhora observa a ação. Na cozinha, cena da fotografia seguinte [f.21]: enquanto o médico fala ao telefone, duas mulheres parecem cochichar sobre o fato ocorrido. À meia-noite, como nos informa a legenda, o corpo é removido [f.22].

Uma vista geral da cidade [f.23] quebra o clima pesado das imagens passadas, e a narrativa volta-se para o lazer e a comunidade. Em seguida, em uma foto feita a uma certa distância [f.24], podemos observar a esposa do Dr. Ceriani e seus filhos assistindo a um

desfile de cavalos. Eles estão apoiados em uma cerca e, como na maioria das fotos de Smith, não parecem estar notando a presença do fotógrafo. A página completa-se com uma fotografia da fachada do hospital, que tem acomodações para 14 pacientes [f.25].

Para terminar a história, temos mais uma fotografia que ocupa a página inteira [f.26]. Nela, Dr. Ceriani, com expressão de cansaço, está na cozinha do hospital, tomando uma xícara de café e com um cigarro entre os dedos. Depois de mais um dia de trabalho, finalmente o descanso: eis o desfecho da narrativa. A história que começou com a fotografia do médico, sozinho, com a maleta na mão, indo em direção ao trabalho, termina com ele, também sozinho, descansando. Ou seja, o ciclo se completa. Diferentemente de *sonhos*, que termina com uma fotografia do balão voando [23/23], que pode significar tanto algo que está indo embora, a perda, como também algo que ainda está por vir, a esperança, deixando, assim, o final em aberto.

Ao chegarmos ao final da narrativa de *Country Doctor*, compreendemos que sua edição foi feita procurando contar uma história completa e linear – com princípio, meio e fim. Já em *sonhos*, a narrativa é fragmentada e não linear (mesmo se tratando de um acontecimento datado), uma das características do *Documentário Imaginário*.

Com relação aos personagens, percebemos que em *sonhos* eles são vários e diversificados, porém muitos não podem ser reconhecidos (ou estão de costas, ou na contraluz, ou tem o rosto cortado etc.). Quando há legendas, tampouco ajudam, pois elas nos revelam apenas os apelidos e nada mais. Em *Country Doctor*, ao contrário, a visão humanista de Smith elegeu o personagem, mostrou-lhe a face, deu-lhe nome, sobrenome, endereço e família e, dessa forma, o transformou no herói da pequena cidade do Colorado.

O Museu Imaginário
(série 3)



[9/23]



[f.1]



[15/17]



[p.50]



[15/16]



[f.2]

Fotografias de João Castilho, Alex Webb, Pedro David,
Miguel Rio Branco, Pedro Motta e Raymond Depardon.

3.2.6 O Museu Imaginário

(série 3)

Castilho, David e Motta começaram a se destacar como fotógrafos documentaristas no início dos anos 2000, assim, estão ainda em fase de construção de seu *vocabulário* fotográfico. Como são jovens fotógrafos, sentem-se à vontade para explorar variados processos técnicos, elementos plásticos e formais, a partir de referências visuais, textuais, poéticas, documentais, entre outras. Por conseguinte, em *Paisagem Submersa*, a recorrência ao *Museu Imaginário* ocorre de maneira intensa.

O coletivo procurou construir um trabalho expressivo que surpreendesse pela originalidade e pelo frescor formal. Por mais que *Paisagem Submersa* esteja imbuído em fontes inspiradoras, cada um dos fotógrafos se empenha em construir seu olhar próprio sobre o trabalho. Dessa forma, reafirmam a idéia de Malraux (1978) de que, a partir do relacionamento com outras obras, o artista provoca tensões no campo específico de seu trabalho.

Embora não se encontre no trabalho uma uniformidade quanto ao estilo, podemos observar a presença constante de alguns recursos – como a cor saturada, o sujeito não identificado e a velocidade baixa – que servem como termômetros indicadores das tendências estilísticas desses fotógrafos.

Verificamos ainda que, quanto mais eles fizeram-se valer de outras referências, maior se tornou a mistura de estilos em *Paisagem Submersa*. Nas fotografias de Castilho e David, por exemplo, notamos a influência clara do trabalho de Miguel Rio Branco, assim como de outros fotógrafos da geração recente da *Magnum*. Já Motta, em alguns momentos, trabalha o espaço vazio e árido, que nos faz lembrar as imagens dos fotógrafos Hernd e Hilla Becher, representantes da escola alemã. Podemos dizer que, no coletivo, as referências visuais de Castilho e David são mais próximas, provavelmente devido à mesma formação acadêmica. Assim, ao percorrermos os ensaios do *website*, com a barra de informações fechada, teremos mais facilidade em distinguir as imagens de Motta do que as de Castilho ou David, que algumas vezes, pela semelhança estilística, misturam-se.

Para exemplificar o uso do *Museu Imaginário* nesse trabalho, tomemos, primeiramente, uma fotografia de João Castilho já contemplada no ensaio *sonhos* [9/23]. Trata-se da silhueta de uma pessoa passando em frente a uma parede azulada, que pela legenda identificamos ser a fachada de uma igreja. A mancha humana, fotografada em velocidade baixa, nos dá a impressão de estar em movimento. Do lado esquerdo da parede,

atentamos para uma porta aberta por onde podemos enxergar uma parte da sacristia, banhada por uma fonte de luz amarelada, quebrando o tom azulado predominante no resto da imagem.

Encontramos na fotografia *Cap Haitian* (1979) [f.1], que faz parte do livro *Hot Light/Half-Made Words* (1986), do norte-americano Alex Webb, alguns traços que se assemelham à de Castilho. Os elementos que predominam na imagem são também a silhueta de um transeunte e a cor intensa de uma fachada ao fundo. No caso da fotografia de Webb, essa cor é o verde. Também as portas abertas se repetem, porém, em *Cap Haitian*, elas são duas.

Apesar das semelhanças, podemos perceber que as condições de luz nas duas fotografias são diferentes. Enquanto Castilho fotografou o homem de perfil na sombra, a figura indistinta de Webb parece estar sob a luz dura do sol da tarde. Porém, o que mais nos chama atenção nessas duas imagens é o movimento de passagem do vulto, quase sombra, em frente ao fundo fortemente colorido. Em ambas, a figura não identificada representa um sujeito qualquer, o homem do cotidiano. A mesma forma de representação, como já mencionamos, está presente também no trabalho de Rio Branco. Chegamos a pensar que, se no *modelo paradigmático dos anos 1930* era comum mostrar o rosto dos personagens, torná-los conhecidos ao mundo, a tendência no *Documentário Imaginário* é de retratá-los, mas evitando mostrar os detalhes de suas faces.

Identificamos, no ensaio *silêncio*, uma fotografia de Pedro David [15/17] que se assemelha a uma do livro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco [p.50]. Na primeira, podemos sentir a textura de uma superfície de cimento, recoberta por um tom azulado. Pelo ângulo em que foi fotografada, do alto para baixo, parece ser o detalhe de um pavimento, gasto e manchado de terra, formando desenhos sobre sua superfície. No fundo, uma faixa amarela, sinalizando a altura do degrau, corta a imagem de uma ponta a outra. A legenda, bastante descritiva, contrapõe-se ao abstracionismo da imagem e nos revela que aquelas formas são restos de uma igreja que foi desmanchada.

Deixando a legenda à parte, a textura e o azul saturado são os elementos que mais se destacam nessa imagem e que a aproximam da fotografia de Rio Branco. Na imagem de Rio Branco, podemos ver mais um *close*, agora de uma parede danificada, revestida de um azul profundo, que se desdobra em várias tonalidades. A cor, a textura e as formas indefinidas criadas no concreto, em ambas as fotografias, abrem o nosso imaginário a interpretações exacerbadas. Não cabe aqui questionar se a semelhança entre elas é intencional ou não, pois nem mesmo sabemos se a imagem de Rio Branco, feita em 1993, fazia parte do repertório imagético de David. Tudo que podemos dizer é que os dois fotógrafos usaram referentes próximos para construir essas imagens.

Encontramos, ainda, uma imagem de Pedro Motta [15/16], retirada do ensaio *presságio*, que nos remete à fotografia *Ethiopia* (1995) [f.2], do livro *Voyages* (1998), do francês Raymond Depardon. De início, ambas foram feitas em preto-e-branco. Porém, a maior semelhança entre as duas fotografias está nos braços erguidos para o alto, com as mãos abertas de uma pessoa, no primeiro plano. É possível ver apenas as mãos e os braços, pois o resto do corpo foi propositalmente cortado.

Na fotografia de Pedro Motta, uma pequena igreja foi habilmente enquadrada no meio dos dois braços. As mãos levantadas para o alto soa como um pedido de socorro, como se alguém estivesse se afogando, o que nos remete a um acontecimento real: aquelas terras foram efetivamente alagadas. Pela simetria dos braços e pela disposição da construção, exatamente no meio deles, notamos que o personagem *fora-de-campo* posou para o fotógrafo.

Já em *Ethiopia*, por detrás dos braços estendidos, no primeiro plano, uma partida de futebol está sendo disputada em um terreno de terra batida e com um muro ao fundo. Nessa fotografia, que não tem a mesma simetria que a de Motta, não sabemos ao certo se os braços levantados foram pegos em flagrante ou se estão nessa posição a pedido do fotógrafo.

A composição das duas imagens não é exatamente a mesma: se por um lado a fotografia de Motta é horizontal e os braços estão mais aparentes, na fotografia de Depardon o formato é vertical e o corte foi feito quase à altura dos pulsos. Contudo, ambas possuem uma dramaticidade latente que nos reporta a uma situação de sufoco e desespero, ao mesmo tempo em que deixa no ar um aspecto fantástico. Além disso, nas duas imagens, esvaziadas do resto do corpo de seus personagens, somos levados a completar imaginariamente as partes não-vistas, não-mostradas.

Como já mencionamos, a idéia de correspondência entre as obras nutre a noção de *Museu Imaginário*, o que não significa que os artistas estejam fazendo cópias. Na verdade, uma obra se *metamorfoseia* em outra, e daí vão surgindo novas formas de linguagem.

Modulações do referente
(série 4)



[10/22]



[f.13]

Fotografias extraídas de *Paisagem Submersa* e de
Country Doctor

3.2.7 Modulações do referente

(série 4)

No decorrer das narrativas que dão forma ao projeto *Paisagem Submersa*, podemos encontrar imagens com modulações diferentes de analogia – enquanto algumas se mantêm mais presas ao referente, em outras quase não o reconhecemos. Essa é a maneira que vimos em *Silent Book*, embora no livro exista uma edição mais direcionada para a concentração de um número maior de fotografias não-figurativas.

Observamos o esforço do coletivo em não apenas reproduzir o que havia de visível naquelas comunidades, mas também de trabalhar a dessemelhança e até mesmo o apagamento. Mesmo que em alguns ensaios narrativos existam imagens presas ao referente, elas vêm sempre entremeadas por outras mais *opacas*. Desse modo, Castilho, David e Motta procuraram desvincular-se da idéia de objetividade e de espelhamento do real, que é comumente relacionada à fotografia documental.

Se é pela tecnologia que se chega a uma suposta analogia, é também por ela que se consegue chegar ao desprendimento do referente. De acordo com Dubois (2004), “todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre a semelhança e a dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe.” (DUBOIS, 2004, p.57). Os fotógrafos de *Paisagem Submersa* fazem parte de uma geração beneficiada pela diversidade de recursos tecnológicos e aprenderam a utilizá-los a favor do tipo de representação que pretendem construir. Assim, para chegarem a uma linguagem menos mimética, recorreram não apenas ao olhar diferenciado – buscando ângulos e composições inusitadas, ou escolhendo a luz apropriada – como também aos recursos técnicos do aparelho fotográfico – como o uso da velocidade baixa, subexposições (para saturar as cores), distorções (causadas pelo uso da objetiva grande-angular) etc.

Além disso, os fotógrafos procuraram experimentar diferentes tipos de máquinas fotográficas. Começaram a fotografar, em 2002, utilizando câmeras analógicas de pequeno-formato (35mm), que são próprias para a fotografia documental devido à sua grande versatilidade. Logo, cada fotógrafo sentiu a necessidade de buscar outros tipos de dispositivos para se expressar. Pedro David começou a fotografar com a *Hasselblad*, uma câmera de médio-formato que produz um negativo quadrado (6 x 6 cm) de excelente qualidade. A experiência resultou no ensaio *eu levo*, que contém 16 imagens. Pedro Motta continuou com a câmera de pequeno-formato; porém, na maior parte do tempo, utilizando filme preto-e-

branco. Em 2005, João Castilho tornou-se adepto da câmera digital. Os três fotógrafos também produziram imagens utilizando a câmera de plástico *Holga*.

É importante ressaltar que o coletivo recorreu ao uso de diferentes tipos de equipamentos para explorar as potencialidades que eles têm a oferecer. As máquinas servem para dar-lhes condições de criar novas formas de representação e não para prendê-los a um sistema padronizado de imagens. A intenção é justamente subverter seus manuais, transgredir seus programas internos, seja pela exploração da contra-luz, pelo desfoque, pela subexposição ou pelo tremido – enfim, pelos *contra-exemplos* da fotografia. As formas inovadoras de representação fotográfica vão além da tecnologia e dependem muito mais de como os fotógrafos operam esteticamente. “A bem da verdade, é exatamente este jogo diferencial e modulável que é a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica.” (DUBOIS, 2004, p.57)

Vejamos, por exemplo, uma fotografia do ensaio *anunciação* feita com a câmera *Holga*, por João Castilho [10/22]. A legenda, “geovane crucificado”, funciona como título para essa imagem que traz um menino com os braços abertos, como se estivesse preso em uma cruz, disposta exatamente por detrás do seu corpo. No fundo, o céu nublado, árvores, alguns postes, montanhas e uma casa dão forma a um cenário rural. Contudo, a fotografia que tem o formato quadrado é bastante nebulosa e sem nitidez em toda sua extensão. Se olharmos atentamente, percebemos que o corpo semitransparente do garoto parece atravessar a cruz, que se repete, de forma quase imperceptível, em outros pontos da imagem. Na verdade, trata-se de uma dupla, ou talvez, tripla exposição – uma especificidade desse tipo de câmera, considerada *de brinquedo* por ser barata, de baixa tecnologia e por não ter nenhum tipo de controle de qualidade. Assim, após cada disparo, o fotógrafo tem que deslocar o filme manualmente para a frente. Caso ele esqueça e dispare novamente, o mesmo fotograma será exposto por uma segunda vez. No caso dessa fotografia, não sabemos ao certo se o efeito de dupla exposição foi proposital ou previamente planejado por Castilho. Certamente, no primeiro disparo, o menino estava posando para o fotógrafo. Mas o que dizer da cruz estrategicamente colocada em suas costas? Mesmo que Castilho tenha premeditado as duas imagens, não haveria como prever o resultado exato, que será sempre uma surpresa ao ter o filme revelado.

Observamos, ainda, uma névoa azulada que se espalha por todo o quadro, sendo apenas interrompida por algumas entradas de luz amarela na parte superior da imagem. A impressão que temos é a de um papel fotográfico vencido, mal-ampliado, quase apagado, ou como se estivesse guardado há muitos anos no fundo de uma gaveta. Esse efeito de distorção

de cores acontece freqüentemente quando se usa a *Holga*, pois como ela não é totalmente vedada, o filme pode receber algum tipo de luz, que não venha diretamente do obturador.

O tom de azul velado, as entradas de luz e a dupla-exposição são os principais recursos que afastam essa fotografia do seu referente. Ao utilizar uma câmera de plástico, Castilho estava em busca de novas experimentações que o possibilitassem ir além da reprodução do visível.

Ao contrário do que mostramos na imagem de *Paisagem Submersa*, em *Country Doctor* o objetivo do fotógrafo era documentar a rotina do jovem médico, e para isso procurou manter-se mais preso ao referente. Assim, na fotografia em que Dr. Ceriani atende uma criança acidentada [f.13], Smith procurou captar toda a riqueza de detalhes daquela cena, para que, mais tarde, ao observarmos a imagem, pudéssemos presenciar novamente a dor daquele momento.

Na imagem, que tem nitidez em todos os planos, o médico está debruçado ao lado da criança, que parece estar inconsciente. Na mão direita, ele tem uma gaze, com a qual comprime um dos olhos da pequena paciente, enquanto o outro permanece fechado. Pela expressão do rosto da criança e pelo relevo dos pontos estampados em sua testa, que parecem ter sido costurados no instante anterior, percebemos que o acidente foi grave. As mãos de uma enfermeira acomoda a cabeça da criança sobre uma superfície.

Dr. Ceriani está visivelmente tenso, suas sobrancelhas estão arqueadas, formando-lhe várias rugas sobre a testa. Alguns fios do cabelo, escovado para trás, começam a se despentear. Mas a magnificência do momento captado por Smith encontra-se na expressividade do olhar do dedicado médico. Aquele olhar parece retido por algo interior, paralisado no tempo. É um olhar que dura, que atravessa. É também um olhar preocupado, que revela os pensamentos do personagem. Como se Dr. Ceriani estivesse, naquele momento, pensando no futuro daquela criança, ou buscando o que dizer aos pais dela.

O preto-e-branco da imagem se desdobra em tons de cinza e acentua a dramaticidade da cena. Percebemos que valores, como a busca da objetividade, da transparência e a proximidade ao referente, fazem parte das opções estilísticas do fotógrafo e podem também estar ligados ao modo de expressão de uma determinada época.

O ficcional no documental
(série 5)



[1/16]



[8/16]



[13/16]



[1/8]



[2/8]



[3/8]



[4/8]



[5/8]



[6/8]



[7/8]



[8/8]



[f.26]

Fotografias extraídas de *Paisagem Submersa* e de
Country Doctor

3.2.8 O ficcional no documental

(série 5)

No projeto documental *Paisagem Submersa*, a ficção é percebida durante o próprio processo de produção das imagens. Castilho, David e Motta, desde o início do trabalho, já haviam salientado que a documentação do cotidiano daquelas pessoas, que teriam suas terras alagadas, seria feita sem o compromisso de manterem-se vinculados ao acontecimento em si.

Assim, quando eles estavam *em campo*, procuravam abrir-se a outros tipos de representação que não fossem somente o registro do que estavam presenciando. Em alguns momentos os fotógrafos interferiram nas cenas, chegando até mesmo a direcionar os elementos presentes – não com a intenção de falsear ou de fraudar, mas apenas como um cuidado estético. Como eles não estavam interessados em provar a autenticidade das fotografias, sentiram-se livres para imaginar situações e fotografá-las; desse modo, acabaram por suavizar as fronteiras entre ficção e documentário.

O coletivo não se sente constrangido em *produzir* imagens; pelo contrário, o faz abertamente. No *website* existem dois ensaios – *eu levo* e *costas* – que foram previamente planejados, e durante o ato fotográfico, dirigidos pelos fotógrafos. Pedro David e João Castilho – procurando uma outra forma de documentação que não fosse o registro da rotina das comunidades – convidaram alguns moradores para posar.

Em *eu levo*, David primeiramente interrogou algumas pessoas sobre o que elas levariam de mais importante do lugar onde tinham morado a vida inteira e teriam que abandonar por causa da construção da usina. Em seguida, pediu para cada uma delas que posasse segurando o objeto escolhido. Antes de fotografar, David trocava idéia com as pessoas entrevistadas sobre como deveria ser feita a imagem. Em alguns momentos, as idéias partiam somente do fotógrafo, que sugeria posições, gestos e estabelecia locações para fotografá-las, de acordo com a resposta que obtinha. Não se tratava simplesmente de fazer um retrato daquelas pessoas, elas não estavam apenas posando, mas encenando para a câmera.

Com uma *Hasselblad*, David fotografou detalhes das cenas planejadas, sendo que as mãos – que simbolizam a posse, a retenção – aparecem como o principal elemento em todas as fotografias.

Nessa narrativa, que contém 16 fotografias, o uso da barra informativa foi bem explorado, pois o fotógrafo a utilizou para colocar as respostas dadas pelos seus entrevistados. Na primeira fotografia da série [1/16], podemos observar uma pessoa na contra-luz, com as mãos estendidas exatamente em direção a uma casa, como se quisesse agarrá-la. A legenda

não identifica o personagem, restringe-se à resposta sobre o que ele levaria: “minha casa”. A narrativa prossegue mostrando vários *closes* de mãos com objetos diferentes. A luz, o enquadramento e o cenário também variam a cada imagem. As respostas dos moradores indicam-nos que eles são emocionalmente agarrados a objetos simples, e muitas vezes à própria natureza. Uma das fotografias, por exemplo [8/16], mostra-nos apenas as mãos de um personagem abraçando uma árvore. Sua resposta à pergunta de David havia sido: “meu pé de coité”. Outros ainda deram respostas voltadas para o emocional, e nesse caso o fotógrafo procurou uma forma simbólica para representá-las. Assim, diante da resposta “a boa vontade” [13/16], David fotografou, em *close*, a palma da mão de um dos moradores, levantada para o alto, como um sinal de fé.

Em *costas*, Castilho fez um trabalho parecido com o de David. O fotógrafo pediu a alguns moradores para fotografá-los de costas para o lugar que teriam que abandonar. Da mesma forma que em *eu levo*, todas as fotografias da seqüência foram produzidas por Castilho, que escolheu o cenário de acordo com a cor ou com a estampa da camisa que o personagem estivesse usando. Dessa forma, as pessoas, fotografadas em plano médio, parecem estar mimetizadas no ambiente [1 a 8]. Por exemplo, um sujeito de camisa verde foi fotografado no meio de um matagal da mesma tonalidade [7/8]; um outro de camisa listrada foi levado para a frente de um enorme tronco de árvore, cujas linhas verticais e os tons amarronzados assemelham-se aos da camisa [5/8]. Nas oito imagens da seqüência não há legenda alguma, a barra informativa apenas cita o local onde aquelas pessoas estavam e do qual teriam que ir embora. Essa seqüência nos remete à integração das pessoas com o seu *habitat*. Sugere também a indignação dos moradores por terem que abandonar a terra onde nasceram.

Nos dois ensaios, percebemos que, apesar de as fotografias terem sido produzidas, não deixam de ser uma documentação dos costumes e valores culturais das pessoas daquela região. Além disso, mesmo posando, em algum momento algo que não foi planejado pode ser captado pela câmera fotográfica – ainda que seja o modo de segurar algum objeto ou a postura do corpo. É o que Benjamin (1996b) chama de *centelha do acaso*:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem [...].(BENJAMIN, 1996b, p.94)

Enquanto em *Paisagem Submersa* a ficção é assumida e desejada, em *Country Doctor* ela não é tão aparente. A atitude de Eugene Smith era a de interferir o mínimo possível na rotina de seu personagem. Tanto que, quando chegou ao vilarejo, Smith passou um tempo

acompanhando seu personagem, sem colocar filme na câmera, apenas para que ele se acostumassem com a sua presença.

As fotografias de Smith mostram cenas do dia-a-dia de Dr. Ceriani sempre em atividade, seja atendendo pacientes, na pescaria, ou passeando com a família. Todas as fotos são tidas como instantes únicos apreendidos pelo fotógrafo. Na seqüência de 26 fotografias, em apenas uma tem um personagem olhando para a câmera. Nas demais, as pessoas estão envolvidas em suas rotinas, como se não estivessem notando a presença do fotógrafo.

No entanto, mesmo sabendo que Smith preocupava-se em ser fiel aos fatos e em fotografá-los da maneira mais imparcial possível, não há como negar que as pessoas mudam de postura diante de uma câmera fotográfica e acabam por encenar. Como Barthes (1984) bem explicou: “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a *posar*, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-o antecipadamente em imagem.” (BARTHES, 1984, p.22)

Vejamos a fotografia do desfecho da narrativa de *Country Doctor*, na qual Dr. Ceriani, vestido em traje profissional, está apoiado sobre uma bancada da cozinha, como se estivesse descansando o corpo [f.26]. Com a mão direita, ele segura uma xícara de café e, na outra mão, ele tem um cigarro entre os dedos. No fundo, observamos, ainda, um bule e uma panela sobre o fogão. Como já comentamos, essa fotografia representa o final de um dia de trabalho de Dr. Ceriani.

Aparentemente, o médico parece não estar notando a presença do fotógrafo. Percebemos isso pela postura relaxada e pelo olhar pensativo e distante. Mas não podemos ter a garantia de que tudo não faz parte de uma representação, posto que qualquer acontecimento real, abre uma janela para a ficção. A posição, o olhar, o café, o cigarro, o fogão são indícios de que a cena pode ter sido construída, embora nunca teremos essa certeza. Mesmo que Smith não tenha produzido a cena, nem ao menos pedido ao personagem, por exemplo, para evitar olhar para a câmera, não teria o médico, ao perceber sua presença, se colocado, involuntariamente, a posar?

Valores estéticos e documentais
(série 6)



[10/12]



[f.12]

Fotografias extraídas de *Paisagem Submersa* e de
Country Doctor

3.2.9 Valores estéticos e documentais

(série 6)

Apesar de *Paisagem Submersa* tratar de um problema social específico, o coletivo procurou dar um tipo de enfoque ao trabalho, em que o aspecto estético acabou por se tornar mais relevante do que o documental. Os fotógrafos optaram pelo desafio de falar, de maneira plástica e poética, sobre uma situação entremeada por questões éticas e políticas.

Ao percorrermos as 13 narrativas que compõem o *website*, somos absorvidos por certos recursos técnicos e estéticos que permeiam todo o trabalho, como contra-luz, cores saturadas, texturas, detalhes, formas e composições inusitadas. Como já observamos, as próprias narrativas do projeto são construídas a partir de associações de elementos plásticos entre as fotografias, e não pelo seu conteúdo informacional, o que é também um fator indicativo de que o trabalho prioriza os aspectos estéticos.

Assim, a partir da preocupação com a plasticidade das imagens, os fotógrafos procuraram contar histórias sobre pessoas que tiveram suas vidas profundamente alteradas por causa da desapropriação de suas terras. Apesar de se tratar de um assunto polêmico, o recorte que o coletivo procurou dar ao trabalho passa longe de mostrar a pobreza ou o sofrimento de maneira crua e explícita. Os ensaios não se restringem ao mero registro, nem mesmo aparentam uma suposta objetividade. Assim, até mesmo em uma fotografia que mostre, por exemplo, a simplicidade do interior de uma casa, não é pela escassez de recursos que somos primeiramente atraídos, mas, provavelmente, por uma fonte de luz que entra pela janela, por alguma aberração cromática, ou por uma composição diferenciada. Podemos dizer que em *Paisagem Submersa* a função testemunhal e de denúncia social são relativizadas.

Cenas inusitadas, momentos poéticos, fatos curiosos, pessoas no trabalho são temas bastante explorados. Mesmo quando há fotografias que mostram flagrantes de personagens em ação – como, por exemplo, durante a destruição das moradias (no ensaio *desmanche*) –, notamos o excessivo cuidado estético.

No entanto, o trabalho não chega a se desvincular do aspecto documental da mesma forma que em *Silent Book*. Por exemplo, no livro não há nenhum tipo de informação textual. Já em *Paisagem Submersa*, observamos a preocupação dos autores em utilizar o recurso da barra informativa, que serve como uma ferramenta para a contextualização das fotografias. Todavia, devemos lembrar que a leitura das legendas é opcional e, além disso, os fotógrafos só as utilizam quando sentem vontade. Ainda que a mensagem verbal ressalte a condição documental de *Paisagem Submersa*, o projeto não se mantém preso a ela.

Notamos no coletivo a vontade de desenvolver novas estéticas mais diretamente ligadas às artes plásticas. No ensaio *ausência*, uma fotografia [10/12] particularmente nos chamou atenção pela sua função estética. São poucos os elementos que a compõem. Trata-se basicamente do estrado de uma cama exposto, em meio ao mato, a céu aberto. Apesar da amplitude do horizonte, essa imagem – em preto-e-branco e feita por Pedro Motta – não se traduz em perspectivas de uma vida nova; pelo contrário, ela nos dá a sensação de um desamparo incontornável.

Fixamos nosso olhar na presença daquele *esqueleto* de cama, destituído de qualquer ação, sem ao menos um colchão, montado no meio do pasto coberto de mato, sob a luz difusa que vem do sol coberto pelas nuvens. Dentro do contexto do projeto, essa imagem pode representar o vazio dos desabrigados diante das novas terras, para onde foram transportados. Podemos perceber que se trata de um lugar árido, seco, plano, bem longe das águas do Rio Jequitinhonha, a que estavam habituados.

Entretanto, a fotografia não se reduz ao tema do projeto. É uma imagem contemplativa, voltada para o prazer visual. Além disso, ela tem uma validade intemporal e não exerce papel importante em uma narrativa cronológica. A imagem pode ser observada isoladamente ou em outros contextos, abrindo-se, dessa forma, a uma profusão de interpretações.

Já em *Country Doctor*, as fotografias fazem parte de um contexto e vistas isoladamente não têm a mesma força. Ao enveredarmos por sua narrativa, cada imagem contribui para dar seqüência à história. Ao contrário de *Paisagem Submersa*, os valores documentais e testemunhais, nesse trabalho, são fundamentais: o fotógrafo estava ali fotografando passo a passo a rotina do Dr. Ceriani. As imagens são a prova dos acontecimentos de cada dia, são testemunhas vivas do esforço daquele médico que tinha que atender sozinho todos os pacientes da cidade.

Para exemplificar, selecionamos uma fotografia do meio da seqüência de *Country Doctor*, que mostra os pais de uma criança acidentada observando o trabalho da equipe médica [f.12]. À esquerda da imagem, um jovem marido, que pelo chapéu parece ser um fazendeiro, acolhe a esposa nos braços. À direita, Dr. Ceriani, com a ajuda de três enfermeiras, socorre a paciente. A cena acontece no interior de uma sala do hospital.

Smith, em uma fração de segundos, captou o momento ímpar em que o cônjuge, enquanto olhava fixamente para a criança sendo atendida, tentava com uma das mãos virar o rosto da esposa, como se quisesse impedi-la de presenciar aquela cena e de alguma forma

protegê-la, ou tentar aliviar sua dor. O fotógrafo parece ter se mantido a uma certa distância dos personagens, buscando não interferir no acontecimento enquanto o documentava.

Como é característico do trabalho de Smith, essa fotografia não se limita unicamente ao registro. Seguindo os ideais do *momento decisivo* de Cartier-Bresson, ele procurou, em um só instante, reconhecer o fato e organizar rigorosamente as suas formas visuais. É visível a divisão espacial que Smith deu à imagem, colocando o casal de um lado e a equipe médica do outro. Além disso, observamos a luz homogênea que aclara a imagem, permitindo-nos ver todos os detalhes da cena. A ampla profundidade de campo e os vastos tons de cinza são indícios do apuro técnico e estético do trabalho.

Dessa forma, podemos dizer que, enquanto em *Paisagem Submersa* a estética prevalece sobre o documento, em *Country Doctor* tanto o aspecto documental quanto o estético se destacam.

4. POTENCIALIZANDO O IMAGINÁRIO (conclusão)

Ao procurarmos problematizar as mudanças na produção da fotografia documental contemporânea, percorremos questões de ordem histórica, técnica e estética que se encontram de forma imbricada nesta pesquisa. Os traços históricos serviram de base para caracterizar a fotografia documental e estabelecer diferenças entre os trabalhos de fotógrafos de diversos períodos e estilos. Também mostramos que é a tecnologia – aperfeiçoada no decorrer da história – que viabiliza o registro fotográfico, oferecendo recursos ao fotógrafo para explorar a plasticidade de uma imagem. No entanto, ao contrário do que se propaga, ressaltamos que a novidade tecnológica não é sinônimo de inovação estética, pois esta depende muito mais do imaginário do fotógrafo. Para Dubois (2004), “apesar de pré-ordenada por uma máquina de visão, a imagem continua sendo produzida pelas mãos do homem e sendo vivida, portanto, como algo individual e subjetivo.” (DUBOIS, 2004, p.37)

Recorremos ao estatuto semiótico da fotografia para caracterizá-la primeiramente como um signo de natureza indicial. Dubois (1992) é bastante categórico ao afirmar que a imagem fotográfica nos fornece indícios de que algo existiu ou ocorreu e, por isso, sua função predominante é a de índice. A marca luminosa deixada pelo referente na superfície sensível é o que Dubois (1992) caracteriza como *vestígio de um real*. Contudo, a imagem fotográfica não é puramente indicial, ela também se define pela presença icônica, que está atrelada à idéia de semelhança com o referente. Para Schaeffer (1996), sendo a fotografia um signo volúvel, ela tem um número indeterminado de estados que se desdobram entre o ícone e o índice. Assim, podemos dizer que a fotografia documental é primeiramente um signo indicial, sem deixar também de ser da ordem do ícone, podendo vir a se tornar um símbolo (que está relacionado a uma convenção geral).

Com relação ao realismo, esclarecemos que nenhuma câmera reproduz exatamente o que é visível aos olhos, como se acreditou no início da descoberta da fotografia. O dispositivo fotográfico pode, por exemplo, produzir traços visíveis do que é invisível ao olho humano, como demonstraram Marey e Muybridge, com suas experiências de decomposição do movimento. Segundo Schaeffer (1996), há também um hiato entre o dispositivo ótico e a aparelhagem ótico-química: “Deduz-se que o ponto de nitidez da imagem aérea, aquela vista pelo fotógrafo, não coincide com o ponto de nitidez da imagem química.” (SCHAEFFER, 1996, p. 21). Também não podemos falar de objetividade, já que uma imagem fotográfica feita para um determinado contexto pode ser reaproveitada em outro completamente diverso,

passando a produzir um sentido diferente. Já a função testemunhal – que está relacionada à condição inegável de índice da imagem fotográfica – está presente em toda fotografia de caráter documental em intensidades variáveis.

Procuramos mostrar que todo trabalho fotográfico documental é produzido a partir de um conjunto de opções feitas pelo fotógrafo durante o gesto do corte. Por mais que os fotógrafos se inclinam a um determinado estilo de representação, suas escolhas serão sempre recortes singulares do espaço-tempo.

A partir desses apontamentos, buscamos uma possível forma de pensar a fotografia documental enquanto gênero. Verificamos, contudo, que cada trabalho é feito de uma maneira única, com técnicas e objetivos diferenciados, resultando nas mais diversas formas de representação. Optamos, então, por dar uma caracterização mais abrangente ao gênero, sem restringi-lo ao chamado documentarismo social.

Consideramos a fotografia documental como um conjunto de imagens que forma uma narrativa. Apontamos ainda que um projeto documental nasce de uma pesquisa prévia e requer, entre outros atributos: um tempo de integração do fotógrafo com o assunto abordado; um extenso prazo para ser realizado; e um processo de pós-produção mais elaborado. A fotografia documental une valores documentais e estéticos, ora tendendo para um lado, ora para outro e, por isso, pode circular tanto em veículos de comunicação como em espaços destinados à arte.

Para destacar ainda mais as características da fotografia documental, procuramos, a partir da abordagem de Sousa (2000), diferenciá-la do fotojornalismo em sentido estrito. Apesar de os dois gêneros estarem entrelaçados, as diferenças apontadas foram fundamentais para a compreensão do que estamos caracterizando como fotografia documental. A busca de atributos que unissem diferentes trabalhos fotográficos em um mesmo gênero abriu caminho para pensar de que forma a fotografia documental estaria se modificando no decorrer de sua história.

Partimos, então, para a estruturação do termo *Documentário Imaginário*, que apontamos como uma potencialidade na fotografia documental contemporânea, por representar algumas mudanças e um novo modo de conceber trabalhos documentais.

Pelos estudos de Durand (2004), entendemos que o imaginário é um lugar aberto, onde todas as formas de narrativas são legítimas. Porém, em muitos momentos, esse manancial de pensamentos foi desconsiderado por construções culturais iconoclastas, que privilegiavam o cientificismo e a razão.

Embora estudiosos como Bachelard já houvessem dado início a uma análise de conteúdos imaginários antes da Segunda Guerra Mundial, somente após a segunda metade do século XX esse conhecimento do imaginário passou a ser buscado com mais intensidade em diversos campos do saber, como a psicologia, a sociologia, a história e a religião. Também na fotografia, apontamos para o desenvolvimento do *Documentário Imaginário* nessa mesma época.

Durand (2004) defende a idéia de um *mundus imaginalis* que diz respeito a um lugar intermediário – onde o mundo real e o mundo da imaginação se misturam. Também Morin (1970) afirma que o real e o irreal se confundem no imaginário: “todos os sonhos são uma realidade irreal, que aspira, contudo, a uma realização prática.” (MORIN, 1970, p.251). Podemos dizer que forças antagônicas e complementares se desenvolvem no nível do imaginário. Compreendemos, assim, porque Durand (2004) chamou de *trajeto antropológico* o resultado de trocas entre *pulsões subjetivas* e *intimações objetivas* provenientes do meio social e que acontecem no imaginário.

Os fotógrafos cujos trabalhos consideramos relacionados ao *Documentário Imaginário* fazem uso do imaginário não apenas voltado para o mundo real e objetivo, como também para o mundo irreal, aberto aos sonhos, mitos e fantasias. Procuramos entender o *Documentário Imaginário* como uma forma de expressão que permite ao fotógrafo afastar-se do pensamento lógico para explorar potencialidades latentes, manifestando, assim, as possibilidades do pensamento *selvagem*.

Sabemos que a construção de qualquer tipo de fotografia requer o uso do imaginário, que é “o fermento do trabalho do eu sobre si próprio e sobre a natureza, através do qual se constrói e desenvolve a realidade do homem.”(MORIN, 1970, p.249). Em nossa proposta, no entanto, ele é utilizado de forma franqueada, voltado para experiências mais estéticas e menos preocupadas em manter-se próximo ao objeto fotografado.

Desse modo, enxergamos o *Documentário Imaginário* como um possível *escoamento* da fotografia documental contemporânea, que aponta para um inesgotável repertório de combinações extraídas do imaginário dos fotógrafos e colocadas em prática por meio de recursos técnicos.

Usamos ainda a noção de *Museu Imaginário* desenvolvida por Malraux (1978) para mostrar que, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, o acesso às obras de arte tornou-se mais fácil e abriu também espaço para a correlação entre os mais diversos tipos de trabalho. Sem as fronteiras espaço-temporais, o fotógrafo pode buscar em seu *Museu Imaginário* referências de outros trabalhos que lhe sirvam como inspiração. Assim, a partir

das relações entre as obras, novos diálogos vão se estabelecendo e, conseqüentemente, novas obras vão sendo criadas.

Ao olharmos para os trabalhos documentais que podem se encaixar no que chamamos de *Documentário Imaginário*, percebemos que cada um é produzido de uma maneira diferente; assim, não podemos falar de homogeneidade com relação a técnicas ou estilos. Notamos também que seus fotógrafos têm explorado os mais diversificados temas, que vão desde questões sociais até os vestígios aparentemente mais banais do cotidiano. Com relação à técnica, esses fotógrafos parecem estar conscientes de que, mesmo diante do abastado universo tecnológico, devem escolher o equipamento correto para desenvolver seus trabalhos sem serem ofuscados pela tecnologia. Observamos ainda que os trabalhos que relacionamos ao *Documentário Imaginário* dialogam mais intensamente com os espaços destinados às artes. Seus autores, interessados em explorar os aspectos estéticos da fotografia documental, acabaram por atrair galerias e museus que antes se dedicavam apenas às fotografias classificadas como artísticas. A exploração da plasticidade das imagens pode, em alguns casos, afastá-las de seus referentes e abri-las de maneira mais intensa às mais variadas formas de interpretação.

Como previsto na metodologia da análise, selecionamos os trabalhos *Silent Book* e *Paisagem Submersa*⁸¹ para testar as características do *Documentário Imaginário*, e assim apontar algumas mudanças que vêm ocorrendo na fotografia documental contemporânea. Como contraponto para a análise dos trabalhos do *Documentário Imaginário*, escolhemos dois trabalhos – *Let Us Now Praise Famous Men* e *Country Doctor* – que se enquadram no que fixamos como *modelo paradigmático dos anos 1930*. Começamos com a apresentação isolada de *Silent Book* e *Paisagem Submersa* e, em seguida, prosseguimos com uma análise comparativa entre os trabalhos pertencentes ao *Documentário Imaginário* e os do *modelo paradigmático*.

Primeiramente, observamos de que forma acontece a narrativa nos dois modelos de fotografia documental. No *Documentário Imaginário*, representado por *Silent Book* e *Paisagem Submersa*, a narrativa não acontece de forma linear. Percebemos que não há a preocupação dos autores em contar a história tal qual ela foi presenciada. A edição não é feita a partir de uma cronologia e nem acompanha o cotidiano de personagens fixos e identificados.

⁸¹*Silent Book* e *Paisagem Submersa* são trabalhos distintos, porém, como observamos em nossa análise, têm características em comum que nos permitem enquadrá-los no universo do *Documentário Imaginário*.

Pelo contrário, notamos um desvio intencional para uma narrativa fragmentada, que não se encerra nos acontecimentos momentâneos, mas se volta para criações provindas das partes mais obscuras dos imaginários dos autores. Também notamos que a ligação entre uma fotografia e outra é feita por elementos plásticos, cores e sensações, o que ressalta a preocupação estética dos trabalhos. Já no *modelo paradigmático* – tanto em *Let Us Now Praise Famous Man* quanto em *Country Doctor* – encontramos uma narrativa mais linear, onde a história é contada de maneira próxima ao que o fotógrafo presenciou. Os personagens e as situações em que se encontram são identificados e fotografados com riqueza de detalhes. No *modelo paradigmático* a edição é feita a partir de uma certa coerência cronológica, sendo que as imagens se sucedem pelo desencadeamento de uma história. Contudo, compreendemos que, apesar de possuírem afinidades, cada trabalho é narrado de maneira única e singular.

Em seguida, ponderamos que no *Documentário Imaginário* a presença do *Museu Imaginário* ocorre de maneira intensa e provém dos mais diversos lugares. Em *Silent Book*, atentamos para a forte aproximação de suas fotografias com a pintura, especialmente com a barroca, cujo estilo é abertamente incorporado pelo fotógrafo. Em *Paisagem Submersa*, os fotógrafos também recorrem com frequência ao *Museu Imaginário*, buscando relações, inclusive, com outros trabalhos contemporâneos.

No que diz respeito à ligação da imagem com seu referente, percebemos que no *modelo paradigmático* os fotógrafos, de maneira geral, procuram manter uma proximidade entre a imagem e o objeto fotografado. Já no *Documentário Imaginário* notamos um maior despreendimento da imagem em relação ao seu referente. As fotografias que se incluem nessa segunda proposta mantêm uma ligação com seus referentes, porém de forma mais suave, sem se prestarem a ser um relato fiel do visível. Assim, os fotógrafos vão em busca de novas formas de documentação, muitas vezes tendendo a criar imagens menos presas aos traços indiciais, chegando, em alguns casos, à abstração.

Observamos também que ficção e documento se misturam na fotografia documental. Se no *modelo paradigmático* a ficção não é tão assumida, portanto menos presente, no *Documentário Imaginário* ela é visivelmente explorada. Embora o caráter documental esteja sempre presente, *produzir* imagens (no sentido de interferir na cena) tornou-se parte do processo de criação dos fotógrafos de *Paisagem Submersa*. Já em *Silent Book*, a ficção acontece de forma mais intensa no processo de pós-produção, quando o autor monta sua própria narrativa a partir de fotografias vindas de diferentes projetos documentais.

Por fim, entendemos que a fotografia documental está carregada tanto de elementos estéticos quanto documentais, porém em intensidades diferentes. No *modelo paradigmático*, a

função testemunhal é mais significativa, pois os fotógrafos geralmente usam suas imagens para defender uma causa social. Desse modo, os valores documentais e estéticos são explorados concomitantemente. Em alguns casos, o caráter documental chega a assumir uma importância maior que ultrapassa a preocupação estética, como vimos em exemplos de fotografias de Walker Evans e de Eugene Smith. No *Documentário Imaginário*, embora a intenção testemunhal e documental também estejam presentes, prevalece a função estética. Nesse caso, podemos dizer que os fotógrafos se interessam mais em produzir imagens que transmitam prazer visual por sua plasticidade do que em usá-las como instrumento de denúncia. De acordo com esses resultados, esquematizamos o seguinte quadro:

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	
Mudanças de paradigma de ordem histórica, técnica e estética	
Modelo paradigmático dos anos 1930	Documentário Imaginário (anos 1950 em diante)
Recursos técnicos: <ul style="list-style-type: none"> • Câmera analógica (formatos: pequeno, médio e grande) • Fotografias em preto-e-branco (filmes mais ágeis na época) • Pouca diversidade de equipamentos 	Recursos técnicos: <ul style="list-style-type: none"> • Câmera analógica e digital (a partir dos anos 1990) (formatos: pequeno, médio e grande) • Fotografias coloridas e em preto-e-branco • Grande diversidade de equipamentos
Narrativa mais linear	Narrativa menos linear
	Presença intensa do <i>Museu Imaginário</i>
Maior ligação entre a fotografia e seu referente. Maior produção de imagens figurativas	Menor ligação entre a fotografia e seu referente. Maior produção de imagens abstratas, em movimento e desfocadas
Ficção no documental: menos assumida e menos explorada	Ficção no documental: mais assumida e mais explorada
Ligação mais forte com a fotografia engajada e testemunhal	Ligação mais fraca com a fotografia engajada e testemunhal
Prevalece a união do documento com a estética	Prevalece a estética sobre o documento

Quadro 3: Quadro esquemático com os resultados da análise

Fonte: Dados da pesquisa

Não consideramos que o *Documentário Imaginário* se desvincule dos propósitos básicos da fotografia documental, e sim que ele pode ser visto como um lugar mais aberto aos registros intimistas, às subjetividades e às experiências estéticas de cada fotógrafo.

As mudanças que observamos no *Documentário Imaginário* se originam dos anseios de seus fotógrafos, que se desdobram em rupturas e novas formas de representação. A partir de referências trazidas de outros trabalhos, esses fotógrafos vão incorporando diferentes formas de criação ao longo de seus percursos, acabando por expressar novas tensões no resultado de sua produção.

Essas mudanças refletem-se nas diferentes inflexões da fotografia documental. O que muda no *Documentário Imaginário* é o modo de manejar o estatuto indicial da fotografia para

um lugar mais afastado do visível e do concreto. No dizer de Morin (1970), “assim se opera, no seio do universo estético, por e através das obras imaginárias, *um vai e vem de reconstrução mágica, e um vai e vem de destruição mágica, pelo sentimento.*” (MORIN, 1970, p.121)

A idéia de *Museu Imaginário*, em um sentido mais amplo, vale também para entendermos a evolução da fotografia documental que, longe de ter normas fixas, é um gênero que se adapta às particularidades de cada fotógrafo e vai se transformando com as demandas de cada período histórico. Compreendemos o *Documentário Imaginário* como um espaço de experiências e de trocas; como uma possibilidade de expressão que escapa à homogeneidade visual repetida e esgotada que predomina na contemporaneidade. Enfim, como um lugar onde o imaginário se potencializa.

Certamente, novos fotógrafos documentais virão, novas propostas surgirão. Se o *Documentário Imaginário* será um modelo a ser seguido, só o futuro nos dirá. Continuar pesquisando sobre os novos caminhos da fotografia documental pode ser proposta para uma próxima pesquisa.

5. REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, Michael. **Fiction**. Paris: éd. Nathan/Delpire, 2001.
- AGEE, James e EVANS, Walker. **Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families**. 3. ed. Boston: Houghton Mifflin Company, 1969.
- ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do Ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Ensaaios fotográficos**. São Paulo: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas;v.1. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996a. p.165-196.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas;v.1. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996b. p.91-107.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas;v.1. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996c. p.197-221.
- BERGER, John. **Sobre o olhar**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA. 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henri. The decisive moment. In: Nathan Lyons (org) **Photographers on Photography**. Nova Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966. p.41 a 51.
- CARVALHO, Maria Luiza Melo. **Novas Travessias**. Contemporary Brazilian Photography. Londres: Verso, 1996.
- CASTILHO, João, DAVID, Pedro e MOTTA, Pedro. **Paisagem Submersa**. Belo Horizonte, 2005. Disponível em <<http://www.paisagemsubmersa.com.br>>. Acesso em: 15 abr. 2007.
- COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. **A construção da imagem da nação brasileira pela fotodocumentação; 1940-1999**. 2000. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- D'AGATA, Antoine. **Stigma**. Marseille: Images En Manoeuvres Éditions, 2004.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DOISNEAU, Robert. **Robert Doisneau**. Collection Photo Poche. Paris: Nathan, 2000.
- DUBOIS, Philippe. **O Acto Fotográfico**. Lisboa: Vega, 1992.
- DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND, Gilbert. **L'Imaginacion Symbolica**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FOTOSITE. **Revista eletrônica**. São Paulo, 2000. Disponível em <<http://fotosite.terra.com.br/>>. Acesso em: 05 jan. 2007.
- FRANK, Robert. **Les Americains**. Photographies de Robert Frank. 7.ed. Genebra: Delpire Editeur, 1997.
- FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- KLEIN, William. **William Klein 1956 et 1995**. Paris: Marval, 1996.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- LEDO, Margarita. **Documentalismo Fotográfico**. Êxodos e Identidad. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. **Documentalismo Fotográfico Contemporâneo**. Da inocência á Lucidez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 1995.
- MAGNUMPHOTOS. **Agência de fotografia**. Disponível em <<http://www.magnumphotos.com/>>. Acesso em: 20 abr. 2007.
- MALRAUX, André. Museum Without Walls. In: **The Voices of silence**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1978. p.13-130.
- MASTERS OF PHOTOGRAPHY. **Biografia e trabalhos dos mestres da fotografia**. Disponível em <<http://www.master-of-photography.com/>>. Acesso em: 23 nov. de 2006.
- MELO NETO, João Cabral de. **Museu de Tudo**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975
- MIßELBECK, Reinhold (org). **20th Century Photography**. Museum Ludwig Cologne.

Colônia: Editora Taschen, 1996.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de antropologia. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da Fotografia Brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da Fotografia Brasileira 2**. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – photography out and about. In: WELLS, Liz (ed). **Photography – A critical Introduction**. Londres: Routledge, 1997.

PRICE, Derrick. Observadores e observados – a fotografia em todas as paradas. In: WELLS, Liz (ed). **Photography – A critical Introduction**. Tradução: Rui Cezar dos Santos. Londres: Routledge, 1997. Título original: Surveyors and surveyed – photography out and about

RIO BRANCO, Miguel. **Miguel Rio Branco**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

RIO BRANCO, Miguel e SIZA, Tereza. **Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza**. Madrid: La Fabrica, 2002.

RIO BRANCO, Miguel. **Silent Book**. São Paulo: Cosac &Naify, 1997.

ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. Nova Iorque: Abbeville Press, 1984.

ROSLER, Martha. In, around, and afterthoughts (on documentary photography). In: BOLTON, Richard (ed.) **The Contest of Meaning**. Massachusetts: MIT Press Paperback, 1993.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papyrus, 1996.

SILVA, Edson Rosa. Malraux e o diálogo das artes. In: VAZ, Paulo Bernardo e CASA NOVA, Vera (Orgs.) **Estação imagem: desafios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.17-26.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SMITH, Eugene. Country Doctor. In: Pictures of the Century. **Life**, Nova Iorque, out. 1999. p.134.

SMITH, Eugene. Country Doctor. Revista **Life**, Nova Iorque. Disponível em <http://www.life.com/Life/essay/country_doctor/sec1/page1.html>. Acesso em: 21 mai. 2007.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

STUDIUM. **Revista eletrônica do Instituto de Arte da Unicamp**. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/>>. Campinas, 2000. Acesso em: 02 dez. 2006.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. A brutalidade dos fatos. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1995.

SZARKOWISK, John. **Looking at Photographs**: 100 pictures from The Museum of Modern Art. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1973.

TAGG, John. La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal. In: TAGG, John. **El peso de la representación ensayos sobre fotografías e historias**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2005.

TUCKER, Anne Wilkes. Fatos fotográfico e a América dos anos trinta. In: FEATHERSTONE, David(ed). **Observations – Essays on Documentary Photography**. Tradução: Rui Cezar dos Santos. Califórnia: Carmel, 1984.

VERTOV, Dziga. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 245-266.

WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION. **World Press Photo**. Anuário. Amsterdã: Thames&Hudson, 2005.