



**Documentário Imaginário: reflexões sobre
a fotografia documental contemporânea**

Kátia Hallak Lombardi

Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea

Imaginary Documentary: reflecting upon contemporary documentary photography

Kátia Hallak Lombardi*

Resumo: *Este artigo tem como propósito buscar a estruturação da idéia de Documentário Imaginário – uma possível inflexão na prática da fotografia documental contemporânea. O texto assenta suas bases teóricas por meio da aproximação de reflexões sobre a fotografia documental ao conceito de imaginário em Gilbert Durand e à noção de Museu Imaginário de André Malraux. Fotógrafos que fazem parte da história da fotografia documental são os objetos eleitos para aferir as potencialidades do Documentário Imaginário.*

Palavras-chave: *história da fotografia, fotografia documental, museu imaginário, documentário imaginário.*

Abstract: *This article pursues the idea of an Imaginary Documentary – a possible new inflexion on the practices of contemporary documentary photography. The text establishes its theoretical foundations through a forthcoming approach of the discussions about documentary photography to the concept of imaginary, by Gilbert Durand, and the notion of Imaginary Museum, by André Malraux. Photographers that are part of documentary photography history are the elected objects in which we shall confront the potentialities of the Imaginary Documentary.*

Key-words: *photography history, documentary photography, imaginary museum, imaginary documentary.*

* Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Fotógrafa, professora e autora do projeto fotográfico www.guardioesdopatrimonio.com.br

Introdução

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 (1996) captou o advento da representação da figura anônima, em uma época em que o comum eram os retratos encomendados. Esse apontamento, feito em seu texto *Pequena história da fotografia*, conjectura a 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 documental 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 fotodocumentarismo¹ vem passando por expressivas alterações, que se intensificaram ainda mais a partir da segunda metade do século XX, quando trabalhos como *Les Americains* (1958), de Robert Frank, e *New York* (1956), de William Klein, abriram as portas para novos paradigmas. Daí a pergunta: que tipo de mudanças vêm ocorrendo no processo de produção do documentarismo fotográfico contemporâneo?

Um possível caminho para a fotografia documental contemporânea pode ser pensado a partir da idéia do que foi chamado neste trabalho de *Documentário Imaginário*.

¹ Fotodocumentarismo ou fotografia documental.

Ruptura de paradigmas

A fotografia documental contemporânea² preserva algumas características da estrutura clássica do documentarismo, que começou a tomar forma ainda no século XIX e foi consolidada nas primeiras décadas do século seguinte. Fotógrafos 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) ficaram conhecidos como os pioneiros da fotografia documental. Nos anos 30 surgiram grandes fotógrafos como Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965). Esses fotodocumentaristas procuravam se estabelecer sob o tripé *verdade, objetividade e credibilidade*, embora esteja evidente que tal intenção nunca pôde ser alcançada. Segundo Price (1997, p.92), “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”.³

Na contemporaneidade, notamos que algumas semelhanças entre as formas de representação dos novos documentaristas e aquelas a que recorriam os fotógrafos ligadas às características da fotografia documental dos anos 1930 começaram a se esvaecer, embora a estrutura básica continue a mesma.

Freund (1995, p.19) 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”. É patente 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

² Consideramos contemporaneidade neste artigo o período posterior à II Guerra Mundial, a partir dos anos 50, quando a fotografia documental começou a se transformar, adquirindo novos valores.

³ Tradução livre do original: “*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).

pós-guerra, começaram a surgir novos fotodocumentaristas, com outros tipos de propostas, muitas vezes inspiradas em trabalhos de seus antecessores, todavia abrindo caminhos para novas explorações imagéticas.

Nos anos 50, 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 fotografias 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).⁴

A partir do período do pós-guerra, pôde ser observada uma busca mais intensa por novas formas de representação na fotografia documental. O trabalho do suíço Robert Frank (1924-) pode ser considerado um marco para essas mudanças. Ele não estava em busca

⁴ Tradução livre do original: "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).

de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos. A partir da banalidade do cotidiano, o fotógrafo 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, ou seja, mostrando os EUA a partir de um ponto de vista nada convencional (figura 1). O resultado foi publicado no livro *Les Américains*, em 1958, na França. Mais tarde, foi lançada a versão americana do livro, *The Americans*, tendo sido recebida com ferozes críticas nos EUA.



Figura 1 - Parade - Hoboken, New Jersey (1955)
Foto: Robert Frank

⁵ Vitrolas automáticas.

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 em sentido amplo. Segundo Jorge Pedro 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.

Outros fotógrafos da geração de Frank – como Lee Friedlander (1934-), Garry Winogrand (1928-1984), Diane Arbus (1923-1971) e William Klein (1928-) – com linhas de trabalho bastante diversificadas, também foram responsáveis pela ruptura do modelo clássico da fotografia documental.

O termo

Para onde estariam caminhando as mudanças desencadeadas pela geração de Frank e Arbus? Atrás de uma resposta para essa pergunta, foi observada a produção de fotógrafos contemporâneos em busca de traços que apontassem para uma mesma direção. Chegou-se, então, ao termo *Documentário Imaginário*⁶ para denominar um caminho que se abre dentro do universo mais amplo da fotografia documental contemporânea.

O *Documentário Imaginário* refere-se, no entanto, a apenas um possível percurso da fotografia documental contemporânea ficando, portanto, aberta a outros possíveis direcionamentos. O propósito é procurar entender, por esse caminho, de que forma a fotografia documental vem sendo modificada e que tipo de influências vêm agindo sobre ela.

Sua proposta pode ser vista como uma busca por novas linguagens, por novas formas de representação mais voltadas para a expressão da

⁶ Em francês, *Documentaire Imaginaire*. Termo utilizado pelo curador canadense Chuck Samuels, do *Le Mús de la Photo à Montreal*, para classificar o trabalho fotográfico *Paisagem Submersa* durante o *Foto Arte*, festival de fotografia realizado em Brasília, em 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.

sociedade contemporânea em suas inúmeras complexidades. Também se apresenta como uma possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de expressão. Por estar inserido em seu âmbito, o *Documentário Imaginário* compartilha dos atributos da fotografia documental contemporânea, embora não deixe de ter suas próprias particularidades.

A geração de fotógrafos contemporâneos da agência *Magnum Photos*⁷ tem um papel fundamental na consolidação do *Documentário Imaginário*, à medida que muitos de seus trabalhos se enquadram nessa proposta. Fotógrafos como Antoine D'Agata (1961-), Miguel Rio Branco (1946-), Trent Parke (1971-), 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.

Documentário Imaginário

O termo *Documentário Imaginário* pode ser explicado a partir do desmembramento de suas duas palavras. A primeira, *Documentário*, é responsável pela identificação do gênero fotográfico tratado neste artigo.

O fotodocumentarismo engloba uma grande diversidade de propostas éticas e estéticas, formando uma verdadeira espiral de contradições e aderências sobre a sua prática, seus valores e seus 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.

⁷ A agência 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 fotografia documental pode ser pensada 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.

O trabalho fotográfico documental geralmente 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.

Nesta pesquisa, a fotografia documental não se restringe apenas ao registro de problemas sociais. Abrange, sim, toda seqüência de imagens exposta de forma organizada (de 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 – estava contribuindo para a formação do que viria a se tornar o paradigma da fotografia documental social. 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 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.

O fotodocumentarismo pode, então, abarcar diferentes modos de representação. Por um lado mais participativo, ele pode ser usado para defender os ideais civis, denunciar, compor discursos políticos e apontar as divergências da sociedade. Pode também ser utilizado pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida

comum ou documentar algo que está desaparecendo. Muitas vezes, os fotodocumentaristas estão simplesmente buscando novas formas de ver e retratar o mundo. Eles vão trazer, de seus repertórios culturais, ferramentas que os ajudem a elaborar uma linguagem própria de expressão.

Documentário Imaginário

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 mostrou Durand (2004).

Durand (2004) se refere a um *mundo imaginal* – a região intermediária e nebulosa situada entre um mundo sensível e um mundo espiritual – que ele 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).

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, no qual dimensões oníricas e poéticas arraigadas nas lembranças e nos sonhos emergem do imaginário do fotógrafo.

A faculdade de representação simbólica é inerente ao ser humano. O imaginário sempre foi o denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano. 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 50, como já foi ponderado, que desencadearam as grandes mudanças na fotografia documental.

Segundo Durand (2004), o imaginário, no Ocidente, ficou aprisionado por muito tempo pelas correntes de pensamento iconoclasta. Para o autor, 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 30, 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 seja sabido 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).⁸

⁸ Tradução livre do original: “[...] 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).

Foi a partir do período do pós-guerra que os fotógrafos documentaristas começaram a deixar *o imaginário falar* mais abertamente. 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*⁹ – 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 na fotografia documental passaram a fazer parte de sua linguagem.

No *Documentário Imaginário*, os fotodocumentaristas procuram colocar para fora seus sonhos e suas subjetividades de maneira mais explícita. É certo que todo e qualquer fotógrafo sempre fez uso do imaginário para elaborar suas imagens. Apenas agora isso acontece de forma aberta, escancarada, sem restrições. Eles se sentem mais à vontade e se preocupam mais em deixar a parte mais *embaçada* do imaginário aflorar livremente.

A presença intensa do museu imaginário

A idéia de correspondência entre as obras nutre a noção de *Museu Imaginário* de André Malraux (1978). Para o autor, 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).¹⁰ Desse modo, a metamorfose ocorre quando uma grande obra de arte modifica a que veio antes.

Segundo Malraux (1978), no mundo contemporâneo é possível, graças à difusão das técnicas de reprodução, que as pessoas montem

⁹ De acordo com o esquema da *tópica* de Durand (2004).

¹⁰ Tradução livre da autora do original: “Titian did not reproduce imagined scenes; it was from the nightbound forest of Cadore he got his Venus.” (MALRAUX, 1978, p.56).

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).¹¹

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 de diversos lugares e pode usá-las mais adiante para criar outras imagens. O que não quer dizer que foi programado para *fazer igual*, nem que necessariamente os fotógrafos, durante o ato de fotografar, lembrem-se 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 Silva (2002, p.12), pesquisador da obra de Malraux “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”.

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. Eles se apropriam de imagens preexistentes para construir outras novas imagens. 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.

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 Edward Muybridge

¹¹ Tradução livre da autora do original: “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).

(1830-1904) para fazer uma seqüência de pinturas. Em entrevista a Sylvester (1995), Bacon explicou que a idéia de pintar em série saiu dos livros de Muybridge, no qual 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). Forma-se, 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* (figuras 2 e 3).



Figura 2 - Stigma (2004)
Foto: Antoine D'Agata
Fonte: D'Agata (2004)

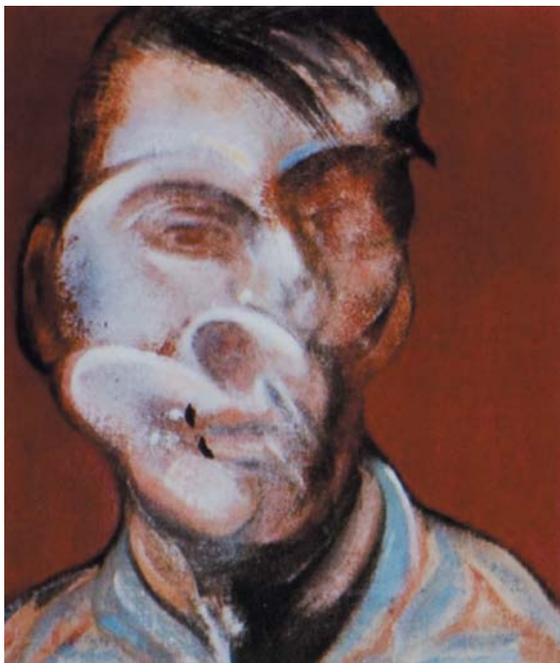


Figura 3 - Three studies for self-portrait (1973)
Pintura de Francis Bacon
Fonte: Sylvester (1995)

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, pode-se encontrar duas fotos (figuras 4 e 5) que chamam 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.



Figura 4 - Quetta - Pakistan (2001)

Foto: Alexandra Boulat

Fonte: Magnumphotos (2007)



Figura 5 - Iraq (2003)

Foto: James Nachtwey

Fonte: Magnumphotos (2007)

Imagens menos presas ao referente

No *Documentário Imaginário*, não há mais a busca de uma relação analógica com o referente na mesma intensidade que havia na forma clássica da fotografia documental. As imagens fluem menos apegadas à idéia de objetividade e de espelhamento do real, 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).

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. As imagens fotográficas do israelense Michael Ackerman (2001), membro da *L'Agence Vu*¹², publicadas no livro *Fiction*, são exemplos de como o caráter indicial da fotografia pode ser manejado para um lugar menos atrelado à noção de realidade, testemunho e objetividade. Ackerman optou por utilizar a granulação, o desfoque e a velocidade baixa para expressar a idéia de desaparecimento, solidão e violência. O fotógrafo criou 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 (figura 6).

¹² Agência fotográfica francesa fundada em 1986, por Christian Caujolle, a partir dos mesmos princípios da *Magnum*.



Figura 6 - Fiction (2001)

Foto: Michael Ackerman

Fonte: Ackerman (2001)

A ficção assumida e desejada

É preciso deixar claro que, assim como no cinema, as fronteiras entre a ficção e o documentário na fotografia também devem ser relativizadas. A relação do espontâneo e do construído sempre esteve presente na história da fotografia documental, embora a imagem *produzida* nem sempre é bem vista, principalmente por algumas vertentes do fotojornalismo.

Para Kossoy (2002, p.14), “a imagem fotográfica, entendida como *documento/representação*, contém em si realidades e ficções”. Em muitos casos, a ficção é incorporada no processo de construção de

imagens, como explicou Barthes (1984, p.22): “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.”

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).

Enquanto no modelo clássico da fotografia documental os fotógrafos procuram interferir o mínimo possível na construção da imagem, no *Documentário Imaginário*, a ficção é assumida e desejada. No projeto documental *Paisagem Submersa* (2005), de João Castilho (1978-), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-), por exemplo, a ficção é percebida durante o próprio processo de produção das imagens. O grupo deixou claro que não se sente constrangido em *produzir* imagens; pelo contrário, faz abertamente. Assim, quando os fotógrafos estavam *em campo*, deixavam se abrir a outros tipos de representação que não fosse somente o registro do que estavam presenciando. Eles sentiram-se livres para imaginar situações e fotografá-las. Em alguns momentos 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.

No ensaio *costas*, Castilho pediu a alguns moradores para fotografá-los de costas para o lugar que teriam que abandonar (figuras 7 e 8). 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. Por exemplo, um sujeito de camisa verde foi fotografado

no meio de um matagal da mesma tonalidade; 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.



*Figura 7 - Projeto Paisagem Submersa (2005)
Foto: João Castilho
Fonte: Castilho (2005)*



*Figura 8 - Projeto Paisagem Submersa (2005)
Foto: João Castilho
Fonte: Castilho (2005)*

Interpretações exarcebadas

No *Documentário Imaginário*, os fotógrafos abrem-se às faculdades criadoras latentes no *mundo imaginal* descrito por Durand (2004), onde o mundo real e o 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 mais possibilidades de interpretação por parte dos receptores. Como nos alertou Price (1997, p.101), 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.¹³

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. Mesmo que o fotógrafo quisesse dar um significado particular ao conjunto das características de sua imagem, essa intencionalidade seria ineficiente, pois o imaginário do produtor não é o mesmo do receptor. No *Documentário Imaginário*, as interpretações imagéticas traduzem-se de forma mais complexa à medida que o fotógrafo procura explorar todo seu potencial conotativo durante o ato fotográfico. Essas buscas por dimensões oníricas dão

¹³ Tradução livre do original: “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).

forma a imagens menos presas a seus traços indiciais, permitindo, dessa maneira, percepções e leituras ainda mais abertas e diferenciadas.

Considerações finais

O *Documentário Imaginário*, compreendido como um possível *escoamento* da fotografia documental contemporânea, desdobra-se em um inesgotável repertório de combinações extraídas do imaginário dos fotógrafos e colocadas em prática por meio de recursos técnicos.

A proposta aqui apresentada não se desvincula dos propósitos básicos da fotografia documental, e sim deve ser vista como um lugar mais aberto aos registros intimistas, às subjetividades e às experiências estéticas de cada fotógrafo.

Fica a idéia de *Documentário Imaginário* como um espaço de experiências e de trocas; uma possibilidade de gerar tensões e novas formas de expressão. Enfim, um lugar onde o imaginário se potencializa.

Referências

ACKERMAN, Michael. **Fiction**. Paris: Nathan/Delpire, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.91-107. (Escolhidas; v.1)

CASTILHO, João; DAVID Pedro; MOTTA, Pedro. **Paisagem submersa**. Belo Horizonte, 2005. Disponível em <<http://www.paisagemsubmersa.com.br>>. Acesso em: 15 abr. 2007.

D'AGATA, Antoine. **Stigma**. Marseille: Images En Manoeuvres Éditions, 2004.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FRANK, Robert. **Les américains**. Photographies de Robert Frank. 7.ed. Genebra: Delpire Editeur, 1997.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

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.

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

SILVA, Edson Rosa. Malraux e o diálogo das artes. In: VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera (Org.). **Estação imagem**: desafios. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.17-26.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**: a brutalidade dos fatos. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

VII PHOTO AGENCY. **Agência de fotografia**. Disponível em <http://www.viipfoto.com/>. Acesso em: 14 fev. 2008.