UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

A PAISAGEM NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA:
Tendências estéticas na obra "Paisagem Submersa"

Ravena Sena Maia

Niterói
2013

RAVENA SENA MAIA

A PAISAGEM NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA:
Tendências estéticas na obra "Paisagem Submersa"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Ribeiro de Oliveira Junior

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M217 Maia, Ravena Sena.
A paisagem na fotografia documental contemporânea: tendências estéticas na obra "Paisagem submersa" / Ravena Sena Maia. – 2013.
131 f.
Orientador: Antônio Ribeiro de Oliveira Junior.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.
Bibliografia: f. 130-131.

1. Fotografia documentária. 2. Paisagens. 3. Estética. I. Oliveira Junior, Antônio Ribeiro de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 770

RAVENA SENA MAIA

A PAISAGEM NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA:
Tendências estéticas na obra "Paisagem Submersa"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Antônio Ribeiro de Oliveira Junior
UFF

_____

Prof. Dr. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade
PUC/RJ

_____

Prof. Dr. Cezar Migliorin
UFF

Niterói
2013

AGRADECIMENTOS

Salvador

Lugar que me deu régua, compasso e raízes: em especial agradeço ao meu pai, minha mãe e meu irmão pelo apoio e amor incondicional, por acreditarem em mim quando eu mesma duvidei, a toda a saudade.

Campinas

Lugar onde adquiri todo o gosto da pesquisa: às amizades de hoje e de sempre, Adriana, Katiane, Carla, Thaísa, Natalie, Eva.

Rio de Janeiro/Niterói

Lugar da caminhada: às companheiras Alzira, Eliane, Andrea Peil, ao amigo Sven e todos aqueles que cruzaram o meu caminho neste período de pesquisa. Aos professores e colegas da pós

São Paulo

Lugar de recomeços: agradeço à Hanna, Leonel, Catarina e Sofia pela amizade, pelo incentivo e pelos conselhos. Ao Grupo de Fotografia que manteve a minha paixão pela imagem. Aos novos amigos que encontrei, e àqueles que sempre quero reencontrar.

Distâncias

O não-lugar dos encontros virtuais: à Rogério, grande irmão, agradeço pela amizade, apoio e por ser o meu belo exemplo de coragem a seguir.

Agradeço a CAPES pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização dos estudos e ao Prof. Antônio Junior pela orientação desta pesquisa.

"Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia"

(Guimarães Rosa)

RESUMO

Esta pesquisa pretende investigar de que forma as tendências estética no gênero documental da fotografia pode fomentar discussões acerca das transformações na relação do homem com os "lugares" e territórios e, por este motivo, analisar como estas mudanças se expressam no modo de documentar a paisagem. O percurso deste estudo busca, num primeiro momento, definir as bases teóricas que auxiliam na construção do termo documental, conjugando valores estéticos e testemunhais que orientaram os discursos no campo do documento e da arte. É imprescindível levantar a especificidade da fotografia como meio de representação da realidade, considerando o debate de natureza semiótica e a construção de uma noção de realismo fotográfico. Numa outra parte, esta pesquisa identifica as diferentes formas de representar a paisagem e o lugar na fotografia documental em momentos específicos da história fotográfica. As estéticas da fotografia de paisagem expressam diferenças nos regimes de subjetividades, nas experiências com o lugar e nos discursos e práticas das fotografias documentais. Finalmente, o livro "Paisagem Submersa" será o objeto eleito neste estudo para identificar uma tendência estética singular, o "Documental Imaginário" que expressa uma forma contemporânea de relacionar o homem com a paisagem, além de apontar referências que sustentam as reflexões desenvolvidas sobre os momentos históricos anteriores.

Palavras-chave: fotografia documental, paisagem, estética, contemporâneo.

LANDSCAPE IN CONTEMPORARY DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY:
Aesthetic trends on "Paisagem Submersa"

ABSTRACT

This research has as its main objective to investigate the way in which aesthetic trends in documentary genre of photography can generate discussions on changes in relation of men with "places" and territories and, for this reason, analyse how these changes express themselves in their way of documenting landscapes. The range of this study tries at a first moment to define the theorical basis that auxiliate the construction of the documentary term, joining aesthetic and testimonial values that oriented the speeches for the fiels of document and art. It is vital to raise the specificity of photography as a way of representing reality, considering the debate of the semiotic nature and the construction of a notion of photographic realism. In a second part, this research identifies the different ways of representing landscape and places in documentary photography in specific moments of photographic history. The aesthetic of landscape photography expresses differences in their regimen of subjectivity, in experiences with places and in speeches and practices of documentary photographs. Finally, the book "Paisagem Submersa" will be the elected object in this study to identify a singular aesthetic trend, *Imaginary Documentary*, which expresses a contemporary way of relating men with landscape, besides pointing references to sustain reflexions developed about the previous historical moments.

Key-words: documentary photography, landscape, aesthetic, contemporary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

I - Documentarismo como exploração da realidade 21

O termo documental 22

A fotografia enquanto signo 31

Considerações acerca do realismo fotográfico 39

II - A representação do lugar na fotografia 48

A documentação dos lugares: a paisagem do ponto de vista e da permanência 49

A Paisagem na fotografia documental moderna: a identidade 60

Não-lugar na fotografia: o vazio as tensões e os limites do pertencer 76

III – Paisagem Submersa 92

Paisagem Submersa: um documental imaginário 93

A estética da Paisagem Submersa 100

A paisagem e a representação do lugar 111

CONSIDERAÇÕES FINAIS 128

BIBLIOGRAFIA 130

INTRODUÇÃO

O homem produz representações visuais como forma de dar significado às percepções da realidade. Entretanto, as transformações por que passam os modos de produções e sentidos das imagens correspondem igualmente à transformação na relação entre o indivíduo e o mundo; isto é, na forma como dão significado às experiências vividas no cotidiano. A fotografia documental, em específico, pelo objetivo primordial de documentar um fenômeno do mundo, pode ser um exemplo ideal para identificar essas transformações no campo do fotográfico.

No âmbito do contemporâneo, percebemos que as produções documentais têm apresentado novas propostas estéticas diferenciando-as de produções que, dentro da história da fotografia, apresentaram-se como grandes vertentes clássicas do documental. Os fotógrafos atualmente exploram com mais ênfase e liberdade os aspectos estéticos da imagem em detrimento ao compromisso da representação fiel do objeto ou assunto documentado, característico de uma linha documental moderna. O que instiga neste novo panorama é como os conceitos e concepções do que seja o documento fotográfico têm-se flexibilizado no sentido de desprender-se de uma "verdade visual" e assumir uma posição de intervenção sobre o real.

No contexto do Brasil, alguns nomes têm ganhado grande importância no cenário artístico da fotografia contemporânea, entre eles, Miguel Rio Branco, João Castilho, Tiago Santana, Pedro David, Gustavo Pellizon, Breno Rotatori, Pedro Motta e Guy Veloso. Estes fotógrafos apresentam trabalhos que podem ser definidos como projetos documentais, apresentando, no entanto, características estéticas peculiares que trazem certa originalidade ao campo. Os trabalhos dos brasileiros Pedro David, Pedro Motta e João Castilho, em específico, apontam que a produção documental contemporânea encontra-se no limiar entre o documento e arte, a exemplo da obra "Paisagem Submersa", que pode ser caracterizado como um Documental Imaginário.

Analisando as fotografias deste projeto em específico, observamos que estes fotógrafos procuram exacerbar alguns aspectos estéticos das imagens, sem nenhum compromisso em compor uma imagem de sentido objetivo e transparente. Suas fotografias apontam expressividades no uso das cores, texturas e na iluminação, onde a luz e a sombra muitas vezes são utilizadas como elementos de significação. Estes aspectos nos levam a concluir que o documentarismo contemporâneo apresentado por estes artistas propõe abordar

de maneira mais poética os temas da realidade, em detrimento a argumentos mais objetivos, ou mesmo em exibir uma realidade mais material e única.

A opção teórica é justificada por dois aspectos: primeiro, pelo reconhecimento deste trabalho dos fotógrafos João Castilho, Pedro Motta e Pedro David, cujos nomes têm repercutido na esfera artística da fotografia contemporânea brasileira – com destaque à originalidade do trabalho numa linha "documental imaginário" – e, em segundo lugar, pelo fato de seus trabalhos geralmente terem como temática a paisagem em mudança e a relação dos indivíduos nesta situação. O "Paisagem Submersa", projeto pioneiro dos fotógrafos, desenvolvido em parceria, é sem dúvida um trabalho documental diferenciado e traz elementos estéticos que podem evidenciar a relação dos "personagens" com o seu "cenário". A maneira como as cores, formas entre outros elementos visuais são apresentados na fotografia insere os personagens num hibridismo com o "lugar" e, seguindo este aspecto, se torna um objeto rico para refletir as experiências com as identificações, com fluxos de mudança e passagens de lugares, características de práticas espaciais mais contemporâneas. Percebemos também uma continuidade de estilo nos ensaios individuais que os artistas seguiram produzindo ao longo das respectivas carreiras.

Tanto a produção das fotografias quanto sua interpretação já demonstram um grau de subjetividade que extrapola os limites da objetividade da realidade. Nossa questão agora é pensar de que maneira esses ensaios, na sua plasticidade e na configuração da sua narrativa, representam ruptura numa concepção de realismo fotográfico e documental. Por que tais fotografias são capazes de gerar um estranhamento frente ao lugar e ao referente que se pretende documentar? Não sendo uma obra de significação explícita e imediata, de que forma essas imagens podem propor desafios à interpretação do espectador?

A fotografia, com suas especificidades técnicas, comporta um realismo de outra categoria, agregando um valor de índice à imagem produzida através de um aparelho (DUBOIS, 1993). Ao mesmo tempo, o aparelho fotográfico é capaz de produzir imagens perfeitamente semelhantes, nítidas e com possibilidade de representar os menores detalhes com bastante precisão. Assim, os aspectos presentes no séc. XIX, como objetividade, apreensão de conhecimento pela observação e a expansão visual encontraram na conjunção icônica-indicial desta imagem técnica o meio mais eficiente e legítimo de produzir imagens para funções instrumentais e documentais.

Na tentativa de estabelecer parâmetros para uma definição, partimos do pressuposto de que, ao falar sobre fotografia documental, estamos necessariamente falando sobre uma

fotografia que tem como matéria-prima de sua produção a realidade, uma experiência com o mundo. O documentarismo pauta-se em temas estruturais da realidade revelados na percepção do cotidiano do outro, ou mesmo a partir de uma experiência vivenciada pelo próprio fotógrafo (BAEZA, 2001; BARBALHO, 2010; LEDO, 1998; SOUSA, 2000).

Como ponto de introdução ao debate, será necessário trabalhar o conceito de fotografia documental. De acordo com Pepe Baeza, o documentarismo atualmente é definido como fotografias que tratam de temas estruturais da realidade e são produzidos com longos períodos de tempo e reflexão, que correntemente são associados aos trabalhos exibidos em galerias, museus ou em forma de livro (BAEZA, 2001). Kátia Lombardi já acrescenta o aspecto metodológico do fotodocumentarismo, o qual se trata de projetos onde o tema é estudado e planejado antes da produção das fotografias:

> 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. (2007, p.34)

Entretanto, as considerações acerca do termo "fotografia documental" referem-se a estilos e práticas muito específicas que se consolidaram em determinado momento da história, acompanhado de um longo debate envolvendo as funcionalidades e os valores artísticos deste meio. Rouillé aponta que, em seu princípio, a fotografia como documento equivalia a um papel específico no meio técnico e científico, acompanhado de um discurso que legitimava seu uso e, consequentemente, colocava-a em posição oposta a qualquer valor artístico (ROUILLÉ, 2009). Com os movimentos artísticos modernos, que propunham o reconhecimento dos aspectos técnicos da linguagem fotográfica como arte, a documentação fotográfica passa a agregar um cuidado estético para formatar um estilo específico, o estilo documental (LUGON, 2008). Nessa perspectiva, a construção do conceito documental está diretamente relacionada à equivalência de valores de documento e arte e, principalmente, no reconhecimento da fotografia enquanto um signo capaz de atender simultaneamente a diversas funções e discursos.

Com respeito às propostas contemporâneas da fotografia documental, o que se observa é um território de mudanças, de um moderno utilizando a estética como forma de enfatizar a transparência e o compromisso com as temáticas para um contemporâneo de instabilidades na imagem, compondo fotografias que evocam mais que informam:

> "desenvolvem mais comentários visuais sobre o mundo do que geram notícias visuais sobre esse mesmo mundo, […] perseguindo mais o simbólico que o

> analógico, a subjetividade do que a objetividade, perseguindo mesmo, por vezes, a invenção, a ficção construída sobre o real, a encenação interpretativa". (SOUSA *apud* BARBALHO, 2010, p.66).

Observa-se que nas produções contemporâneas há a presença maior de trabalhos ficcionais na construção do documentarismo fotográfico, acarretando um posicionamento mais autoral e expressivo do fotógrafo que aciona com mais "liberdade" um imaginário poético. Analisando esta tendência da fotografia documental, Lombardi traz um conceito em sua pesquisa, o "documental imaginário", para caracterizar certos estilos de ensaios. Para a autora, os artistas procuram com mais intensidade colocar seus sonhos e subjetividades nas produções, explorando mais o caráter poético das imagens, visto que não se espera uma preocupação com a relação analógica do referente na fotografia. Em consequência, ao aspecto "documental", que compete a uma imagem assertiva sobre o mundo, que tem como temática a realidade, é acrescida a designação "imaginário", como forma de destacar tal estilo mais poético e ficcional que marca uma forte diferença no campo do fotodocumentarismo.

Percebendo o surgimento desta nova categoria na fotografia documental, conceituada por Lombardi e presente nas atuais exposições[1], além de considerar o "Paisagem Submersa" como relevante produção brasileira, observa-se que estes estilos e abordagens estéticas, principalmente na representação da paisagem, contêm indicativos de tendências que dialogam com as transformações contemporâneas, em particular a experiência do homem com o seu lugar, e propõem uma nova forma de pensar o fotográfico. Tal é o desafio que este projeto pretende apontar, consciente de que representa um ponto de vista provocativo de debates que estas imagens podem incitar.

Para abordar as atuais mudanças no modo de conceber a fotografia, utilizaremos as contribuições de André Rouillé, o qual trabalha com a hipótese de que a transformação da sociedade industrial para a sociedade da informação equivale à transformação de um mundo de substâncias materiais, para um mundo dos acontecimentos incorporais. Este modo de pensamento também revelaria a passagem de um mundo centralizado para um mundo de redes que mobilizam novos regimes de verdade e mudanças na ordem visual vigente que, no caso da fotografia, vai do documento à expressão. Este novo modelo fotográfico contemporâneo, a "fotografia-expressão" na definição de Rouillé, não prevê que a realidade da representação

[1] "Documental Imaginário / Novo Fotojornalismo" foi título do grande módulo da exposição "Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira", realizada em 2011 no SESC Belenzinho, São Paulo sob curadoria de Eder Chiodetto. In: **Revista E**. SESC – SP, n°159. 2011.

seja extraída diretamente das coisas, mas que seja produzida através de valorizações estéticas e da escolha de uma "escrita" específica que afirme a subjetividade do fotógrafo na criação da realidade. Nas palavras do autor:

> "A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados de coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências. Produzir ou registrar? De um lado, o sentido seria apenas desalojado e registrado; do outro, ele é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real" (ROUILLÉ, 2009, p. 168)

Rouillé coloca a fotografia-expressão como uma característica do contemporâneo, em oposição à fotografia-documento. No entanto, ao trabalhar especificamente com a fotografia documental contemporânea, partimos da hipótese que há uma hibridização no campo artístico e *documental* que, diferente do anterior *documento*, propõem uma maneira diferenciada de lidar com a realidade, beirando a ficção, visto que desconstroem a ideia da fotografia como verdade visual. Mesmo apresentando aspectos ficcionais, as fotografias documentais contemporâneas referem-se também a um real, pois buscam, através da expressão subjetiva, criar conceitos e ideias que não se materializam enquanto fato ou ação, mas pertencem igualmente à construção da realidade, mesmo que do imaginário, de um evento ou acontecimento.

As mudanças apresentadas no regime documental expressivo e suas hibridizações dialogam com questões acerca da representação da realidade no mundo contemporâneo, uma realidade mediada pelos meios de comunicação e narrativas ficcionais. Beatriz Jaguaribe argumenta que a realidade dos séculos XX e XXI não mais se pauta pela objetividade de uma observação distanciada, mas valorizam as experiências vividas, as narrativas construídas pelas subjetividades e, portanto, ficcionalizadas. Em um mundo mediado pelas imagens e narrativas dos veículos de comunicação, a realidade perde validade enquanto verdade absoluta e passa a ser entendida como uma fabricação social. As fronteiras entre o vivido e o imaginado, entre o real e o ficcional são então dissolvidas, refletindo o principal paradoxo do momento contemporâneo, uma tentativa de encontrar um novo chão, buscar significações em meio à indefinição sobre a realidade (JAGUARIBE, 2007).

A configuração do termo "documental" e as principais mudanças que as estéticas deste tipo de fotografia expressaram estão de certa maneira relacionadas a uma preocupação na produção de sentido de uma imagem. Este estudo, além de ter como base o fato de que a análise do fotodocumentarismo pressupõe uma reflexão na própria concepção de realidade, pretende sustentar que tal análise deve incluir também a questão da significação da imagem

como elemento que conduziu as principais teorias do fotográfico e os aspectos específicos de cada período do documentarismo. A lógica de produção de sentido nas imagens contemporâneas é então modificada, dando espaço para uma forma particular de significar a realidade vivida, ampliando de forma expressiva a presença de subjetividades estéticas.

A configuração destes dois pontos de partida, a noção de realidade e a produção de sentido na imagem, possibilitará investigar em específico as estéticas do documentarismo para perceber de que forma eles evidenciam a paisagem. O intuito é perceber que o documental procura tratar de questões estruturais do indivíduo e da realidade e, em grande parte dos casos, trata-se da relação do individuo em seu contexto social; neste sentido, a vivência e experiência em um espaço, lugar, é um aspecto relevante de documentação. Desde o surgimento da fotografia documental, a representação dos lugares já compõe o acervo temático destas imagens, seja no arquivo e registro do ambiente urbano do séc. XIX, seja na tentativa de expandir os territórios juntamente com a mediação das missões fotográfica que transforma o mundo nunca visto em imagens, nas fotografias com intenções colonizadoras, ou mesmo no desejo de documentar o outro, saber sobre sua cultura e o modo como vivem (SOUSA, 2000).

Permeando a história da fotografia e seus diversos papéis na sociedade, podemos perceber a presença marcante da imagem do homem e do espaço como constituição do repertório imagético deste meio. A primeira imagem "pré-fotográfica" fixa, realizada em 1826 por Joseph Nicéphore Niépce, por exemplo, já expõe um recorte da paisagem urbana: é um retrato da vista de prédios e telhados a partir de uma janela. Ao pensar o aspecto do documentário, a presença destes dois elementos é fundamental: o que se percebe é que a fotografia documentária se constitui como um retrato do homem, ou o retrato do seu espaço, ou mesmo do homem em seu espaço. Em suma, ao responder à indagação quem vive, como vivem e/ou onde vivem, não há como fugir da imagem dos corpos e das paisagens.

Na construção do termo documentário, o aspecto do "humanismo" foi uma chave importante para construir a corrente documentária dos anos 1930 e consolidar um formato clássico de documentarismo fotográfico. A forma como o homem era retratado e significado na imagem, ou mesmo a sua ausência, evidenciaram mudanças temáticas e na função da fotografia na história, além de garantir argumentos que sistematizam uma definição de documentário. O humanismo da FSA, por exemplo, construiu algumas características estéticas cruciais para assimilar documentário aos problemas sociais e às expressões dos sentimentos numa dimensão narrativa.

Entretanto, este estudo pretende refletir sobre o aspecto documental buscando as marcas das mudanças em imagens cujos corpos aparentemente se ausentam, ou seja, pelo viés da paisagem. Os questionamentos e a complexidade do nosso tempo estão presentes fundamentalmente naquilo que consideramos o espaço, intrínseco ao fator tempo, e que podem conter os indícios para apontar relações mais contemporâneas entre a fotografia e o documental. A exploração da realidade, as transformações da sociedade, a construção da cultura, da identidade, a ideia de vida privada e pública, enfim, diversos seriam os exemplos de aspectos humanos que perpassam, em algum nível, a experiência com o lugar: a forma como interpretamos, percebemos e significamos o espaço. Sob essa ótica, a construção plástica das paisagens fotográficas pode dar conta de traduzir tanto os paradigmas e visualidades de sua época como também pensamentos acerca da fotografia enquanto representação da realidade.

A fotografia em seu princípio absorveu os gêneros já existentes na arte, principalmente o retrato e a paisagem, e estas específicas produções adquiriram tamanha popularidade que consolidaram a imagem fotográfica como principal meio de representação visual do século XIX. No caso da paisagem, o intuito é identificar como as características da linguagem visual do séc. XIX repercutiram-se como um código interpretativo marcante na cultura visual ocidental, podendo ser encontradas em produções dos séculos posteriores. O Ponto de análise é perceber como a paisagem na fotografia documental se apropria dessa linguagem para adaptá-la à função documental e de que maneira se organizam na formação de um estilo e formato documental.

Com o intuito de expandir os estudos da representação fotográfica dos lugares, iremos dialogar com as pesquisas acerca da fotografia de paisagem. Esta aproximação nos permite analisar a fotografia de paisagem como estilos estéticos que influenciam a presença dos lugares na fotografia documental. O estudo de Antonio Oliveira Jr sobre a paisagem fotográfica do séc. XIX considera o aspecto espaço-temporal da representação e define a linguagem do oitocentista como uma fotografia de “enquadramento” (OLIVEIRA JR, 2004). Isto significa dizer que, para a construção do sentido de paisagem na época, os aspectos que evocam o espaço e a composição eram dominantes em relação ao caráter temporal, o qual se ocultava na fixidez presente na realidade e, pela evolução técnica, na extinção da duração em prol do instantâneo. Este modelo pautado no “enquadramento” revelava ainda uma forma de relação específica com as representações visuais, preocupadas em adquirir um efeito maior de realidade através da força analógica da imagem fotográfica:

> "A fotografia de paisagem, como concebida, produzida e consumida nos oitocentos, exigia a nítida delimitação de um referente, de uma realidade visível com a qual a imagem se referenciasse, mas por outro lado era a expressão de um conceito sobre esta mesma paisagem e da maneira como representá-la. A fotografia de paisagem no século XIX definiu-se muito mais em relação ao real, do que em relação a qualquer outra questão, mesmo quando era colocada a serviço das mais diversas estratégias de comunicação. Isto aconteceu, primordialmente, em função da compreensão e do uso social que se fez dela." (OLIVEIRA JR, 2004, p. 162)

Na direção do uso social, a análise de Maurício Lissovsky sobre a fotografia de paisagem oitocentista acrescenta a definição de uma conquista do "ponto de vista", destacando a predominância dos "álbuns de vistas" como a forma de difusão destes gêneros fotográficos ao longo do período. Para o autor, todo o aspecto estético estava subordinado a "seleção" de um ponto de vista pelo fotógrafo e estas determinações implicavam em "rastros" que os fotógrafos deixavam na paisagem, numa forma retórica de evidenciar locais em que estiveram presentes, percursos e viagens que realizaram, enfim: a conquista do ponto de vista configura-se como metáfora de uma conquista de espacialidade, ampliando possibilidades de comunicação e locomoção, logo de visualidades, uma experiência concreta e influente no contexto sociocultural da época (LISSOVSKY, 2011).

É importante definir também que as primeiras fotografias de documentarismo social, no final do século XIX, em sua ideia de transparência, pretendiam produzir uma imagem contextualizadora de uma determinada situação social a qual se desejava documentar. Essa contextualização perpassa uma construção de sentido mais direcionada, que pudesse evidenciar com clareza valores, conceitos e ideias acerca das pessoas retratadas, ou mesmo agregando um valor de denúncia social. A identificação com o ambiente é uma marca, as pessoas se constituem a partir daquele lugar retratado e se diferenciam do fotógrafo, que, a fim de garantir a objetividade, seu engajamento social e a não manipulação da realidade, não demonstrava qualquer relação de interferência ou experiência dentro daquele meio.

Estas características acerca do documentarismo social atingem o ápice no projeto fotográfico da agência *Farm Security Administration*, uma experiência que marca um modelo de documentarismo clássico e constitui a fotografia documental enquanto gênero, com formato, estilos e procedimentos específicos. Embora a experiência da FSA tenha resgatado a postura objetiva, distanciada e o engajamento social dos primeiros fotodocumentaristas, a maneira de representar a relação entre o homem e o espaço já apresenta mudanças significativas que acompanham as etapas do modernismo entre as décadas de 1920 e 1940. A paisagem, neste momento, se constitui como um lugar de ação da sociedade e de expressão da

identidade de um indivíduo ou da nação, um território composto de uma dimensão social e histórica.

No âmbito contemporâneo, isso se modifica. A intenção de experienciar a realidade documentada é mais intensa, o fotógrafo parte de sua experiência com o lugar documentado, porém, tal documento não pretende retratar um lugar que expresse uma identificação. Na perspectiva de Marc Augé se estabelece então um "não-lugar" (AUGÉ, 1994). Este "não-lugar" se torna espaço de experiências, de pertencimentos passageiros, e sua estética não se pauta em transmitir uma contextualização social para os retratados. Esses são retratados como se fossem presenças, como performances em tal espaço. Além disso, os fotógrafos tendem a retratar os lugares de forma mais fragmentada, ou seja, priorizando, a fotografias de conjunto que exibam todo o lugar, detalhes, objetos específicos, paredes e etc. Desta forma, os lugares documentados são compostos pelo mosaico de imagens e interpretações, que permite uma interpretação mais polissêmica, longe de estabelecer uma única verdade acerca do lugar. A falta de contextualização e a presença da polissemia na forma e na produção destas novas imagens impõem ao espectador novas formas de interação mais intensas e subjetivas, exigindo que alimentem tais imagens de interpretações a fim de construir um sentido acerca daquela documentação. É um papel ainda indefinido, mas imprescindível na produção de sentido deste novo documental.

Nesta análise das fotografias documentais em sua produção contemporânea, será necessário, de acordo com as conclusões de André Rouillé, encarar o processo fotográfico como um fenômeno resultante do encontro entre um referente e o fotógrafo que não determina uma realidade, mas atualiza suas mais diversas potencialidades. Um referente em si presume variações, possibilidades, expressões, enfim, diversas realidades em potencial que a ação fotográfica, submetida a múltiplas ações do operador, instaura como imagem e assim atualiza em *um* real. Esta noção permite pensar sob dois aspectos: por um lado afirma que a fotografia não atesta um referente preexistente já dado, e sim designa um referente de forma a exprimi-lo enquanto evento singular; por outro, inclui de forma atuante o sujeito fotógrafo, como variável fundamental da produção da imagem e de seu sentido.

O objetivo é pensar de que maneira as paisagens, nas estéticas da fotografia documental contemporânea, suas especificidades, as abordagens mais poéticas e amplamente subjetivas são significativas para apontar uma forma diferenciada de lidar com o referente e representação do lugar no campo da fotografia documental, colocando em evidência as principais tensões do contemporâneo ao estabelecer um diálogo com a noção de realidade e

vivência de tempo e espaço. Dentro do histórico do fotodocumentarismo e da representação do lugar na fotografia, o que pode ser considerado como inovador nestas paisagens do documental imaginário que possibilite pensá-lo como um estilo particular de fotodocumentário?

O primeiro capítulo deste trabalho vai apresentar, mediante um levantamento histórico, os principais aspectos da fotografia documental e constituir os fundamentos de sua especificidade enquanto representação da realidade. Demonstrará como se construíram a noção de documentarismo fotográfico e suas diversas mudanças históricas, pautadas no pressuposto de explorar a realidade. Neste capítulo, irei fundamentar a fotografia enquanto signo e expor de que forma seu valor indicial é fundamental para estabelecer a conexão entre a imagem e a realidade, que permeia as correntes da fotografia documental, seu realismo e o valor de testemunho.

Nosso segundo capítulo, por sua vez, tem como objeto o estudo da representação da paisagem na fotografia documental e do como esta acompanhou as transformações sociais vivenciadas em cada período, dentro de um contexto de pensamento racional da modernidade. Num primeiro momento, a fotografia estava vinculada primeiramente ao fato da expansão territorial, aproximando através da imagem os lugares desconhecidos, nunca-vistos e que habitavam o imaginário social. Iremos expor como as estéticas destas imagens buscavam transparecer de modo objetivo o lugar evidenciado. Eram fotografias que retratava a unidade do lugar tendo como máxima o enquadramento, a nitidez e fornecer um testemunho ocular do referente, estabelecendo para o observador uma forma de ver contemplativa e designatória.

Mais adiante, a expansão fotográfica se dá internamente, compondo um inventário das aparências do mundo e das coisas como modo de alcançar o máximo de conhecimento sobre fatos mais particulares e cotidianos. Diante das mudanças expressivas nas paisagens (motivadas pelo ideal modernista de progresso, industrial e urbano), os fotógrafos têm como ambição trazer a verdade da representação, seu aspecto essencial. Assim, os lugares passam a ser documentados enquanto evidências de uma identidade social e cultural, como cenário da atuação humana, conjugando uma estética que privilegia a objetividade na identificação do referente fotográfico.

O terceiro momento marca uma virada no campo documental, com produções que trazem a predominância de aspectos estéticos em detrimento de um testemunho mais objetivo do real. Trata-se do período de transição entre modos de pensamento e sociedade que ocasionaram crises significativas nas estruturas que pautavam as experiências com o mundo.

Iremos relatar como a vivência dos homens com o lugar se esvazia, desconfigurando a paisagem identitária e histórica anterior, para propor uma relação claramente subjetiva do fotógrafo com o espaço, privilegiando os encontros fortuitos e impessoais na perspectiva de estabelecer uma noção de não-lugares.

O último capítulo da pesquisa vai aprofundar as características deste contemporâneo, analisando a obra "Paisagem Submersa", dos fotógrafos João Castilho, Pedro Motta e Pedro David. Começaremos a levantar as questões que indicam um viés estético contemporâneo, que propõe, de forma intensa, subjetivismos e uma produção de sentido pautada na interação de imaginários. Os subjetivismos aos quais apontaremos estão relacionado diretamente a uma forma diferenciada dos indivíduos se relacionarem com a realidade vivenciada, de que forma a experiência torna-se um fator de produção de verdades, conhecimentos e representações na cultura contemporânea. Para o imaginário, por sua vez, será pertinente questionar dois modelos de aproximações com a fotografia: num primeiro momento, a fotografia documental possibilitava visualizar o desconhecido, os lugares que se imaginava ao ler utopias, cadernos de viagens etc., enfim, neste momento, a fotografia preenchia o lugar do imaginário para mostrar o que é real. Já no contemporâneo, este imaginário é exercitado sobre imagens de lugares já conhecidos e muitas vezes saturados de visualidades; a fotografia representa uma possibilidade imaginária de realidade. Conclui-se que o imaginário se insere nos hiatos provocados pelas estéticas desta fotografia e se configura na interpretação (espectador) desta construção ficcional (e imaginada pelo fotógrafo) de realidade.

I - Documentarismo como exploração da realidade

O termo documental

Certas fotografias são classificadas com o termo documental porque reúnem determinadas propriedades que as fazem ser identificadas como tal. Estas propriedades não são estáticas e suas variações expressam mudanças na conjuntura social de sua época, em específico, no pensamento sobre a fotografia e sobre o próprio termo que a acompanha, o "documental". Ao iniciar uma reflexão sobre a fotografia documental contemporânea será necessário determinar aspectos que permitam identificar o caráter documental do nosso objeto de estudo.

O termo *documento* é derivado da palavra em latim *documentum,* de radical *docere* 'ensinar', e com o seu uso na linguagem jurídica, no legislativo e no domínio policial foi evoluindo e consolidou-se o seu significado mais comum de "prova". A partir do séc. XIX o termo documento adquire também o sentido de testemunho e, principalmente em função da escola positivista, torna-se o fundamento principal do fato histórico, sendo por si só considerado objetivamente como prova histórica (LE GOFF, 1990). O historiador deveria extrair toda a informação presente no documento, não se poderia acrescentar nada além do que o documento contivesse e assim deveria manter-se mais próximo do que o documento fornecesse enquanto texto. Até então, o valor de documento estava relacionado essencialmente à linguagem escrita, tendo-se os papéis como provas.

A partir de meados do séc. XIX, o documento atinge seu triunfo, mantendo seu conceito baseado na objetividade da prova, não obstante as formas utilizadas tenham-se ampliado para além dos textos escritos. Este alargamento possibilitou construir história com qualquer produção, marca, expressão ou ferramenta humana. Em termos práticos, incluem-se documentos escritos, ilustrados ou sonoros: as imagens, os textos, as músicas, hinos, a língua, enfim as representações e produtos culturais puderam ser provas históricas utilizadas em conjunto com os escritos.

Tal expansão das formas só foi possível devido a uma renovação na confiança que ocorreu na época, ou seja, uma necessidade de ampliar um sistema simbólico de equivalência reconhecido como autêntico pela sociedade. A complexidade do mundo industrial começa a exigir um sistema de equivalência capaz de transmitir conformidade com sua referência de forma autêntica: a economia monetária, os modelos políticos e as expansões territoriais geram disjunções entre o visto e o não visto, entre o local e o global, entre a coisa e sua representação e, desta forma, elementos e produtos, principalmente no campo visual,

adquirem espaço como documento, reivindicando assim sua autenticidade enquanto representação. A sociedade necessitava garantir a autenticidade, por exemplo, de um sistema de representação e equivalência como a moeda, um papel-imagem, uma imagem de algo específico, quantitativo, não analógico, que passa a mediar e valorar os contratos e as trocas de bens (ROUILLÉ, 2009). Assim, variados conteúdos documentais ingressam na construção da memória coletiva, suprindo tanto o desejo positivista de provar cientificamente os fenômenos quanto as renovações jurídicas e legislativas que a sociedade demandava.

Em coerência com o percurso geral desta sociedade no séc. XIX, a imagem fotográfica reunia características específicas que atestavam a legitimidade em sua representação, permitindo assim seu uso como ferramenta científica e documentação visual. Estas especificidades da fotografia estão diretamente relacionadas a seu aspecto semiótico: por um lado, seu alto grau de iconicidade, capaz de produzir a semelhança analógica necessária à observação visual e conduzindo melhorias técnicas para aumentar a nitidez e exatidão da representação; por outro, e de certa forma numa perfeita conjunção, o caráter de índice presente no mecanismo químico de registro da imagem evidenciava o automatismo na produção de uma imagem inseparável do referente, selando a autenticidade e eficiência da fotografia enquanto documento visual.

Na época, tais aspectos semióticos sustentaram a ideia da fotografia como cópia da natureza, fundamental para fazer a imagem equivaler legitimamente à coisa que representava, o que garantiria a confiabilidade da representação. Os termos que descreviam a fotografia na época, como “desenho do real” ou “lápis da natureza”, demonstram a eficácia desta imagem diante das exigências de exatidão, confiabilidade e objetividade do documento enquanto prova. Com isso, o “lápis” representaria a própria metáfora associando o fotográfico à ideia do documento enquanto texto escrito, unido à “natureza” fotossensível da imagem advinda do real que legitima sua inserção no campo da documentação. Atendendo às mais diversas exigências de credibilidade, – onde é necessário mais convicção do que semelhança – a fotografia foi utilizada como principal documento visual do séc. XIX, em diversas formas e áreas, como a botânica, a geografia, a antropologia, etc.

Envoltos nesta necessidade de documentação e de arquivamento, muitos fotógrafos foram solicitados a voltarem seus equipamentos para os acontecimentos mais atuais do seu meio social, com intuito de registrar fatos que poderiam marcar a história social e ainda como meio de transmitir um testemunho visual, isto é, “documentar” a notícia. A fotografia em meados do séc. XIX passa a ser vista como um veículo capaz de auxiliar o jornalismo na

autenticidade da informação e alimentar o desejo de visualidade de sua época. Ainda não se pode afirmar a existência de um fotojornalismo (que engloba processos de produção específicos), no entanto, é importante destacar que o início de uma prática que atenda ao meio impresso já anuncia certas preocupações com a produção de sentido da imagem. Em outras palavras, pensar como testemunhar e transmitir o fato da realidade para um espectador.

Mesmo com o uso frequente da fotografia como documento, o termo "documental" só surge no início do século XX, num contexto social de formação de espectadores, ou seja, pode-se afirmar que entre o "documento" e o "documental" está marcada a inserção dos meios de comunicação de massa na produção da memória e até da história coletiva, juntamente com o início da categoria de espectador. Não seria estranho pensar que o termo "documental" foi sistematizado justamente no campo cinematográfico, quando John Grierson (1898-1972) em um comentário num periódico em 1926 define *Moana,* de Robert Flaherty, como um filme de "valor documental". Em seu texto, "First principles of documentary", Grierson apresenta a definição de documentário como "tratamento criativo da realidade", constituindo assim um gênero específico de filmes (PENAFRIA, 2004). É importante destacar a definição de "tratamento criativo", pois segundo Margarita Ledo, esta ultrapassa o senso convencional de imagem como registro do real, um corte objetivo (muitas vezes científico), para trazer à tona a concepção de um tratamento baseado em princípios, de uma criação, por fim, "*la cuestión de la estrategia de sentido*"[2] (LEDO, 1998, p. 43).

A diferenciação dos campos da documentação e do documentário na fotografia suscita outro aspecto significativo para o debate em questão: a aproximação com o campo artístico e a construção de um gênero. A respeito do valor artístico, Olivier Lugon afirma que, embora a noção de documentação sempre estivesse inerente ao meio fotográfico, até os anos vinte ela não definia um estilo ou um gênero específico. Na fotografia de documentação, era evidente a contradição à ideia de arte devido a sua utilidade que servia a fins científicos, de arquivamento ou iconográfico. Somente no momento em que a especificidade do meio fotográfico e a visão mecânica tornam-se artisticamente valorizadas, os campos começam a se aproximar, até que, nos anos trinta, seja possível falar numa arte documentária (LUGON, 2008).

[2] "a questão da estratégia de sentido" (Tradução minha)

Diversos movimentos estéticos no início do século XX (*Neues Sehen, Neue Sachlichkeit, straight photography*)[3] modificam os parâmetros da arte fotográfica ao valorizarem aspectos próprios de sua linguagem técnica, em detrimento aos tratamentos anteriores que simulavam uma aproximação ao pictórico como exigência artística (pictorialismo[4]). Tais aspectos como reprodutibilidade, nitidez, indicialidade e distorções de objetiva começam a ser explorados permitindo expandir os modos de visibilidade e as possibilidades estéticas da fotografia. Se as características específicas do meio fotográfico já podem ser reconhecidas no campo da arte, não demorou muito para que algumas produções com finalidade de documentação ganhassem um destaque pelo âmbito estético. É neste cenário de conjunção de campos de atuação que o adjetivo documentário se vincula à literatura da fotografia e passa a constituir uma grande categoria.

O desenvolvimento desta categoria documental representa assim um movimento do século XX em estreita relação com o universo artístico e também com os meios de comunicação – o jornalismo, a notícia – ou seja, sua preocupação com a produção de sentido. Além de atender à demanda de instituições na produção de documentos visuais, surge, no campo da notícia e do jornalismo, um aumento do interesse em oferecer ao leitor uma imagem do acontecimento reportado. Em princípio a fotografia assume um papel ilustrativo na matéria jornalística, porém, a demanda deste campo por imagens pressionam aperfeiçoamentos no campo do fotográfico, seja no quesito técnico, na linguagem e principalmente na produção de sentido que se refletem nos documentos, nas artes e no documental fotográfico. Na prerrogativa acerca do documentarismo fotográfico apresentada por Ledo, podemos assegurar os vestígios da noção de "relatos do mundo", condizentes com princípios jornalísticos:

> "A partir de aquí, cuando la foto sea foto documental, nos está indicando, siempre, que parte de un referente real, de un material que no modificó en aquello que lo define, (no confundir con que no organizó, resituó en el espacio, observó sus constantes y las fijó) en aquello que nos lo hace reconocible y singular. Nos está indicando, por lo tanto, un modo de relación con ese referente que asumimos como

[3] Nova Visão, Nova Objetividade e Fotografia direta.

[4] O pictorialismo foi o primeiro grande movimento de arte fotográfica, nascido no início dos anos 1890 na França, juntamente com a promoção da técnica do *flou* (desfocado). Este movimento tem como prerrogativa distinguir-se das práticas úteis fotográficas pela manutenção de uma forma de representação que suprime as especificidades técnicas de seu meio no intuito de simular valores estéticos da pintura. A fim de conferir à fotografia o prestígio da criação subjetiva, os artistas apoiavam-se em recursos técnicos como o *flou*, a intervenção extrafotográfica e procedimentos de hibridização para produzir provas únicas que aboliam o automatismo e a reprodutibilidade fotográfica em favor da aura de obra singular. Seus temas eram guiados pelos gêneros da pintura, entretanto o pictorialismo ficou marcado pela representação temática da paisagem. (ROUILLÉ, 2009)

> autenticidad, como inmersión en la vida […], como capacidad del fotógrafo para relatarnos el mundo y hacernos desear el mundo." [5] (LEDO, 1998, p. 39-40)

Embora já houvesse um consenso sobre retratar aquilo que se vê, sem alterar o sujeito frente à câmera, outras questões ainda eram pertinentes ao tentar definir o adjetivo documentário. A definição "documentária" gerava dúvidas quanto à temática da imagem, se retratar somente pessoas ou objetos, ou mesmo acerca de sua funcionalidade, se seria somente uma fonte de informação, apreciação estética ou proporia engajamento social e formação de opinião. Tudo isto surge como fatores importantes no recorte desta categoria e que, em relação à arte, também está presente no principal paradoxo: o objetivo da fotografia de arte documentária é de fato documentar? (LUGON, 2008) Estes questionamentos são impulsionados pela necessidade de estabelecer critérios e limites entre a fotografia de um documento e aquela que representaria a categoria documental. Walker Evans[6], diante deste debate, já se coloca na posição puramente estética ao acrescentar o termo "estilo documentário", considerando-o mais adequado para caracterizar estas produções fotográficas mais próximas do território artístico que vão além de um mero documento.

Já era possível encontrar alguns indícios do que viria a se tornar a fotografia documental nas diversas aplicações da fotografia como documento. As exigências inerentes às documentações como nitidez, serialização do tema e métodos de catalogação, foram apropriados na tentativa de constituir um formato à categoria documental. Dentre as mais diversas finalidades destas documentações, se destacam as missões fotográficas, a partir de meados do século XIX, que pretendiam explorar regiões e construir uma espécie de "enciclopédia visual" do mundo, transformando, enfim, o real em imagens. Muitas missões convocadas possibilitaram a construção de uma memória visual, de um conhecimento científico e simbólico dos territórios representados, ou simplesmente alimentaram o desejo da época pelo exótico. As missões fotográficas correspondiam também à mentalidade colonial de expansão e exploração: no caso europeu, buscaram documentar a África e o Oriente Médio, sendo a primeira com intuito científico e a segunda, em específico no Egito, procurava atender o gosto pelo diferente e produzir imagens de vistas para o comércio de postais

[5] "A partir daqui, quando a foto é fotodocumental, nos está indicando, sempre, que parte de um referente real, de um material que não modificou naquilo que o define, (não confundir com que não organizou, resituou no espaço, observou suas constantes e as fixou) naquilo que nos faz reconhecíveis e singular. Está-nos indicando, portanto, um modo de relação com esse referente que assumimos como autenticidade, como imersão na vida [...], como capacidade do fotógrafo de relatar-nos o mundo e fazer-nos desejar o mundo." (Tradução minha)

[6] Walker Evans (1903-1975). Importante fotógrafo norte-americano do início do século XX de grande influência na produção fotográfica da *Farm Security Administration* - FSA.

ilustrados (SOUSA, 2000). Já nos Estados Unidos, logo após a Guerra de Secessão, as missões avançaram para o Oeste, procurando documentar as nações indígenas, igualmente conduzidas por finalidades colonizadoras.

Sousa afirma que estas primeiras expedições evidenciavam um início de procedimentos de trabalho documentais, ou seja, viajavam durante um período longo carregando todo o laboratório fotográfico no intuito de testemunhar o que viam através de imagens, um registro aparado pelo discurso do realismo fotográfico. Os fotógrafos teciam os elos entre o nunca-visto dos territórios os quais exploravam, mediavam a disjunção entre o aqui e o longínquo, reportando o que era possível dar a conhecer sobre tal realidade. Assim, tais expedições fotográficas representavam os primórdios de um registro visual do mundo, com a fotografia ainda exercendo um papel de mediação e os fotógrafos sendo responsáveis por construir uma unidade visual e simbólica acerca de um território, mesmo que através de uma neutralidade da imagem que registrava uma verdade imparcial.

Neste universo da fotografia como prova visual, os trabalhos de Jacob Riis (1849-1914), Lewis Hine (1874-1940) e John Thomson (1837-1921), se diferenciaram de grande parte das produções de arquivos de sua época porque iam além de registrar a realidade, pretendiam que a transparência da imagem proporcionasse uma intervenção social (outro ponto caro à noção de documentário). Ao pensar a fotografia por este viés, tais fotógrafos puderam questionar o seu meio social, as verdades ideológicas de seu tempo, e, se a fotografia podia dar visibilidade aos territórios nunca vistos, poderia igualmente dar visibilidade a realidades sociais não vistas, de pobreza e de exclusão, os frutos da sociedade urbana e capitalista. As fotografias, em especial nos trabalhos de Hine e Riis, exploravam enquadramentos que permitiam ver o outro em um contexto social, produzindo um “retrato” da realidade urbana e, com isso, evidenciando sua intenção de denuncia e compromisso com a verdade social.

O projeto de Jacob Riis em registrar como viviam os moradores de rua, o dia e noite (um dos primeiros a usar o flash) da pobreza e miséria das ruas de New York, é um dos exemplos considerados como precursores do documentarismo fotográfico e igualmente de uma fotografia humanística (SOUSA, 2000). O compromisso social iniciado pelo Riis evidenciou-se como uma função marcante da fotografia documental, traduzida até mesmo como seu estereótipo, além de consolidar a figura do fotógrafo engajado num discurso de verdade e denúncia, ancorado na suposta neutralidade da fotografia. Pela dificuldade em divulgar o trabalho nos jornais e impressos da época, o projeto de Riis foi reunido em um

álbum, *How the other half lives*, publicado em 1890, cujas imagens ainda apresentavam um forte aspecto ilustrativo.

É na *Farm Security Administration* (FSA) que estas abordagens até então pioneiras ganham destaque e se firmam como uma corrente da fotografia documental moderna. A FSA foi um organismo federal norte-americano criado em 1935 para auxiliar a crise agrícola vivida durante a Grande Depressão e retratar os resultados das políticas do *New Deal*. Roy E. Stryker, diretor da Seção Histórica, comandou o projeto de documentação fotográfica no qual um grupo de fotógrafos foi contratado para percorrer o país documentando a situação de diversos agricultores após a depressão e, com isso, construir um dos maiores arquivos fotográficos que já existiu. Os fotógrafos partiam para suas viagens com base em projetos propostos pela FSA, os quais continham uma listagem de temas a documentar e demandas a atender, que variavam entre uma fotografia para fins publicitários (reformas agrícolas do Estado), cobrir os efeitos do clima ou calamidades naturais sobre a região. A equipe foi composta por Gordon Parks, Jack Delano, Russel Lee e, dentre eles, destacaram-se Dorothea Lange e Walker Evans pela forte presença de um estilo de trabalho e do ponto de vista de denuncia que lhes renderam muitos problemas com Stryker, causando certos constrangimentos ao governo (SOUSA, 2000).

Roy E. Stryker desconhecia por completo o campo fotográfico e isso permitiu que ele tomasse uma postura mais flexível diante das mudanças de estilo e de propostas do projeto. Além disso, Walker Evans exerce uma grande influência na posição e no trabalho de Stryker, inclusive ampliando a importância da fotografia dentro do projeto da FSA. A amizade e o estreito relacionamento entre eles permitiu que Stryker apreendesse os ensinamentos de Evans sobre o meio fotográfico e transferisse suas experiências de documentação fotográfica e seu estilo a todos os outros fotógrafos da FSA.Walker Evans também foi responsável por conduzir a fotografia da FSA para uma documentação mais ampla da sociedade americana, dos aspectos da cultura vernacular, e não somente para a situação agrícola, como era inicialmente proposto. Por outro lado, sua posição de privilégio rendeu-lhe autonomia para desprezar os propósitos promocionais da agência e desconsiderar os pedidos de uma fotografia mais sentimental e simbólica, causa de grandes problemas para a direção de Stryker (LUGON, 2008).

A inserção de um aspecto simbólico à imagem documental do projeto, até então tratada como um meio neutro de documentar a realidade, acrescentou um aspecto “humano” de grande importância para formatar uma concepção de fotografia documental, presente

principalmente no legado fotográfico de Dorothea Lange e Russell Lee. Embora estivessem preocupados em retratar a realidade da situação social com verdade, os fotógrafos buscam trazer nas imagens a sensação diante do fato, ou seja, além da câmera testemunhar o fato e a realidade tal qual o fotógrafo viu, deve dar conta de testemunhar o que o foi sentido diante da cena. A vivacidade que as imagens agora passam a exprimir evidenciavam aspectos de tranquilidade, esperança, heroísmo e nobreza na população, importantes para destacar as potências de alegoria e simbolismo nas fotografias. A construção da pose, a forma de tratamento da luz, a composição do fundo com o motivo principal e os objetos fotografados, puderam ser visto como elementos de valores simbólicos e ideológicos, utilizados, no caso do arquivo da FSA, para a construção da versão estereotipada do herói rural e de um retrato simplificado da América do pós-depressão. A fotografia documental, portanto, se presta às exigências de poder de forma a ser um instrumento de uma ideologia camuflada na ideia da verdade, da exterioridade do fotógrafo diante do outro, de uma realidade pura, distanciada e legítima, porém imersa numa relação de autoridade.

A produção fotográfica da *Farm Security Administration* ampliou os princípios e as formas desta fotografia de documentação, ou fotografia de arquivo, tornando popular esta noção para o gênero da fotografia documental. Com este trabalho, foi possível consolidar um determinado método de produção com práticas (vivência e duração) e estilísticas (frontalidade, nitidez, planos médios) já existentes, e, principalmente, acrescentar às intenções documentais algumas questões de escolhas técnicas e simbólicas na produção do sentido da imagem, além de uma forte temática de comprometimento social – visto ainda hoje como principal estereótipo de estilo da fotografia documental.

> "Se è legittimo situare lo stile documentario tra le due guerre non è tanto perché le immagini di questo tipo compaiano allora – esistevano già da lunga data – ma soprattutto perché all'improvviso esse trovano un nome, um inquadramento teorico, ed emergono come categoria estetica."[7] (LUGON, 2008, p. 27)

Após a Segunda Guerra Mundial, no período de ascensão de uma sociedade voltada ao consumo e informação a partir de 1960, surgem no cenário dos Estados Unidos iniciativas documentais que põe em questão os cânones dos fotodocumentaristas clássicos dos anos 30. Como marco deste movimento encontramos a exposição fotográfica "*New Documents*" realizada em 1967, no MoMA, sob curadoria de John Szarkowski. Estiveram expostos os trabalhos de Lee Friedlanger, Diana Arbus e Garry Winogrand, fotógrafos que buscavam

[7] "Se é legítimo situar o estilo documentário entre as duas guerras, não é tanto porque as imagens deste tipo apareceram neste momento – existiam já de longa data – mas, sobretudo porque, ao improviso, elas encontram um nome, um enquadramento teórico e emergem como categoria estética" (Tradução minha)

expor seus questionamentos sobre a realidade com as imagens, representar uma verdade interior, exacerbando aspectos subjetivos e expressivos na fotografia documental. Num momento em que as imagens televisivas passam a mediar e reformular a sociedade, estes trabalhos pretendiam subverter esse padrão através da construção de uma fotografia que documente a realidade de forma autônoma e pessoal.

As práticas documentárias começam a ser questionadas dentro da sociedade midiatizada, já que suas funções se sujeitam aos mecanismos do consumo, das mercadorias e das narrativas programadas que versam ao espetáculo. Ao problematizar este contexto cultural para as imagens audiovisuais, Jean-Louis Comolli nos propõe uma maneira pertinente de perder a inocência diante do gênero documentário. O autor ressalta que algumas produções que buscam trabalhar o real, a televisão, os documentários, na realidade expressam a mesma lógica das produções ficcionais, subordinadas a uma imposição de poder ou ideologia, na qual um sujeito "dá voz ao outro" para produzir um efeito de real, previsível e preconcebido em um roteiro. Como direcionamento destas críticas, Comolli ultrapassa uma justificativa ontológica (o que é real e aparência) buscando "inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos sujeitos" (COMOLLI, 2008, p. 36). A relação no documentário busca expressar um encontro com o outro em seus próprios termos e alteridade, num ato que produz transformações mútuas, tanto para o sujeito filmado quanto para o sujeito que filma, sendo que este último deve estar aberto ao improvável real ao Devir-outro.

Percebe-se que estas posições apresentadas por Comolli ganham consistência ao analisar o trabalho do fotógrafo Robert Frank, uma referência que balançou os cânones da fotografia documental. Partindo de um serviço semelhante aos fotógrafos da FSA – percorrer e documentar a realidade norte-americana – Frank consegue produzir uma fotografia diferenciada propondo ângulos, enquadramentos, desfoques e representações que evidenciavam uma interpretação da vida norte-americana muito particular. Ao documentar a realidade, Frank pretendia encontrar uma expressão autônoma, mostrar mais uma individualidade estética do que uma coisa ou um objeto em si e torna-se o principal expoente de uma tendência fotográfica documental que encontra seu propósito na busca de uma subjetividade individualizada e liberdade expressiva.

As imagens de Robert Frank expressam territórios vazios, tendo uma atenção aos detalhes e as paisagens das estradas. Procurava mostrar os acontecimentos do cotidiano como encontros efêmeros, e sua fotografia traz a marca deste encontro, um encontro do próprio autor com o mundo até então invisível. O trabalho de Robert Frank, sem dúvida, abre o campo

de discussão da fotografia para outras abordagens, que problematizam tanto a tradição documental, antecipando a transição para o contemporâneo ao romper com a verdade visual, quanto desarticulam conceitos vigentes sobre o real e o fotográfico, que iremos aprofundar a seguir.

> "Se as fotos de Frank rompem com a estética documental, é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque elas quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade." (ROUILLÉ, 2009, p. 173)

É possível afirmar que as imagens de Robert Frank são importantes referências para refletir sobre as tendências da fotografia documental contemporânea. Tal rompimento, como afirma Rouillé, pode ser relacionada a uma forma diferenciada de representar a realidade fotográfica juntamente com uma transformação social na maneira de vivenciá-la. Assim como Comolli nos faz perder a inocência diante das produções audiovisuais, na fotografia documental contemporânea é igualmente esta relação direta com a realidade, numa noção de documentação enquanto prova, que deixa de ser crível e de existir. Passa-se então a construir um sentido particular e individual de realidade e, como consequência, a definição do documentarismo oscila na tensão entre verdade e ficção. Dentro da mesma tensão, certas verdades acerca do realismo fotográfico também passam a ser questionadas. Será necessário, assim, trazer uma reflexão particular da imagem fotográfica e considerá-la em suas especificidades sígnicas, com o intuito de entender a particularidade da noção de realismo fotográfico.

A fotografia enquanto signo

Ao iniciar um estudo acerca da fotografia documental, é necessário esclarecer alguns conceitos sobre os processos de produção e significação da imagem fotográfica em termos semióticos, como forma de evidenciar algumas de suas particularidades e, principalmente, destacar alguns aspectos que construíram a ideia de "testemunho", questão importante para avaliar seu caráter documental. Toda a análise será feita levando em consideração as diversas interpretações que a história das teorias do fotográfico propusera, a fim de estabelecer relações com características da fotografia documental e perceber quais alicerces sustentaram as diversas posições acerca do fotográfico.

A fotografia, em regra, caracteriza-se por ser uma imagem técnica formada a partir de procedimentos químicos e físicos em sua produção. Trata-se de uma imagem que advém da impressão da luz refletida (física) pelo referente em uma superfície fotossensível (química ou digital) que possibilita uma imagem com alto grau de semelhança. A partir desta definição mínima, alguns estudos desenvolveram-se na tentativa de compreender os modos como tal imagem representa o real e de que maneira tais modos alternavam o predomínio de certas características do fotográfico: o caráter técnico e automático do aparelho; a imensa semelhança e exatidão da imagem; e o registro fotoquímico da realidade. É na escolha de qual característica enfatizar que reside a diferença das diversas posturas teóricas que buscaram responder à pergunta crucial: o que é a fotografia?

O autor Philippe Dubois, no clássico primeiro capítulo da obra *L'acte photographique et autres essais*, um texto de referência para os estudos no campo do fotográfico, articula uma retrospectiva histórica das principais posições acerca da fotografia e sua relação com o referente, destacando três diferentes perspectivas de análise: a fotografia como espelho do real, como transformação do real e como traço do real (DUBOIS, 1993). Resgataremos estas perspectivas apontadas por Dubois com o intuito de construir uma reflexão acerca da fotografia enquanto signo e esclarecer sua relação com os diversos períodos da fotografia documental, aprofundando-se sobre cada uma delas, quando assim for necessário.

Uma das primeiras concepções sobre a fotografia, ainda nos seus primórdios, considerava que a imagem estabelece uma relação de transparência com referente, isto é, a fotografia é considerada "a imitação mais perfeita da realidade", o "espelho do real" (DUBOIS, 1993, p. 27). Estes argumentos operaram discursos em diversos campos dos usos da imagem e pautaram-se principalmente sob dois pontos: primeiro na nitidez e exatidão da representação, isto é, na relação de semelhança da imagem; e por outro lado no caráter de objetividade atribuído ao aparelho, cuja precisão dispensaria as imperfeições humanas na produção de representações visuais.

Podemos afirmar que este posicionamento acerca da imagem fotográfica foi importante principalmente para consolidá-la como documento visual mais apropriado às exigências da modernidade. Isto porque possibilitava uma representação visual mais fidedigna e, assim, mais adequada aos documentos científicos e de viagens, entre outras práticas sociais, como os retratos e os *carte de visite* de sua época. O caráter objetivo da imagem e sua precisão em representar a realidade foram cruciais para a legitimidade do documento

fotográfico como prova e a larga disseminação deste tipo de imagem para os mais diversos fins comerciais e profissionais.

Por outro lado, para o campo artístico, o discurso do caráter mimético foi o principal argumento dos adversários da inserção fotográfica no universo da arte. Para traçar os limites deste território, os artistas e adeptos da Academia de Belas-Artes da França julgavam a fotografia como uma "reprodução exata da natureza", uma cópia do real, e neste sentido impedia o fotógrafo de selecionar ou acrescentar quaisquer elementos no enquadramento visível, ação imprescindível para obtenção da pintura ideal. Nesta disputa, a figura de destaque foi o poeta Baudelaire em cujo famoso texto crítico escrito ao Salão de 1859 expusera diversas críticas contrárias ao valor artístico da fotografia, principalmente pela sua "exatidão material absoluta" [8], a qual devia servir às necessidades profissionais da ciência e somente como ferramenta para a arte. Além do mais, o caráter técnico da fotografia era um motivo de rejeição artística, porque seu automatismo ausentava o sujeito da "criação", dispensando a mão do artista e, consequentemente, o seu valor criativo na produção da imagem.

> "O que é importante apontar aqui é a clivagem que Baudelaire estabelece com vigor entre a fotografia como *simples instrumento de uma memória documental do real* e a arte como *pura criação imaginária*. [...] Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real." (DUBOIS, 1993, p. 20-30)

Em conformidade com o pensamento positivista da época, a presença da tecnologia fortalecia ainda mais a ideia de mimese fotográfica e de análogo perfeito da realidade, pois libertava a imagem das contingências do humano e garantia a objetividade necessária para confiá-la ao uso científico, industrial e documental. Em resumo, se estabelece assim a principal diferença entre os dois modelos de representação da época: a pintura, como produto subjetivo do artista, e a fotografia, resultado neutro e objetivo de um aparelho.

Diante da difusão dos veículos de comunicação impressos no século XX, tornava-se necessário intensificar os estudos acerca da linguagem e seus processos de significação verbal e visual, neste caso específico, da produção de mensagens fotográficas. A crescente utilização da fotografia em jornais e igualmente produtos publicitários intensificou os estudos teóricos frente ao fotográfico, apesar de fazê-lo a partir do ponto de vista da produção de sentido, do próprio "fazer" intencional da imagem. Tal concepção reflete os primeiros escritos de Roland Barthes acerca da fotografia, cuja preocupação se pautava sobre os processos de significação

[8] Charles Baudelaire, "Le public moderne et la fotografia", em *Salon de 1859.*

desta imagem, ou seja, na afirmação de que a fotografia seria uma "mensagem sem código" (BARTHES, 1990), representando o análogo perfeito do real. Embora compartilhe a ideia de perfeita analogia, é importante ressaltar que Barthes avança ao questionar-se sobre a arbitrariedade da mensagem fotográfica. Ao focar no âmbito de uma mensagem o autor passa a questionar a fotografia numa perspectiva semiológica, buscando indagar-se sob o ponto de vista da produção de sentido e não somente pela semelhança da representação. Suas reflexões o levam a um impasse cuja conclusão constitui-se como um paradoxo: a mensagem fotográfica é resultado da coexistência entre uma série de conotações e sua pura denotação analógica.

Em 1980 é publicada a obra A Câmara Clara, em que Barthes analisa algumas imagens que marcaram sua trajetória de vida e, a partir delas, estabelece algumas conclusões teóricas acerca do estatuto da fotografia. Este texto apresenta grande repercussão nos estudos sobre a fotografia, sendo que sua maior contribuição reside na insistente conexão que o autor afirma existir entre o objeto e sua imagem, além de acrescentar a hipótese temporal ao debate da fotografia: a imagem agora passa a evocar o passado.

Diante destes dois momentos do autor, é possível perceber a referência à transparência da imagem, ou seja, a possibilidade de restituir uma realidade a partir de sua fotografia, seja porque esta representa uma "mensagem sem código", sua pura denotação, ou porque "sempre traz consigo o seu referente" (BARTHES, 1984, p. 15). No entanto, para Philippe Dubois, é em A Câmara Clara que se situa o ponto de partida para aprofundar as discussões do fotográfico pelo viés do referente, ou seja, quando Barthes avança na "pura denotação" e reposiciona sua análise para a impregnação do real, modelando seus conceitos sobre o argumento de um "referente que adere" e do clássico "isto foi".

Roland Barthes inaugura assim uma espécie de discurso do referente, o qual caberá a Philippe Dubois a tarefa de aprofundar esta concepção a um "discurso da indicialidade". À noção de marca do real, Dubois atribui o conceito de índice, procedente da semiótica de Charles S. Peirce, o qual afirma que qualquer estudo sobre o fotográfico deve defini-lo por essência como uma impressão da realidade, mantendo uma relação de contiguidade com o referente representado, uma relação da ordem "do traço, da marca e do registro".

O autor acrescenta que a fotografia pode agregar mais categorias de signos e estabelecer outras relações com o objeto: primeiro pode apresentar semelhança com o referente, e por isso apresentar-se como ícone, ou mesmo evidenciar na imagem algum tipo de convencionalismo, seu nível simbólico, com a premissa de que tais relações estão inseridas

numa condição primeira de índice, fundamental e imprescindível para definir a imagem fotográfica. De fato nenhuma das três categorias existe isoladamente, elas se sustentam uma nas outras, e por vezes se sobressaem individualmente, a depender da mensagem contida na imagem. Nesta ótica, o objetivo deste importante estudo do Dubois é priorizar uma teoria da imagem fotográfica que levasse em consideração o seu ato de produção, ou seja, que ampliasse a análise para além da mensagem contida na imagem.

A relação indicial da fotografia está subordinada ao princípio central da conexão física, uma relação que, para o autor, pressupõe *singularidade*, *atestação* e *designação*. A categoria de índice configura uma relação única entre a fotografia e seu referente, ou seja, é resultado da impressão luminosa de um referente real em um determinado momento do tempo, é da ordem do fenômeno e sempre singular. A *singularidade* existente na relação fotográfica foi útil para pensar a eficácia da fotografia no registro singular de acontecimentos e fatos no campo documental, principalmente no âmbito específico do fotojornalismo. Já a *designação* corresponde à capacidade da fotografia de indicar, sublinhar, apontar a relação singular existente com o seu referente.

Em destaque, o princípio da *atestação* é definido em consequência da contiguidade física do índice e implica no testemunho existencial de uma realidade. Tal princípio é de extrema importância para uma história do pensamento fotográfico – encontra-se igualmente na base do argumento teórico do Barthes, em seu conclusivo "isso foi" – e principalmente para constituir a corrente hegemônica da fotografia documental, já que consolida a noção da fotografia como prova.

> "Se de fato a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único, isso quer dizer, por outro lado, que, no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia, esta só pode *remeter* à existência do objeto do qual procede. É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra." (DUBOIS, 1993, p. 73)

Apesar da obra de Dubois representar um marco nos estudos acerca do fotográfico a partir da década de 1980, inserido no debate os conceitos da semiótica peirciana, é importante fazer algumas ressalvas ao discurso do referente. Deve-se considerar que, em sua abordagem sobre a indicialidade, Dubois trata a conexão física de forma absoluta. Embora observe que imagem e referente não podem confundir-se, o autor limita todo o sentido e toda a essência da fotografia em sua relação existencial com o referente, principalmente no ato que a constitui, destacando que sua natureza fundamentalmente pragmática encontra seu sentido, em primeiro lugar, em sua referência (DUBOIS, 1993, p. 79).

Ao recuperar este legado histórico dos discursos sobre o fotográfico, pretende-se destacar a contribuição do estatuto indicial da imagem fotográfica dada por Philippe Dubois à noção de verdade visual, o principal dogma das vertentes modernas do documentarismo. Por isso, ao trabalhar as práticas, estéticas e pensamentos da fotografia documental, deve-se levar em consideração os discursos que fundamentam a imagem sob seu caráter de prova, de conexão com o real. No caso, para analisar os cânones da fotografia documental admite-se o fotográfico enquanto um signo indicial.

Ao avançar a análise teórica, percebe-se que a contiguidade física entre o referente e imagem fotográfica constitui apenas a origem do processo de produção, um ponto de extrema importância de qualquer teoria da fotografia, mas não é suficiente para defini-la em sua totalidade. O processo fotográfico agrega diversas etapas que lapidam (e/ou distorcem) tal contiguidade e inviabilizam uma relação direta e integral do referente com sua imagem. A mais elementar das etapas, a projeção da imagem numa superfície bidimensional, já representa uma operação de exclusão de certos aspectos do referente, regida pelo código perspectivo embutido no aparelho. Portanto, a indicialidade, um caráter intrínseco ao procedimento fotográfico, não deve ser tomado como único elemento que a define em sua essência e, principalmente, que determine o sentido fundamental de uma fotografia.

O historiador da arte Ernst H. Gombrich, ao se voltar para a fotografia, já destaca a importância da semelhança para a percepção da imagem, justificada, por exemplo, pela escolha da imagem positiva fotográfica (ao invés da imagem negativa primeira) como formato aceito para uso social. Além do mais, alguns aprimoramentos técnicos (objetivas, materiais sensíveis, suportes) destacam a importância/necessidade de aperfeiçoar a imagem em sua nitidez, a fim de adequá-la aos mais diversos papéis e funções exigidos pelas demandas da sociedade.

No nível da imagem fotográfica enquanto signo, conclui-se que esta representa o seu referente, tanto por semelhança (ícone), quanto por designação (índice). Todavia, em quaisquer destes modos de representação, em seus diversos graus, não existe uma contiguidade direta; a fotografia é perpassada por processos de codificação, tanto a nível estrutural do signo, interferindo em sua suposta conexão física (perspectiva, refração e distorções), quanto em convenções estéticas ligadas ao aspecto cultural e social, cuja influência define a verossimilhança como um conceito histórico.

Na concepção “da fotografia como transformação do real”, Dubois enumera os diversos discursos que assinalam uma desconfiança quanto à neutralidade e objetividade da

representação fotográfica. Em seu texto, o autor afirma que as teorias da imagem inspiradas na psicologia da percepção, ou mesmo as de caráter ideológico apontam a impossibilidade de uma representação perfeita da realidade, e, do mesmo modo, as abordagens da sociologia permitem pensar que a significação da imagem é socialmente determinada. Como síntese das principais razões, destaca-se a passagem de Pierre Bourdieu, em *Um art moyen*:

> "Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade […]. É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano. Em outras palavras, "a fotografia é um sistema convencional" que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de "dégradés" do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) "usos sociais" considerados "realistas" e "objetivos". E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma "linguagem sem código nem sintaxe", em suma de "uma linguagem natural", é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o *Quattrocento*. (BOURDIEU, 1965, pp. 108, 109 apud DUBOIS, 1993, p. 40).

Ao contestar a exatidão do valor de documento, a neutralidade da fotografia, o que fica evidente é a forte dicotomia entre a realidade aparente, imediata da imagem e uma realidade interna do referente. A realidade imediata da imagem implica em signos correspondentes a valores imagéticos estreitamente ligados a um regime de convenção; a realidade interna do referente pressupõe o modo como o objeto, em sua força de semelhança e singularidade, é reportado. Ambas as realidades existentes na fotografia não são suficientes para restituir a realidade primeira: a fotografia representará sempre a fração de uma realidade, um recorte de um referente que não é "apresentado" em sua integridade o qual está sujeito às práticas discursivas, aos regimes e funções desta imagem. Em outras palavras, a fotografia é um processo singular, segundo Rouillé, "consiste em transformar o *real* em *um* [grifo do autor] real fotográfico".

Constatando a singularidade do processo fotográfico, as produções contemporâneas, cada vez, mais têm se aproximado do caráter construtivo deste "real", acreditando que "fotografar consiste em atualizar um evento que não existe fora da imagem que o exprime". É neste aspecto que algumas práticas apontam uma crítica às teorias da indicialidade, que valorizam a referência da imagem privilegiando somente o seu eixo espacial, que comprova da existência de um referente, sem considerar que a significação da imagem é construída em

seu aspecto fenomenológico, que inclui o vetor temporal à equação, ou seja, reposiciona o caráter indicial em relação ao evento que a imagem exprime.

As estéticas contemporâneas permitem pensar em construções de sentido que não necessariamente pretendem evidenciar a relação existencial com o referente: mesmo que a relação indicial e de testemunho estejam intrínsecas ao processo fotográfico, estas produções não buscam como significado testemunhar a existência de algo que esteve em frente à câmera, o objeto em si não é a temática principal. Em muitas propostas que retratam vestígios, índices ou ruínas, por exemplo, o que se aponta é exatamente este índice temporal expresso na imagem. A fotografia pode não ser capaz de testemunhar o que aconteceu a tais referentes, porém comprova que um evento ocorreu anteriormente, que uma duração impregnou-se na realidade da imagem e abre o sentido para possibilitar questionamentos acerca do fato que ocasionou estes índices. Neste sentido, podemos identificar então que existe uma presença temporal nos índices apresentados na imagem.

É preciso ressaltar que não se trata de um tempo da fotografia enquanto composição visual do índice, ou seja, da fração de tempo do ato fotográfico expresso na plasticidade da imagem, o tempo de obturador. Neste caso, muitas destas imagens contemporâneas não deixam de representar, em sua materialidade visual, um ato fotográfico instantâneo. Esta impregnação temporal, a que buscamos citar, se apresenta no próprio referente fotográfico, que acaba se tornando o índice de uma ação não expressa na imagem, invisível: o referente é tratado enquanto evento. Ao analisar as paisagens fotojornalísticas de catástrofe, Benjamim Picado aponta exatamente esta outra forma de pensar os índices fotográficos para construção de um discurso visual através do viés da temporalidade:

> “Quando nos voltamos, entretanto, ao apoio dos discursos que tematizam a fotografia neste seu aspecto de uma significação pautada na presentidade, nos vemos em sérias dificuldades - em especial no modo de apreender a especificidade desta relação da imagem fotográfica com os tais “rastros”: em certas destas teorias, a matriz da indexicalidade fotográfica ainda privilegia as coordenadas espaciais das relações entre signos e objetos, valorizando a produção de uma referência pela imagem, ao invés de considerar a relação entre instante e acontecimento, mais própria ao eixo temporal desta significação. Deste modo, as teorias da fotografia reclamaram a noção de “índice” como sendo aquela que permitiria destacar na experiência do fotográfico esta espécie de conexão existencial, de instalação de uma imediaticidade entre as formas visuais e o universo da referência, de apagamento das distâncias entre representação e coisa - enfim, de valorização da presentidade de seus referentes como condição mesma de sua significação mais própria.” (PICADO, 2011, p. 4)

Com base no percurso desenvolvido neste tópico, pretendemos abordar a fotografia enquanto um signo multifacetado e heterogêneo, caracterizado pela presença conjunta dos

níveis indicial e icônico, atravessado por convenções, discursos e práticas que lhe conferem igualmente um caráter simbólico. Desta forma, pretendemos pensar o processo fotográfico como uma cadeia de procedimentos, que não se restringe somente à origem do ato fotográfico, do seu funcionamento como dispositivo, ou à semelhança da imagem final como espelho da realidade, "mas abordá-la enquanto prática social, plural, perpetuamente variável" (ROUILLÉ, 2009, p. 197). Além disso, é necessário reconhecer a capacidade da fotografia de "inventar mundos", levando em consideração as condições do contato, ou seja, as infinitas possibilidades deste encontro, capazes de produzir a atualização do evento expresso na imagem.

Considerações acerca do realismo fotográfico

As análises teóricas acerca do fotográfico, tanto em seu caráter particular de signo quanto em seu valor documental, nos propunham dialogar com o conceito de realismo, ou melhor, com as considerações a respeito do realismo desta específica imagem técnica. Diversos são os motivos que permitiram caracterizar a fotografia como realista, entretanto o que se deseja pontuar é que tal valor não é inerente a este tipo específico de representação e nem critério para legitimar seu valor documental.

Ao trabalhar a questão do realismo na fotografia, é necessário adiantar que as noções de realidade e o realismo estético são produtos culturais e históricos que acompanham as transformações de pensamento. Essa ressalva permite considerar a investida estética do realismo como fruto de uma experiência cultural da modernidade e como uma crítica ao estilo romântico anterior que vigorava no início do séc. XIX. Desta forma, o aperfeiçoamento técnico de máquinas de ver e "copiar o real" e a própria invenção da fotografia refletem esta percepção moderna ampla do cotidiano vivido, uma "visão de mundo" que almeja a representação objetiva, distanciada e instrumental da realidade. Desde as primeiras investidas do realismo até os tempos atuais, é possível observar diversidade de propostas estéticas realistas que demonstram a complexidade e as variadas transformações e contradições que marcam a modernidade. Entretanto, pretende-se centrar esforços para construir uma reflexão acerca da relação destas estéticas com a construção de uma noção de realismo fotográfico bastante útil no objeto de estudo, o campo do documental.

Contudo, ao tratar-se do realismo fotográfico, não podemos deixar de destacar um aspecto importante do Renascimento que se relaciona com a ilusão especular fotográfica, a

perspectiva geométrica. Apresentando de maneira geral, ela surge como um artifício pictórico para representar um objeto tridimensional em um plano bidimensional levando em consideração sua relação espacial com o observador. Neste caso, o projeto da perspectiva geométrica significou primeiramente uma forma de aplicar conhecimentos científicos (matemáticos e físicos) ao ofício artístico, racionalizando e homogeneizando o espaço da representação e, em segundo, produz uma objetividade centrada no sujeito observador atribuindo importância ao ponto de vista, reflexo do humanismo renascentista. Este sistema artificial aumentou a ilusão de realidade das pinturas numa tentativa de conciliar a objetivação e ordenação espacial aos princípios e fenômenos da visão humana. Em coerência com o anseio de organização social da época, tal artifício se tornou uma postura ideológica aceita como dominante que naturalizou determinada concepção cultural como uma representação realista (OLIVEIRA JR, 2004).

A importância de destacar este modelo perspéctico é que ele representou o início de uma série de aprimoramentos técnicos e científicos voltados para a analogia da imagem que culminaram na invenção da câmera fotográfica. O mecanismo óptico do aparelho fotográfico baseia-se numa imagem projetada em perspectiva em relação ao ponto de vista monocular do fotógrafo. Assim, a imagem fotográfica já está condicionada a certo modelo simbólico historicamente instituído como mais realista e que, agregado a uma precisão e nitidez de detalhes, intensifica a noção da fotografia como espelhamento do real.

Antes de esboçar as questões relativas ao realismo, é importante marcar que este não se caracteriza pela conquista analógica na representação, isto significaria enfatizar a diferença entre o realismo enquanto movimento estético e a concepção frágil de realismo como a presença da verossimilhança de uma imagem fiel ao modo como se vê – uma postura concretizada com a presença da perspectiva. Esta diferença é visível, por exemplo, nas conquistas inerentes às técnicas de representação pictórica do Renascimento que, embora suas pinturas apontem um conhecimento científico para representar a realidade de forma mais semelhante à visão humana, elas os fazem através de temáticas idealizadas e narrativas religiosas, longe de relacionar-se à realidade vivenciada pelos artistas.

Para tentar responder a uma definição do que seja realismo estético, Jaguaribe aponta dois caminhos aparentemente controversos, porém complementares: tais estéticas enfatizam uma relação vital entre a produção artística e a experiência de realidade, pretendem expressar as formas de percepção do cotidiano e suas consequentes experiências sociais; por outro lado, considera o realismo como interpretações socialmente codificadas da realidade. Neste sentido,

mais do que representar de forma análoga, o realismo estético pode ser caracterizado por uma ênfase na conexão entre modo de representação e realidade. Para a autora:

> "A arte realista introduz uma nova forma de verossimilhança, afastada das convenções de gênero da arte clássica. O realismo buscou uma representação extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo atrelado ao senso comum da percepção." (JAGUARIBE, 2007, p. 27)

Essa tentativa de conjugar a representação à experiência de realidade corresponde à emergência de certas tendências do período histórico da modernidade, em resposta ao idealismo romântico vivenciado na virada do séc. XVIII para o XIX. Para Beatriz Jaguaribe, a modernidade enquanto projeto está vinculado à herança iluminista e prevê uma série de práticas e discursos cujo objetivo principal era o desenvolvimento de modos racionais de organização social e de pensamento para libertação humana. É interessante destacar, dentre estas, o âmbito conceitual que questionou as tradições e concepções sacras do mundo, a fim de instituir o conhecimento racional e emancipado para operar e interpretar a sociedade.

Em resposta a este projeto racional e como forma de lidar com a crise de sentido gerada pela dessacralização do mundo, o romantismo buscou um sublime transcendente e um desfrute hedonista popularizando-se como uma estética que enaltecia o indivíduo pela ênfase ao sentimental, pelo escapismo e imaginários e que conduziam a uma relação com a realidade através da exacerbação de uma consciência subjetiva. Desta forma, a arte buscava representar tal imaginário fantasioso de sonhos, amores e sentimentalismos como forma de alcançar o belo ou sublime do real.

Diante deste cenário, o realismo estético se constrói em reciprocidade à modernidade do séc. XIX opondo-se ao devaneio romântico com o intuito de oferecer uma representação verdadeira, objetiva e imparcial do mundo. Pode-se considerar que esta perspectiva admite um modo de atuação extraído do pensamento científico, em que o artista atua como um observador imparcial e distanciado representando a vida como ela é. Estas são questões que, de certa maneira, apontam para um "desencantamento do mundo", ou seja, a perda da magia pelo predomínio da racionalidade e uma desconfiança em relação à imaginação como transformação da condição social e humana. O realismo mimético confirma a conexão da imagem como uma cópia do mundo material, não chega a confundir-se, porém traz a noção de ilusão, de espelhamento do real que mascara os processos de ficcionalização presentes na representação através da fabricação de um "efeito de real" (JAGUARIBE, 2007).

Esta oposição expressa entre o ideal, característico do romantismo, e uma nova proposta de representação do real significou um verdadeiro dilema no universo artístico da

época e igualmente uma forma de delimitar as fronteiras do campo, agora ameaçado pela inserção da fotografia. Os argumentos contrários ao realismo estético na pintura apresentavam nítidas relações com uma crítica dirigida à exatidão e à maneira mecânica de reproduzir a realidade, isto é, um discurso que atacava diretamente a tentativa da fotografia de adquirir um valor artístico e um lugar de destaque nas escolas de Belas-Artes. Os adversários da fotografia acreditavam haver uma diferença entre "veracidade" e "verdade" na representação, ou seja, a arte deveria buscar a "veracidade" na representação da realidade, porém com um refinamento intelectual e visual demonstrando uma busca ideal do espírito artístico. Já a posição do realismo apresentava a "verdade" da realidade desconsiderando muitas vezes as normas tradicionais de representação e buscando temas ordinários do cotidiano. (SHARF, 1994)

Nesse contexto moderno, secular e racional que as representações estavam se configurando, a imagem fotográfica deve ser analisada de forma particular, pois, ao contrário do que ocorria até então com a pintura, esta nova imagem configura uma relação diferenciada entre a realidade e a representação. Seu caráter indicial faz da imagem fotográfica algo além de uma interpretação, e sim um vestígio do real. A fotografia, neste embate artístico, converteu-se num símbolo de vulgaridade, já que produzia uma representação brutal da realidade e significava a negação da criação e do sentimento pela reprodução fiel e automática do real. Para além do campo artístico, a coerência com o pensamento moderno e racional e a própria gênese mecânica do dispositivo possibilitou uma nova forma de configuração entre imagem e realidade adicionando um impacto do testemunho ao efeito de real, ou seja, a imagem comprovaria que o fotógrafo esteve frente ao que foi retratado.

O realismo enquanto estética deve ser analisado de forma cuidadosa, pois a universalização cultural que a modernidade tornou possível naturalizou os códigos do realismo, apagando as fronteiras culturais existentes na apreensão de uma experiência e escondendo as convenções ideológicas de seu tempo. A noção de imagem é complementar à noção de realidade, isto é, a definição de uma representação como realista está inteiramente ligada à maneira como a sociedade compreende o que é realidade. Todavia, as transformações sofridas por ambas as noções (as convenções de cada época) foram ocultadas pela ideia moderna de que o mundo é tal qual o percebemos, sua imagem o representa como ele é.

O modernismo como movimento cultural inicia-se no século XX e é marcado pelo questionamento constante do que é ser moderno, com diversas artes de vanguardas que buscam exatamente desmontar esta ideia iluminista de naturalização da realidade e dos códigos estéticos do realismo, acreditando que a realidade é construída, experimentando

outros modos de representação e múltiplas perspectivas. São respostas a diversas transformações que ocorriam na concepção de tempo e de espaço, orquestrada pelo progresso econômico e industrial, que evidenciava uma realidade agora caótica, efêmera e que necessitava de uma arte que pudesse representar este contexto inovador. A implementação da modernidade em si, como David Harvey (1992) aborda, já derivou de um dilema prático de destruição criativa: era necessário destruir as tradições e o passado para criar o progresso, a secularização e a novidade moderna. Esse movimento de "criação destrutiva" e "destruição criativa" nos leva a concluir que a realidade do homem moderno era pautada por um aspecto de desordem constante, ao mesmo tempo em que se buscavam extrair verdades no transitório. As desordens também foram fruto da própria descrença neste progresso e na liberdade humana implementada pela tradição iluminista e pelos movimentos políticos e lutas sociais, revoluções de 1848 e a publicação do Manifesto Comunista, que imputaram uma dimensão política às estéticas modernistas. Seguindo essa lógica é que o modernismo se apresenta com tantas facetas. Diversos momentos históricos (grandes guerras mundiais, movimentos políticos) impulsionaram transições, traumas, verdades que demonstraram a complexidade de extrair uma resposta verdadeira à experiência da vida moderna, ao mesmo tempo universal e local, engajada e anárquica:

> "Mas vemos aqui em ação, com uma aparência bem distinta, a oposição entre o efêmero e o eterno. Se o modernista tem de destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, destruir ele mesmo essas verdades. E, no entanto, somos forçados, se buscamos o eterno e imutável, a tentar e a deixar a nossa marca no caótico, no efêmero e no fragmentário." (HARVEY, 1992, p. 26)

Dentro deste jogo de ambiguidades e tentativas de criar novos mitos e verdades para representar a realidade, surgem diversas modalidades de linguagens, estilos e estéticas, as vanguardas artísticas, com o intuito de revelar os artifícios da construção da realidade, destruindo a ideia da representação como seu espelho. Na fotografia igualmente aparecem movimentos artísticos que se propõem a explorar formas diversificadas de ver a realidade, neste caso expresso através de ângulos e enquadramentos inusitados, experimentações com fotogramas, (a Nova Objetividade e Nova Visão) e uma busca por explorar os aspectos específicos da linguagem fotográfica.

Grande parte dos movimentos vanguardistas no universo fotográfico não rompeu integralmente com o projeto realista nas suas estéticas. Podemos, por exemplo, citar a adesão à proposta da *straight photography* no início do sec. XX, em que se buscava extrair a pureza da forma que o meio fotográfico de representação era capaz de fornecer. Além deste viés

experimental, o movimento representou uma busca por uma fotografia direta, onde também fosse possível representar a realidade utilizando os elementos próprios à fotografia, porém sem retoques, intervenções ou qualquer tipo de trabalho posterior à formação da imagem primeira no negativo – uma oposição explícita aos pictorialistas que buscavam através da manipulação fotográfica simular efeitos estéticos da pintura idealista (NEWHALL, 1982). A novidade deste movimento estava justamente no posicionamento da fotografia enquanto arte através da valorização da técnica e da linguagem estritamente fotográfica como expressão subjetiva de um fotógrafo.

Ao enfraquecer o potencial de verossimilhança da pintura, a fotografia, com sua peculiaridade de índice de real, apresentou-se como a imagem mais adequada ao pensamento racional moderno e, neste sentido, para representar visualmente os acontecimentos do cotidiano reportados no crescente campo da comunicação. Os jornais e meios de comunicação, com o objetivo de garantir uma imparcialidade e distanciamento frente às notícias sociais e experiências da realidade, investiram em métodos e técnicas de aperfeiçoamento analógico para, através da peculiaridade indicial, utilizar-se deste realismo estético e garantir a credibilidade da imagem veiculada. Desta forma, torna-se evidente a ideia de verdade da imagem. A informação visual da fotografia, munida deste valor realista, era capaz de registrar um fragmento de verdade do mundo de forma imparcial.

A combinação da imagem com a realidade que a fotografia instaura, com toda ideia de realismo que temos tratado até aqui, possibilita uma relação diferenciada dos indivíduos com as experiências reais. Ao produzir imagens imparciais e distanciadas, esta relação é igualmente transposta ao espectador, o qual acaba despersonalizando sua relação com o mundo. A sociedade moderna é também caracterizada por evitar e afastar os indivíduos das experiências trágicas, das dores e dos sofrimentos, como reação ao choque e as destruições que a vida urbana moderna oferece. São temores que de forma contraditória instigam a curiosidade de conhecê-los através de imagens, numa produção de sentimentos que "encantam" o mundo, criam mitos e verdades.

Na sua reflexão sobre o "mundo-imagem", Susan Sontag expõe que observar uma imagem fotográfica permite ao espectador participar destas experiências da realidade de forma isenta e, conhecê-las por meio da imagem, fortalece tal sensação de isenção como se a imagem do mundo fornecesse a previsão de como as coisas acontecem e a segurança de que aquilo que vemos já aconteceu. Para Sontag: "No mundo real, algo *está* ocorrendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo das imagens, aquilo *já* aconteceu, e acontecerá *sempre* da

mesma forma.” (1981, p. 161). A segurança e certeza frente à representação do fato estão inseridas em uma lógica realista da neutralidade da fotografia, como se a imagem pudesse fornecer uma verdade aos questionamentos da vida, ou seja, toda a estética da imagem visa à imparcialidade e, principalmente, a uma integridade do assunto, para que o espectador tenha controle de um acontecimento já configurado.

Na fotografia, especificamente, Arlindo Machado contrapõe as correntes teóricas da fotografia como mimese de um real, ao argumentar que a ideia do realismo fotográfico faz parte de uma investida ideológica histórica e culturalmente construída, o que ele considera como a ilusão especular. A fotografia não representa um sistema neutro, ou seja, o aparelho fotográfico é uma construção mecânica baseado em um modelo perspectivo oriundo da imagem pictórica figurativa que foi historicamente definido como realista. Aprofundando-se nas contribuições de Machado sobre a fotografia, podemos perceber que a ideia de um real fotográfico é resultado do casamento entre convenções pictóricas tidas como realistas com o projeto moderno que apostava na verdade mecânica frente à subjetividade humana juntamente com o valor indicial. O que Machado argumenta é que buscamos, através da fotografia, produzir uma cena capaz de sintetizar o momento de forma idealizada com padrões helênicos de beleza, ou seja, com princípios captados dos cânones pictóricos e por consequência acabamos concluindo que a imagem fotográfica nos traz o registro mais fiel da realidade. Assim o conceito de realidade fotográfica está pautado no pressuposto de selecionar (e por isso, intervir *em*) imagens correspondentes às convenções pictóricas que habitam o repertório visual de nossa cultura. Por fim, é um conceito de realidade construída e não ontológico ao ato fotográfico.

O convencionalismo da noção de realismo, no presente estudo, ajuda a entender as próprias transformações na estética documental contemporânea. Numa sociedade saturada de imagens, narrativas e modos de representações, percebe-se a necessidade de introduzir novas estéticas realistas que transmitam uma relação diferenciada com o mundo, questionando os parâmetros de realidade e instituindo uma crise da representação e da verdade. De forma geral, o surgimento deste realismo em meados do séc. XX se diferencia porque renunciam uma postura de observação racional, empírica e distanciada da realidade com intuito de valorizar as experiências vividas, admitindo-as como ficções. A realidade passa a perder uma consistência ao constatar a sua fabricação e mediação através dos meios de comunicação, cada vez mais roteirizada e ficcionalizada. Já que a ficção se torna tão real e capaz de fabricar a própria sociedade, onde se inserem as diferenças, a fronteira entre o real e a ficção? Numa

tentativa de demarcar essa diferença no âmbito do cinema, Jacques Rancière nos fornece o cenário dessa discussão:

> "Um filme "documentário" não é o oposto de um "filme de ficção", porque nos mostra imagens saídas da realidade cotidiana ou de documentos de arquivos sobre acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Ele não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender. O filme documentário, portanto, pode isolar o trabalho artístico da ficção dissociando-o daquilo que a ele facilmente se identifica: a produção imaginária de verossimilhança e de efeitos do real. [...] Contrária a essa tendência a reduzir a invenção ficcional aos estereótipos do imaginário social, a ficção de uma memória [ficção documental] se instala na distância que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus 'documentos'" (RANCIÈRE, 2010, p. 180)

A realidade com que convivemos no contemporâneo reflete a passagem de uma sociedade industrial, pautada na produção de substâncias materiais, coisas, de uma organização social e visual centralizada na representação para uma sociedade da informação que produz mensagens, acontecimentos, virtualidades e uma organização em rede que prevê agenciamentos e interferências, tornando real não só a designação de coisas físicas, mas a imaterialidade dos acontecimentos expressos nestas próprias substâncias.

Com este panorama, é possível perceber que as fotografias documentais contemporâneas são representações que propõem outra postura fotográfica, outras estéticas e, principalmente, outros motivos. Ao afastar-se da ideia de imparcialidade frente ao mundo, o fotógrafo se lança a novas explorações visuais e estéticas, buscando dar voz e significado a sua própria percepção e experiência de vida e de mundo. Sem querer mascarar a construção, ou mesmo ficção, da imagem e a interação existente no encontro do fotógrafo com seu objeto, evidencia-se a recusa de se crer numa única verdade possível. Os acontecimentos do mundo já não comportam um único momento decisivo para representá-los, a realidade torna-se fragmentária e infinita em possibilidade, que estão no mundo não mais como fatos dados, mas como eventos possíveis de serem atualizados, considerando diversidades infinitas de formas e pontos de vista para uma experiência humana.

Ao refletir sobre a "ficção documental" de Chris Marker, Rancière (2010) contrapõem dois modelos poéticos pertinentes para pensarmos numa forma contemporânea de configurar a realidade e, principalmente, as imagens documentais. Ele nos traz a noção de "poética dos signos" (poética romântica) em oposição à "poética da ação" (poética aristotélica) e afirma que não é mais a sequencia causal de ações que constroem as histórias e sim o "poder de significação variável dos signos" e dos seus conjuntos que configuram a obra. Nessa reflexão, o autor nos dá uma série de potencialidades existentes na correspondência de

diferentes regimes de signos para transformar o sentido de um objeto e configurar novas potências de interpretação, por fim acrescenta:

> "A poética romântica substitui o espaço objetivado da ficção por um espaço indeterminado de escritura: de um lado, este se dá como indiscernível de uma "realidade" feita de "coisas" ou de impressões que são elas mesmas signos que falam por si; de outro, ao contrário, ele se dá como o espaço de um trabalho de construção infinita, próprio para elaborar, por seus arcabouços, seus labirintos ou seus desníveis, o equivalente a uma realidade sempre muda. " (RANCIÈRE, 2010, p. 182)

As transformações que se tentam desenhar também se refletem no espectador destas imagens fotográficas contemporâneas, aquele em que ocorre o exercício interpretativo. Ao questionar uma ideia única de realidade, as imagens fotográficas contemporâneas já não buscam exibir um fato em sua integridade, retirando do expectador a segurança de prever a realidade por sua representação. As fotografias já não se mostram totalmente configuradas e, por isso, o expectador é convocado a completar o sentido da imagem, e, desta forma, a realidade da fotografia torna-se um exercício imaginativo. Barbalho completa que as fotografias documentais contemporâneas impõem uma função a mais ao observador do que simplesmente apreciar a obra, apontando que "o documentarista exige que o leitor procure na propriamente o não expresso pela incompletude da fotografia." (2010, p.129).

II - A representação do lugar na fotografia

A documentação dos lugares: a paisagem do ponto de vista e da permanência

Seguindo o mesmo percurso apontado na construção do termo documental, a observação da paisagem na documentação fotográfica carregam aspectos e estruturas visuais que combinam a finalidade instrumental da imagem fotográfica com as referências trazidas do gênero pictórico já consolidado. Além disso, é relevante considerar que as primeiras tentativas de legitimar uma categoria artística para a fotografia perpassaram a representação da paisagem, pelo movimento pictorialista, e essa herança, ou reação a ela, foi influente na manutenção das estéticas da fotografia neste campo. São esses dois conjuntos que irão configurar uma suposta estética da paisagem na fotografia documentária e determinar as nuances que evidenciam contextos históricos e debates na fotografia.

Pensando no aspecto da paisagem isoladamente, Anne Cauquelin lança uma série de crítica à noção da paisagem como um equivalente idêntico à natureza para constituí-la enquanto uma forma simbólica mental que tomamos como já dado. Em se tratando da paisagem na pintura, a autora afirma que a chave desta formulação mental se encontra na invenção da perspectiva, pois fixaria uma ordem de apresentação e os meios para realizá-la em uma figuração. A perspectiva introduz uma estrutura de percepção simbólica importante para fazer a paisagem ganhar consistência de realidade, de naturalizá-la além do quadro:

> "[...] uma ordem que se instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza. Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito, justamente "da natureza". A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de 'artificial'. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro." (CAUQUELIN, 2007, p. 38-39)

Em outras palavras, legitima-se a naturalização do artifício paisagem para pensá-la em um só termo, assim ao tocar paisagem equivaleria a tocar e modelar ou destruir a própria natureza. A partir daí pensar a paisagem como um ordenamento construído e, ao mesmo tempo, como algo eterno é estabelecer a perfeita equivalência entre a arte (o quadro e seu carater artístico) e a natureza. Nesse sentido, a autora declara uma dupla operação confusa que se estabelece com o conceito paisagem-natureza: a tentativa de transformar a natureza para tornar visível uma paisagem (trabalhos paisagísticos, os jardins, etc.) e, ao mesmo, restituir algo de eterno e inalterável, apagando a ideia de sua construção (no campo do sensível, como sítio ideal primitivo).

A paisagem se define como uma visão unificadora de um “pedaço de natureza” cativada pelo espírito e pela afetividade humana. Para George Simmel, seria contraditório tomar a natureza em seu fragmento, isto porque a natureza é um todo indivisível e, ao retirar-lhe um fragmento, não a teríamos inteiramente. O autor também acrescenta que o conceito de paisagem surge da delimitação de um campo de visão como uma nova unidade, motivada por um sentimento subjetivo (SIMMEL, 1996).

A noção formulada por Simmel dialoga diretamente com a afirmação de Cauquelin acerca das “estruturas de percepção simbólicas” já que, pensar “a delimitação de um campo visual” traduz de certa maneira um modo de percepção emoldurado, um modelo originado diretamente da formulação simbólica perspectivada.

Por outro lado, o sentimentalismo voltado para a paisagem, ou seja, um lugar de apreciação estética, se desenvolve no período da modernidade que possibilitou a dissociação das relações entre vida interior e exterior, dissolução da ligação da natureza em prol de uma realidade autônoma e racional. Só assim foi possível recortar a paisagem da natureza e dar o sentido de plenitude à sua singularidade.

De acordo com Jaguaribe, este dualismo apresentam tendências contraditórias e, ao mesmo tempo, complementares para a formação da experiência cultural moderna. O processo de secularização e o domínio de uma racionalidade tecnocientífica, no projeto de modernidade, figuraram um "desencantamento do mundo” e, ao mesmo tempo, motivaram seu “encantamento”, por exigir novas formas de espiritualidade, as seduções do consumo, fetiches e estéticas do romantismo. A paisagem, como uma unidade de contemplação e subjetividade, responde a esta perspectiva iluminista, pois é produto de um romantismo que visa alcançar o transcendental e sublime. Por outro lado, sua fragmentação repercute a exploração positivista do mundo, com intuito de reordenar os conjuntos, as categorias, de experimentos e observações da natureza em busca de uma única verdade científica, uma visão mais realista do meio. A paisagem moderna torna-se uma forma de visualidade integral que, igualmente, atende tanto a função de conhecimento pelas investigações científicas e de novos territórios, quanto ao sentido espiritual de valorização da natureza como forma de exaltar sentimentos e subjetividades.

O projeto de modernidade exigiu uma dominação científica da natureza com intuito de fornecer todas as explicações acerca dos fenômenos naturais e libertar os homens das irracionalidades e fantasias da religião, das arbitrariedades do poder. Era, portanto, uma lógica da ordem e do progresso que promovia o controle das forças da natureza para encontrar qualidades universais e imutáveis da humanidade emancipada. De forma contraditória, a

exploração da estética começa a ser explicada pelo domínio cognitivo distinto, dissociando o juízo estético de uma razão prática e moral. Esse se tornou o marco do movimento romântico, levando à individualização do sentimento e a um subjetivismo como fim em si mesmo. Assim, o romantismo enquanto movimento que valorizou a paisagem, construiu a ideia da natureza como lugar da apreciação estética, o refúgio para busca de sentido e de transcendência frente à intensa transformação e caos racional do seu oposto urbano.

Ao final do século XIX, a dualidade apresentada na experiência moderna permite valorizar esteticamente a paisagem como um gênero de representação pictórica, em que próprio ato de pintar perpassa a ideia de, a partir da realidade dada, subtrair um pedaço delimitado capaz de alcançar uma totalidade significativa e equivaler à natureza. O enquadramento, a perspectiva, a simetria foram formas de a paisagem pictórica construir uma nova visibilidade, dominar a natureza pelo olhar, "organizando-a, esquematizando-a, colocando-a em forma, estabelecendo um elo simbólico entre seus elementos" (ROUILLÉ, 2009, p. 111). A paisagem pictórica começa a perder o caráter sentimental e hedonista para se aproximar de uma observação direta da realidade, conjugando as representações imagéticas ao senso comum da percepção e apostando num realismo mimético que fornece uma observação neutra do mundo. Entretanto, nessa virada de século, a pintura desvia as suas funções práticas e procura responder às problemáticas do campo estético, isto é, explorar novas linguagens plásticas para atender à finalidade estética em si e ao mesmo tempo buscar parâmetros de diferenciação dentre a diversidade de estilos e movimentos.

Ao trazer o debate para o campo da fotografia, é possível identificar que as abordagens acerca da paisagem e de um modo de pensamento pautado na racionalidade encontram sua plena realização nesta nova forma de representação. A fotografia, com suas especificidades técnicas, comporta um realismo de outra categoria, agregando um valor de índice à imagem produzida através de um aparelho. Entretanto é importante salientar que a fotografia não representa um sistema neutro, ou seja, o dispositivo fotográfico é uma construção mecânica baseado em um modelo perspectivo oriundo da imagem pictórica figurativa que foi historicamente definido como realista.

Aprofundando-se nas contribuições de Machado sobre a fotografia, podemos perceber que a ideia de um real fotográfico é resultado do casamento entre convenções pictóricas tidas como realistas com o positivismo científico que apostava na verdade mecânica como extensão imediata da visão humana. Em outras palavras, a ilusão especular resulta da construção de um aparelho que ausentaria o homem de criar representações da realidade baseados em princípios perspectivos convencionados como modelo de realismo.

Sendo o meio mais eficiente e legítimo de produzir paisagens para funções instrumentais, a fotografia acentuou o aspecto da naturalização da observação e a delimitação visual torna-se a máxima da fotografia do séc. XIX, ou seja, a linguagem da paisagem caracterizada como uma fotografia de "enquadramento".

A fotografia de paisagem produzida no período oitocentista aponta dois caminhos divergentes: primeiramente, a produção daqueles que defendiam o uso da fotografia como forma artística e, em seguida, os que se apropriam desta imagem para funções práticas, para instrumentalizar as visibilidades a serviço do conhecimento científico e do comércio do entretenimento. No caso do primeiro, trata-se do pictorialismo, um movimento que pretendia trabalhar a fotografia nos moldes da produção artística, valorizando procedimentos técnicos que resultavam numa imagem da paisagem semelhante a uma pintura. A outra produção era destinada a campos que exploravam o saber diante da natureza, a geologia, a geografia, ou mesmo a documentação histórica do lugar. Enfim, eram procedimentos que atendiam a provas documentais e exigiam recursos técnicos para atender às finalidades práticas, além destas mesmas cópias serem usadas nas produções de postais e vistas estereoscópicas. Nesse período inicial, André Rouillé ainda destaca terminologias diversas para estes dois caminhos:

> "Reserva-se o termo "paisagem" unicamente às fotografias (de uma extensão de terra) que se inscrevam no mundo da arte (...). A paisagem depende do julgamento do gosto; a vista, do julgamento prático (...). A vista descreve, propõe um conhecimento. Não a contemplamos, não a consultamos: servimo-nos dela. Da paisagem à vista, passamos da arte ao documento, do artista ao operador, da obra ao arquivo." (ROUILLÉ, 2009, p. 112-113)

O caminho que pretendemos percorrer destaca, primeiramente, essa utilização das "vistas", da imagem fotográfica como documento, com intuito de consolidar aspectos visuais que predominaram, inclusive, na formação de um futuro estilo de documentarismo. As produções do documento permitiram explorar a linguagem ainda nova da fotografia no séc. XIX, enquanto o movimento do pictorialismo optou por renunciar a uma imagem com aspectos puramente fotográficos para enquadrar-se no academicismo artístico.

As facilidades desta imagem técnica para instrumentalizar o olhar permitiram ampliar as explorações e análises em busca do conhecimento. A fotografia possibilitava a quantidade e a qualidade para documentar e arquivar todas as plantas, todos os animais, pontos de vista possíveis para construir a unidade de um espaço, objeto ou assunto. Dava conta de corrigir as imperfeições e as limitações humanas dos desenhos e pinturas servindo como uma prova de documentação mais crível e perfeita da realidade e do assunto a ser tratado. No contexto específico dos lugares, a fotografia acompanhou as diversas expedições,

com o intuito de ampliar o conhecimento e o saber a respeito do novo, de dominar as colônias visando novos mercados:

> "Diante do resplendor do mundo, de sua aceleração, de sua dilatação, diante da desordem causada pela consciência recente da expansão de outros lugares e do inacessível, diante da confrontação reiterada com o novo e o diferente, ou seja, diante da dificuldade crescente em manter uma relação física direta e sensível com o mundo, a fotografia-documento desempenha um papel de mediação." (ROUILLÉ, 2009, p. 100)

Servindo a funções práticas específicas, a fotografia oitocentista exercia o papel de meio, de ferramenta, em que o interesse se voltava à importância da representação e da força analógica com a qual a imagem poderia servir a seu papel de testemunho. Neste sentido, era uma imagem que privilegiava a determinação de um enquadramento ideal, capaz de dar a ver a melhor "visão" daquela paisagem. O fotógrafo era, portanto, alguém que manifestava, através da imagem, um testemunho acerca do lugar, amparado pelo aspecto indicial inerente à fotografia, e deveria escolher o melhor ponto de vista para recortar todas as características do lugar.

O conceito de "vistas" refere-se também um regime de subjetividade específico, característico da segunda metade do século XIX, um "sujeito psicofisiológico". Para este regime de subjetividade, Antônio Fatorelli aponta um modelo de adequação olho e máquina, cuja câmera fotográfica torna-se um modelo de prótese da visão. A constituição da imagem, portanto, deveria estar em conformidade com o modo de funcionamento do olho humano e, neste sentido, o aspecto natural da impressão fotossensível garantiria que o artifício da fotografia correspondesse diretamente a uma forma de percepção direta da realidade (FATORELLI, 2003).

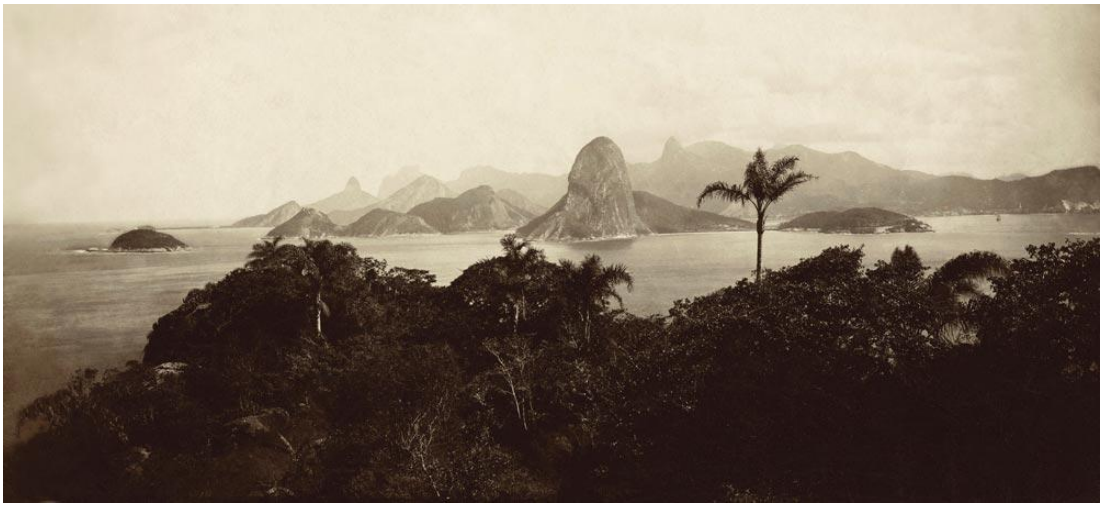
Nesta direção, a análise de Maurício Lissovsky sobre a fotografia de paisagem oitocentista leva a defini-la pela conquista do ponto de vista, isto é, todo o aspecto estético estava subordinado a "seleção" de um ponto de vista pelo fotógrafo. Para o autor, as determinações deste ponto de vista implicam em "rastros" que os fotógrafos deixam na paisagem, numa forma retórica de evidenciar locais em que estiveram presentes, percursos e viagens que realizaram, enfim, a conquista do ponto de vista são metáforas de uma conquista de territórios. O autor ainda destaca a predominância dos "álbuns de vistas" como a forma de difusão de fotografias de paisagem ao longo do séc. XIX, pela sua afinidade com as narrativas de viagens (LISSOVSKY, 2011, p. 282).

A fotografia de paisagem oitocentista como "ponto de vista" encontra-se em acordo com o caráter unificador do ato de ver a paisagem, isto porque a própria busca do

enquadramento fotográfico torna-se a expressão máxima da fragmentação visual na pretensão de uma unidade coerente e independente. Ainda sim, tal estética que valoriza o ponto de vista denota a tendência a um olhar imparcial e objetivo, já que enfatiza a existência de uma única posição capaz de representar da maneira mais completa e fiel tal realidade. No caso da fotografia, essa transparência se intensifica por argumentos que creditam uma ilusão especular, em consonância com a postura de perfeita analogia do real. A construção plástica das paisagens fotográficas dá conta de traduzir tanto os paradigmas e visualidades de sua época como pensamentos acerca da fotografia enquanto representação da realidade, reunidos na conquista do "ponto de vista" como forma de representação por muito tempo hegemônica dentro da cultura visual ocidental e que permanecem em muitas produções fotográficas contemporâneas.

O que devemos notar é que as imagens fotográficas da documentação e topologia da paisagem, preponderantes na segunda metade do século XIX, refletem essas estéticas do realismo, priorizando uma imagem em perfeito acordo com a paisagem referencial. São fotografias que não pretendem causar qualquer tipo de estranhamento entre a imagem e a paisagem real e, por isso, todos os aspectos técnicos e estéticos da fotografia devem facilitar o reconhecimento do referente e intensificar a perfeição analógica da imagem. Primeiramente, o enquadramento fotográfico, assim como na pintura, é caracterizado por uma visão ampla do espaço, que agregam uma diversidade de elementos naturais para compor a paisagem emoldurada. As linhas de referência da imagem devem estar em paralelo às bordas do enquadramento, ou seja, linha do horizonte paralela à base do recorte, e as verticais existentes – árvores, montanhas e casas – às laterais. O ângulo da câmera geralmente mostra o eixo óptico da objetiva em paralelo ao solo, havendo exceções quando a paisagem não se encontra no mesmo nível da câmera, por exemplo, a vista de uma paisagem fotografada a partir do topo da montanha – que geralmente desloca este eixo para baixo, em direção ao solo. Por último, a grande profundidade de campo[9] auxilia na ilusão de profundidade da imagem e permite ter uma dimensão mais realista da paisagem, possibilitando agregar diversos elementos à zona de nitidez da imagem, ampliando, assim, a riqueza de detalhes. (Foto 1)

[9] Profundidade de campo é toda a zona de nitidez da imagem que abarca a área imediatamente em frente e atrás do plano focal. As objetivas podem aumentar a profundidade de campo à medida que se reduz a abertura (diafragma) utilizada. Outros fatores como a distância focal da objetiva e a distância da câmera em relação ao objeto – esta última fundamental na fotografia de paisagem – também influenciam a formação desta zona de nitidez na fotografia. In: ADAMS, Ansel. *A Câmera*. São Paulo: Editora Senac, 2003.



(Foto 1: Marc Ferrez, Entrada da baía de Guanabara, Niterói, RJ , c. 1885, Coleção Gilberto Ferrez/Acervo IMS)

Já no universo artístico, as propostas estéticas iniciadas pelo romantismo impulsionam os artistas a explorarem a linguagem em si como finalidade estética e como forma de representar as verdades humanas. Entretanto, o sentimentalismo e o ideal exacerbados no romantismo começam a ser interpretados como artificialidade e escapismo diante da realidade e dos problemas sociais e urbanos que começam a se evidenciar. De certa forma, o projeto de modernidade iluminista começa a mostrar as suas falhas e contradições demonstrando que a liberdade que o projeto prometia tornou-se um sistema de dominação dos seres humanos pelo "poder opressor da razão puramente instrumental sobre a cultura e a personalidade" (HARVEY, 1992, p. 24).

Destas reflexões, juntamente com a explosão de diversos movimentos sociais, o movimento artístico do Realismo, meados do século XIX, procurou evidenciar a realidade a partir de uma descrição objetiva e crua do contexto social. O realismo pretendia retratar os indivíduos da sociedade e os seus problemas buscando uma verossimilhança através da representação meticulosa dos detalhes que pudessem dar credibilidade ao ambiente e ao indivíduo retratado. Tal movimento se desenvolve enquanto oposição ao Ideal romântico, devido ao fato de suas pinturas serem extraídas da experiência direta e cotidiana, darem a ilusão de uma percepção comum da realidade.

No campo da crítica de arte, as pinturas realistas foram muitas vezes rotuladas como fotográfica, uma aproximação pejorativa que pretendia afirmar o quão preso à observação tais pinturas estiveram e o quanto isso retiraria a qualidade de criação da obra de arte. Numa situação contrária, o anseio da fotografia em enquadrar-se aos moldes e regras da arte se deu exatamente através da inserção de manipulações e retoques que fundamentalmente a aproximaram de uma imagem pictórica. E suma, no campo da arte, tanto as críticas às

pinturas realistas quanto a aceitação da fotografia como arte perpassaram a questão da força analógica desta imagem, em sua presença ou ausência, respectivamente. Para a fotografia adentrar no universo artístico, era necessário abandonar a linguagem própria do seu meio, enquanto que a documentação fotográfica havia um propósito preciso e, por isso, não poderia pertencer ao campo da arte.

Diante dos problemas frutos da modernidade, a destruição do passado, sagrado e tradicional, para construção de um progresso secular e moderno, apresentou, no final do século XIX, uma paisagem extremamente alterada pelo impulso urbanista. As principais cidades cresciam através de grandes projetos urbanísticos que previam um aumento populacional e transformações na paisagem, inclusive destruindo o cenário anterior para construir o novo desenho das cidades – é o caso das práticas urbanísticas nas diversas cidades da Alemanha e o notável projeto urbano de Haussmann para a Paris do Segundo Império. É diante deste cenário de transição que surgiram projetos fotográficos de grande destaque para a história da fotografia, e que assumem caminhos diversificados para noção de documento e propõem novas abordagens estéticas ao gênero, o início de uma aproximação entre os campos. O trabalho do fotógrafo Eugène Atget (1857-1927), por exemplo, é ícone desta passagem e se torna importante na história da fotografia, pois marca a separação de dois universos: o primeiro do século XIX, presente em sua técnica ligada à eficiência da documentação e ambição por testemunhar os eventos; e o do século XX, por representar o evento cronológico em que de fato ele fotografou e, principalmente, pela maneira como alguns artistas americanos olharam o seu trabalho em meados de 1920 (FRIZOT, 1998).

O fotógrafo Eugène Atget realizou um longo trabalho de documentação da cidade de Paris para coleções históricas da *Bibliothèque de la ville de Paris*, da *Bibliothèque Nationale*, do *Musée de la ville de Paris*, dos *Monuments Historiques*, além de documentos para artistas e empresas de construção. (KRAUSS, 2002, p. 51) O conjunto é composto por aproximadamente 10.000 fotografias de documentação que tinham como sujeito a cidade: casas, vitrines, ruas, estilos arquitetônicos. Neste trabalho de arquivo, Atget tinha por objetivo expressar a atmosfera urbana de uma Paris diante deste cenário de transição. Ao retratar uma paisagem urbana sem personagens, ele conseguiu transmitir o espírito de sua própria cultura, ou seja, um descontentamento frente à impulsiva transformação do moderno através do vazio das ruas.

Neste trabalho, Atget percebe que as exigências do documento o levaram a criar uma imagem amorfa, na qual, ao centrar-se em coletar o máximo do detalhe urbano com nitidez e

sem qualquer interferência visual, ele acabava construindo fotografias sem os traços do seu próprio tempo, do momento presente ao qual o fotógrafo realizou a imagem. Eugène Atget percebe que a fotografia poderia conter diversos signos técnicos dentro da imagem, os quais permitiam-lhe servir, simultaneamente, a propósitos e funções diferenciadas, uma ambiguidade funcional. Assim, o fotógrafo conseguiu construir imagens que atendessem à sua função de arquivo, retratando a velha Paris, ao mesmo tempo em que expressavam as transições do seu tempo moderno. O exemplo do reflexo nos espelhos demonstra a ideia de que sua fotografia atende todos os requisitos para um documento da fachada do prédio, além de que o reflexo mostrando um homem pode evidenciar as marcas do seu tempo moderno preciso (Foto 2).

(Foto 2: Eugène Atget, Cafè “au tambour”, quai de la tournelle, 1908, arquives photographiques, Paris.)

Nesse início do século XX, uma tradição fotográfica já começa a se estabelecer e os fotógrafos modernos, da geração de 20 e 30, demonstram um novo interesse pelo documento fotográfico. A linguagem puramente fotográfica começa a ser valorizada enquanto arte e movimentam produções experimentais neste sentido (*straight photography*, nos Estados Unidos; *Neues Sehen, Neue Sachlichkeit*, na Alemanha). A fotógrafa norte-americana Berenice Abbott, no período que viveu na Europa, entra em contato com o trabalho de Eugène Atget através de Man Ray, admirando a força expressiva destas fotografias documentais. Em 1927, com a morte de Atget, Berenice Abbott adquire grande parte de sua coleção de

negativos e começa a torná-los conhecido ao público, como o caso da publicação do livro "Atget: Photographe de Paris" em Nova Iorque, três anos após a morte do fotógrafo.

Na análise de Krauss, mesmo reconhecendo alguma evolução estética em Atget, o intuito não é considerá-lo um artista – a visão deste fotógrafo expressa uma intenção socioestética que o definiria mais como um antropólogo visual –, e sim percebê-lo como exemplo de uma apropriação posterior por um discurso especificamente estético. Apontaremos a dupla significação da fotografia: o sentido inserido na função para a qual elas foram feitas, ou o "espaço discursivo de arquivo" de acordo com Rosalind Krauss (2002), e a interpretação que outros puderam dar-lhe posteriormente, levando a imagem a ocupar outros contextos discursivos. (FRIZOT, 1998)

Ainda ao final do século XIX, um tipo diferenciado de documentação começa a aparecer, mais próximo do campo social que muitos historiadores consideram como precursor de um fotodocumentarismo social, (FRIZOT, 1998; ROUILLÉ, 2009; SOUSA, 2000). Durante os anos de 1880, a fotografia se torna mais discreta, quase invisível, consequência da invenção de câmeras menores e portáteis. Embora o fator técnico seja relevante, o aumento dos problemas sociais, principalmente pelo crescimento das cidades da Europa e da América do Norte, juntamente do reconhecimento de uma Ciência Social[10] como disciplina, conduziu a fotografia para um caráter mais investigativo da cultura e da sociedade. O jornalismo e a emergente sociologia serviram para coordenar texto e imagem no propósito de tratar a sociedade como forma de denúncia social.

Tratando particularmente de lugares, notamos uma característica que se inicia nestas produções: a inserção do ambiente de fundo no mesmo registro das pessoas, uma junção de corpos e lugares na documentação. As produções das missões fotográficas eram pautadas no registro, ou da paisagem ou dos retratos dos outros (corpos de trabalhadores ou nativos catalogados como "tipos") registrados separadamente, no gênero da paisagem e do retrato. Os trabalhos de John Thomson, Lewis Hine e Jacob Riis, iniciados por preocupações sociológicas e acompanhando posteriores estudos, influenciaram uma documentação que acrescentou aos corpos - ainda de desconhecidos - uma paisagem urbana como

[10] Neste período, a sociologia se firmava enquanto disciplina a partir dos estudos de Émile Durkheim, que fundou a Escola Sociológica Francesa e concebeu uma metodologia para o campo, desenvolvida em seu livro "As regras do método sociológico", de 1895. A partir do conceito de "fato social", Durkheim examina que os aspectos da sociedade devem ser tratados como "coisas", existindo para isso uma definição de normalidade e de patologia. Na teoria de Durkheim, há uma predominância da sociedade sobre o indivíduo que orienta uma consciência coletiva e um comportamento social.

contextualização de uma realidade. Significaria dizer que o aspecto principal destas produções era demonstrar os problemas da urbanização vividos na modernidade. Porém, ao contrário do caso de Atget, a paisagem urbana torna-se o cenário ativo na caracterização das pessoas retratadas, fornecendo o contexto para legitimar a pobreza e outros problemas sociais em que viviam.

Nessa lógica, uma significativa produção de John Thomson, por exemplo, evidenciava a vida nas ruas da cidade de Londres, os trabalhadores, os comerciantes e a parcela pobre da cidade. Associando-se ao jornalista Adolphe Smith, o qual reportava as condições sociais em Londres, eles produziram a reportagem *Street Life in London*, posteriormente em formato de um livro. As imagens retratavam os sujeitos em seu contexto de trabalho e eram acompanhadas de comentários e descrições mais analíticas do que os retratos pitorescos dos "tipos".

> "What was original about Thomson's publication was not so much what Thomson called "the true types of the London Poor" themselves, presented in carefully composed photographs, as the extremely good reproductions of these pictures made using the Woodburytype process, and the fact that the background was included so that people were shown in their authentic surroundings."[11] (FRIZOT, 1998, p. 349)

A documentação da paisagem na fotografia transita da exploração visual do mundo, conquistar lugares e pontos de vista para cobrir o mundo de imagens para um lugar de identidade social, onde os corpos são inseridos na paisagem para contextualizar condições sociais e econômicas. A paisagem é registrada privilegiando-se seu aspecto estático, de forma a transmitir uma verdade na documentação social, para legitimar o fato testemunhado.

Podemos concluir que o processo de transição que marca a fotografia oitocentista do documento para um documentarismo fotográfico moderno é assinalado primeiro: pela valorização artística da fotografia pura, sem manipulação, que prioriza a relação direta da câmera com o referente, e por consequência aproximou a fronteira do documento e da arte; e segundo pela abertura de significação desta imagem, cuja relação desta com a realidade já começa a ser percebida de forma menos natural e tautológica, para agregar outras possibilidades de discurso, ampliando assim a inserção do fotógrafo na constituição plástica da imagem, e não somente como testemunha de um ponto de vista.

---

[11] "O que era original a respeito da publicação de Thomson era não tanto o que Thomson chamou "os verdadeiros tipos de Pobres Londrinos" em si, presentes em cuidadosas composições fotográficas, mas antes a excelente reprodução destas imagens produzidas através do processo Woodburytipia, e o fato que o plano de fundo estava incluso de modo que as pessoas eram mostradas em seus ambientes autênticos." (Tradução livre do autor).

A Paisagem na fotografia documental moderna: a identidade

O surgimento de uma fotografia moderna no seu percurso histórico, para Maurício Lissovsky, se desenvolve a partir da conquista do instantâneo fotográfico. Para o autor, o desenvolvimento fotográfico do século XIX fundamenta-se, sobretudo, numa corrida para reduzir o tempo de espera do obturador. Desta forma, o homem moderno é aquele que adquire o controle do tempo e, a partir deste fragmento temporal, pode explorar novas linguagens. (LISSOVSKY, 2008)

A marca do modernismo, pensando-o como movimento estético do século XX, se insere na maneira em que os artistas se posicionam em relação a estes dois opostos: o efêmero e o eterno. Era preciso "representar" o caos da vida moderna, retirar a essência da modernidade na observação das aparências, na superfície dos movimentos fugazes da cidade. Existia principalmente uma preocupação com a inovação da linguagem, da descoberta de alguma forma de representar as verdades eternas diante de diferentes experiências com o espaço e com o tempo. Para David Harvey, a condição do progresso no século XX era que "o modernismo só podia falar do eterno ao congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias" (1992, p. 30). O modernismo que surgiu antes da Primeira Guerra Mundial apresentou-se como uma reação às condições sociais, culturais e econômicas (produção, circulação e consumo) do final do século XIX, responsáveis por modificações intensas na sociedade. Assim, partilhando dos estudos de Jacques Rancière sobre uma mudança no regime das artes, a estética modernista forneceu meios de absorver e refletir sobre estas rápidas mudanças, e ainda sugeriu ações capazes de modificá-las ou sustentá-las:

> "O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. [...] é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo. De fato, ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte 'não-artística' das obras (aquela que se perdoava alegando a rudeza dos tempos em que vivera o autor) (RANCIÈRE, 2009, p. 36)

O turbilhão de invenção, de inovações de linguagem, na arte e, inclusive, no campo da comunicação (o cinema, o jornalismo e outros dispositivos de entretenimento), tornou transitório o próprio juízo estético, desencadeando diversos movimentos vanguardistas que propunham novas propostas artísticas para romper ou contestar o movimento anterior, inclusive no posicionamento político frente à conjuntura social do período. Além disso, a competição no mercado de produtos culturais, em meio a mostras, exposições e críticas, forçou uma constante renovação criativa em que artistas procuravam modificar as bases

estéticas para vender seus produtos e se consolidar no circuito cultural. Pode-se constatar que as conceituações a respeito de subjetividade estética e os modos de produção da arte advindas do século XIX conduziram os discursos artísticos modernos a se organizarem em torno dos espaços de exposição, integrando tanto seus locais (museus, galerias e paredes de exposição) quanto seus sujeitos (críticos, curadores, etc.), sendo estes últimos determinantes na seleção do que se inclui ou exclui dos lugares.

No cenário mais específico da arte fotográfica, o que se observa neste início do século XX é um distanciamento do movimento pictorialista como forma de romper com o academicismo pautado nas regras da pintura, para então explorar formas de representação que valorizassem o aspecto mecânico, mais adequado ao cotidiano em que os artistas estavam vivendo. Isto ocorre tanto na Alemanha quanto nos Estados Unidos, resultando em movimentos estéticos com características particulares em cada uma dessas regiões, mas que se assemelham pela tendência purista, aproximando a fotografia da fronteira com o documento. Juntamente com os intensos movimentos de vanguardas que surgem neste período de transição, em ambas as margens do Atlântico, foram produzidos debates culturais em torno da fotografia, do seu papel na percepção, das novidades do meio, da sua técnica e, principalmente, no aperfeiçoamento de sua linguagem.

A respeito da temática da paisagem, é notável a ausência das grandes vistas naturais nas produções fotográficas modernistas, estando condenada, primeiro, pela sua derivação pictórica e, segundo, pela predileção do pictorialismo, visto como um gênero perigosamente "antifotográfico", burguês e decorativo. Se as dunas, as ondas, ou padrões de repetição da paisagem poderiam ser aceitos pelo modernismo, cada panorama aberto, cada vista do alto, vinha rotulada como relevo fotográfico, ou cartão-postal, sinônimo de um baixo nível fotográfico e de renúncia a reelaboração formal (LUGON, 2008).

A paisagem da natureza ou amplas vistas, a partir de um "ponto de vista", dá espaço a uma paisagem das ruas das cidades tomadas por uma visão pessoal de um fotógrafo-viajante, que se integra ao fluxo urbano, apreende visualmente sua potência e se torna a própria metáfora da mobilidade moderna. A subjetividade na expressão artística moderna não se satisfaz com a figura de um observador, de um olho e passa a reproduzir uma perspectiva interna, uma presença na cidade que deseja registrar todas as possibilidades formais da aparência deste espaço extensivo, privilegiando o lugar da experiência como forma de expressar suas verdades pessoais (FATORELLI, 2003). Numa associação da máquina com a expressão da época, Fatorelli acrescenta:

> "Na grande cidade moderna, onde tudo está em movimento, o fotógrafo, com sua máquina armada sobre tripés, surpreende os deslocamentos a partir de um ponto de vista fixo, mas excepcionalmente versátil. A imobilidade circunstancial do equipamento possibilita a representação dos fluxos urbanos, de todas as entradas, saídas e percursos viários. O meio fotográfico encontra, nesta versão, uma das suas definições como um meio de transporte que favorece a circulação de imagens, ocasionando uma simultaneidade de olhares e de novos fluxos. [...] Constituídos como sistemas fechados, dependentes de uma entrada e de uma saída (*input/output*), a máquina industrial e a máquina fotográfica funcionam de modo análogo – a primeira transformando matéria-prima em produtos seriais e a máquina fotográfica criando um tipo especial de cartografia ou de mapa da cidade moderna." (FATORELLI, 2003, p. 86-87)

Do lado europeu, a reflexão sobre a fotografia estava relacionada com uma máquina de ver, um olho técnico que amplia a capacidade de percepção e libera a visão humana para novas perspectivas e ângulos inusitados. Os artistas, sendo central a figura do Laszló Moholy-Nagy (1895-1946), se apropriam da fotografia para produção de uma visão pessoal, uma estilística pautada na técnica, não necessariamente para criar uma obra de arte no sentido tradicional do termo, mas para produzir formas imagéticas, abstrações que revelem um inconsciente do artista, uma experiência diferenciada de subjetivação presente em grande parte das vanguardas. É daí que surgem primeiríssimos planos, fotogramas, fotomontagens, visões do alto e do baixo, além de integrar imagens de pesquisas científicas e fotografias mais aplicadas a estes experimentalismos (Raios X, imagem de microscópio), oferecendo uma discussão mais abrangente na natureza da imagem artística e teórica. Este é o movimento da *Neues Sehen* (Nova Visão) que atinge o ápice em 1929, com série de mostras e publicações que culminam na célebre exposição *Film und Foto (Fifo)*, reunindo em Stuttgart milhares de obras alemãs além de produções holandesas, suíças e, principalmente, norte-americana, inteiramente dedicada à *straight photography* (LUGON, 2008).

A paisagem, neste movimento, é apresentada através das visões aéreas, de forma planificada claramente diversa do pictorialismo, oferecendo uma nova forma de experienciar o espaço. Ao transformar o mundo num jogo de superfícies, a visão aérea transforma uma paisagem familiar num estranho desenho planificado. Entretanto, o que se pode perceber dessa ambição em ampliar modos de ver é que, no caso da fotografia, tais experiências formais buscaram suas inspirações nos arquivos topográficos. Antes de fascinar os artistas da Nova Visão, as paisagens de vistas aéreas eram instrumentos de documentação para descrever as geografias dos lugares, oferecer o recorte topográfico dos ambientes.

A busca de ângulos inusitados e perspectivas, por outro lado, começou a assumir um caráter negativo de redundância e exageros formalistas. A estética da Nova Visão começa a ser questionada como forma de representar o momento atual e daí surge então as primeiras

críticas dirigidas ao movimento. Assim, concluiu-se que, após os excessos ópticos, superar essa abundância não significaria rejeitar a fotografia, mas assumir uma maior sobriedade e simplicidade em suas produções, uma modéstia diante da natureza e a reserva do fotógrafo. A produção fotográfica de Albert Renger-Patzsch (1897-1966), envolvido no movimento da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) e o contato, após a *Fifo,* com a fotografia direta norte-americana, serviram como uma solução a este cenário.

Em resposta a esta saturação de pontos de vistas da *Neues Sehen*, ainda nos anos vinte, as peculiaridades do trabalho de Renger-Patzsch demonstram um retorno à simplicidade absoluta e a realidade por si, quando o objeto apresentava-se à fotografia enquanto tal, sem qualquer artifício perspectivista do aparelho, ou mediação artística. A publicação do seu livro *Die Welt ist schön* (O mundo é belo), em 1928 – que precede a exposição da *Fifo* – atinge um enorme sucesso e confere uma forma particular ao objeto fotografado que surpreende o programa da *Neues Sehen*. Esta distinção lança os fundamentos da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) alemã que valoriza o universo fotográfico em sua relação face a face com o objeto, buscando encontrar na fotografia aproximada e frontal as estruturas composicionais e a beleza que passam despercebidas pelo olho humano. Eram imagens muitas vezes serializadas, que pretendiam mostrar a magnitude dos objetos (máquinas, folhas e flores, predominantemente) através de um cuidadoso controle de iluminação e da composição em primeiríssimo plano, permitindo produzir uma imagem clara e objetiva, acentuando estruturas geométricas próprias do referente.

Como plano de fundo deste retorno ao objeto e à beleza das coisas, é necessário apontar o momento em que se encontrava a Alemanha, em grande entusiasmo com a promessa das máquinas e do progresso para reconstrução do país após a Primeira Guerra. Além de atribuir um caráter de monumentalidade aos objetos fotografados, a Nova Objetividade instaura uma aliança com a máquina na produção de visibilidades modernas, fundamentando-se, sobretudo, no aspecto óptico para registrar a aparência do mundo e encontrando na técnica a expressão da sua beleza. Como marca principal do estilo deste movimento, Rouillé define a claridade fotográfica como uma forma específica de modulação da luz que se enquadra nesta agenda de visibilidade "máquina-coisa":

> "A claridade é, indissociavelmente, uma forma de luz, de resultado e de distância; mas é também um ideal de exatidão e de objetividade. A claridade é, sobretudo, uma qualidade de luz e de exposição das nuanças luminosas nas provas; é igualmente uma extrema nitidez das linhas e uma infinita riqueza dos detalhes obtidos pela utilização racional dos recursos técnicos da fotografia; é, ainda, uma prática frequente dos grandes planos e dos planos muito próximos. A claridade é, por fim, uma forma de anonimato, de tornar-se 'máquina de ver' do operador, de não

> subjetivação do processo fotográfico, é instrumento para exatidão técnica poder atingir o ideal de objetividade." (ROUILLÉ, 2009, p. 265)

Nos primeiros períodos deste movimento, a fotografia de paisagem não encontra espaço, o que se deve ao excesso de elementos presentes na natureza que entrariam no enquadramento. Com a riqueza de elementos presentes na paisagem e a dificuldade em manuseá-los, o fotógrafo não poderia exercer o mesmo controle composicional de um objeto menor, único e individualizado.

> "Alcuni [commentatori] cercano di spiegare questo scarso interesse; innanzitutto pesa sul paesaggio un sospetto generale di romanticismo tardivo, ma un altro argomento ritorna di frequente: il problema della composizione, che più di ogni altro sembra rendere il genere inconciliabile con la Nuova Oggettività imperante."[12] (LUGON, 2008, p. 229)

O retorno à paisagem, no caso da fotografia alemã, só se torna possível nos anos trinta, período em que ocorrem as reformulações e questionamentos à *Neue Sachlichkeit*, impulsionadas, principalmente, pela influência dos fotógrafos norte-americanos e pelo reconhecimento do trabalho de Atget. Na Alemanha, ao final de 1929, Eugène Atget passa a ser considerado como o precursor da fotografia moderna e, como citaram muitos críticos, de uma Nova Objetividade: era um vanguardista isolado, antiquado e precursor ao mesmo tempo (LUGON, 2008). Todavia, tanto as imagens de Atget quanto o trabalho da fotografia direta dos Estados Unidos conferiam uma modéstia e simplicidade ao retratado, colocando em questão a aparência magnífica e espetacular da Nova Objetividade. Estas influências retornaram à produção alemã críticas semelhantes às que foram anteriormente direcionadas ao movimento da *Neues Sehen*, acusando as realidades dos objetos fotografados de artificiais, decorativas e formalistas. Ao retratar o objeto de forma detalhada e aproximada, o fotógrafo não permitiria ver o que estaria em torno, o que resulta uma noção de realidade reduzida e enganosa. Com isso, a polêmica é criada em torno da questão do recorte do real, da concepção de realidade utilizada, aproximando a discussão fotográfica ao valor documental destas imagens.

Durante a primeira década dos Estados Unidos, se opera um movimento de separação do pictorialismo pautado numa produção fotográfica mais nítida e fiel ao objeto, uma fotografia direta. Os fotógrafos da cena norte-americana seguem os rastros de Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo, crítico e articulador cultural de grande influência na divulgação e

[12] "Alguns [críticos] buscaram explicar este escasso interesse; primeiramente pesa sobre a paisagem uma suspeita geral de romantismo tardio, mas outro argumento retorna com frequência: o problema da composição, que mais que qualquer outro parece tornar o gênero inconciliável com a Nova Objetividade imperante" (Tradução livre do autor).

circulação dos movimentos artísticos europeus dentro dos Estados Unidos. Na virada do século, funda a galeria *Photo-Secession* e torna-se editor da revista *Camera Work*, iniciativas que se dedicaram a divulgar o trabalho de grandes fotógrafos, pictorialistas inicialmente, como Edward Steichen, Paul Strand, Robert Demachy, Alvin Langdon Coburn, Gertrude Käsebier, Clarence White e Gustave Le Gray, mas que, ao longo dos anos, demonstraram tal "secessão" afirmando um posicionamento moderno e purista diante do fotográfico (FATORELLI, 2003). Para estes modernistas, a subjetividade artística da fotografia não se centra na inserção de aspectos manuais e artesanais à imagem, mas sim na existência de uma dimensão imaterial do visível, em que se busca revelar a forma da essência, um espírito oculto no inventário das aparências. É assim que as formas, a modulação da luz e as abstrações entram na agenda das produções fotográficas enquanto metáforas de um regime de subjetividade pautado no jogo do consciente/inconsciente.

Em contrapartida, a existência desta intenção metafórica só foi possível no jogo visível/invisível, preservando a técnica fotográfica no intuito de privilegiar os aspectos descritivos da imagem e garantir a visibilidade das superfícies e aparências. A potência deste modernismo está em criar a imagem invisível e subjetiva do artista através dos dados empíricos das aparências, buscar o sentimento do fotógrafo em relação a uma realidade preexistente confirmada na imagem e, acima de tudo, "mantendo o alinhamento fenomenológico fotógrafo-equipamento-referente", ao valorizar os aspectos puramente técnicos da imagem. Ao produzir uma imagem fotográfica que prioriza o referente, a arte promovida por Stieglitz aproxima-se de um projeto documental, para Fatorelli:

> "[...] a fotografia direta ou pura permanece a meio caminho, promovendo, através do emprego de uma linguagem abstrata, a pretendida liberdade do autor, mas conservando a aderência imediata e supostamente objetiva ao referente." (FATORELLI, 2003, p. 92)

Assim, a *straight photography* é encarada como uma mudança no âmbito técnico, introduzindo um dogmatismo na prática fotográfica: claramente uma reação aos excessos de manipulações presentes nas obras pictorialistas em prol de uma pureza fotográfica, da nitidez e fidelidade ao objeto. Tal dogmatismo da fotografia "*straight*", que recusa todo tipo de retoques e manipulações, não chegaria a produzir uma modificação na natureza da imagem, como propunham as vanguardas no meio pictórico, mas transmite uma fidelidade ao objeto artístico que a aproximaria da noção de um documento. O modernismo e as vanguardas na pintura atingiram uma autorreferencialidade ao tratar a plasticidade da própria matéria pictórica como construção poética da obra, ao contrário dos fotógrafos modernistas que

optaram por procedimentos que implicassem na "manutenção de relações ainda mais diretas e imediatas com o referente" (FATORELLI, 2003, p. 92).

A noção de "pureza" no registro, postulada pelo movimento norte-americano, apresenta algumas particularidades que levaram os fotógrafos europeus a criticarem o movimento da *Neue Sachlichkeit*, principalmente no aspecto do "recorte da realidade". Esse contato revelou, primeiramente, que a composição e o enquadramento aproximado da fotografia alemã expressavam objetos de forma grandiosa e magnífica, o que agregava um sentido de valorização do universo maquínico moderno. Como Rouillé bem assinala, a adesão da Nova Objetividade aos princípios industriais se expressa, por outro lado, também naquilo que ela torna invisível: a exploração e a luta social, a vida e a subjetividade dos homens. Na "realidade" objetiva destas fotografias, "os produtos prevalecem sobre os modos de produção", escondendo o que está além da superfície, a consistência social e o caráter de construção da realidade (ROUILLÉ, 2009, p. 270).

Em contrapartida, o universo norte-americano apresentava seu assunto de maneira mais simplificada, as proporções do objeto apresentavam formas mais naturais, os temas eram tradicionalistas e ainda exibiam uma transparência e objetividade em coerência com o caráter pragmático de sua cultura. Em comparação, o plano próximo alemão, como método de fornecer uma realidade mais detalhada, passaria a ser criticado pelo argumento de que este recurso isolaria o objeto de seu entorno, mascarando assim a realidade. É com o intuito de fornecer uma visão mais vasta do objeto que muitos fotógrafos do movimento alemão reconhecem o valor da experiência purista norte-americana e sua objetividade.

Por outro lado, não há como negar a influência destes movimentos europeus na formatação de um modelo de fotografia documental, principalmente agregando elementos à experiência dos Estados Unidos. A associação de formato fotográfico específico para produzir uma objetividade na representação – princípios técnicos de frontalidade, cuidado com a forma composicional e a claridade, destacando volumes e detalhes pela nitidez – tornou-se o ponto principal do intenso debate da *Neue Sachlichkeit* com a prática dos fotógrafos norte-americanos e influenciou diretamente a formatação de um estilo de documentarismo: uma conjunção precisa de certa plasticidade à objetividade requerida pela função documental (LUGON, 2008). Ao mesmo tempo, sua estética reforça a possibilidade de atribuir valores de grandiosidade ao objeto, ainda que investido na roupagem da objetividade, requisito importante para acrescentar um aspecto simbólico às práticas fotodocumentais sem comprometer a "veracidade" da realidade representada.

Mesmo com o cuidado em fornecer um breve panorama do debate travado nestes dois cenários culturais distintos, para esta análise será essencial destacar o movimento artístico de Alfred Stieglitz, a *straight photography*, no debate estético e na consolidação formalista, tanto para a produção artística de uma fotografia de paisagem, quanto no processo de definição de um estilo documental, que se projeta de forma visível nos trabalhos da FSA[13]. O primeiro caminho, o da arte fotográfica da paisagem, representaria, respectivamente, a opção daqueles fotógrafos seguidores dos preceitos de Stieglitz formalista e purista, os quais, posteriormente, formam o Grupo f/64, em 1932. Já o segundo caso trata-se daqueles fotógrafos que optaram por abandonar tal círculo em favor de aspectos mais documentais da fotografia.

Como analisado por Lissovsky, a fotografia da paisagem moderna, na herança de Stieglitz, pretende "apagar os rastros" que levaram os fotógrafos ao ponto de vista (da pura "seleção" do que será fotografado), através de modulação das formas e modelos cada vez mais complexos de inserir o sujeito nesta paisagem (LISSOVSKY, 2011). No que tange ao documentarismo, as experimentações advindas dos movimentos artísticos foram úteis na elaboração de um estilo para a fotografia documental, ao definir dogmas na relação pragmática e isenta com a realidade e aspectos estéticos que possibilitassem um registro mais objetivo (a frontalidade e a clareza). Ainda é importante acrescentar a inclusão de um aspecto da subjetividade do fotógrafo, do sentimento deste fotógrafo diante do seu referente, para representar a sensação vivida pelo fotógrafo diante do fato, ou seja, definindo a marca simbólica e humanista dos clássicos documentaristas da FSA.

Essa associação plástica à ideia de documentação é importante para construção de um estilo de documentarismo que acaba por se tornar hegemônico na história da fotografia. O primeiro aspecto deste documentarismo reside na consciência da força que os recursos de linguagem podem fornecer ao sentido da imagem e, desta maneira, agregar à foto uma dimensão simbólica, mais sentimental e humana, do que se observava até então nas práticas fotográficas. Numa procura por modos de representação que dessem conta de expressar verdades eternas em meio às contradições do seu tempo, às maravilhas e às explorações sociais, a fotografia documental se apropriou desta possibilidade simbólica na intenção de

[13] Enfatizo que o cenário fotográfico dos Estados Unidos gerou ícones para a história da fotografia, nestes dois gêneros citados. De um lado, o percurso da fotografia artística de paisagem foi marcado pelos estudos e importantes produções, como as de Ansel Adams, de Edward Weston e Minor White; e como já abordado, é na FSA que a fotografia documental ganha um formato e consolida uma definição enquanto gênero e prática específica.

construir uma mensagem que represente a pura realidade. A marca humanista, possibilitada pela construção estilística, aderiu à roupagem de objetividade devido à forma com que o fotógrafo expunha e privilegiava a relação da imagem com seu referente, escondendo neste jogo icônico-indicial o caráter ideológico inserido na fotografia.

A paisagem, nesta fotografia documental moderna, se apresentou em dois momentos diversos: primeiro de forma mais intensa nos anos 20 e 30 e, finalmente, no período marcado pela Segunda Guerra, perdendo espaço para o apelo humanista e humanitário, que acaba prevalecendo na fotografia documental. Em todos estes momentos, a paisagem, no documentarismo moderno, é marcada pelo aspecto histórico-social, o local da identidade como forma de apresentar o lugar das ações e marcas do humano, seja como forma de apresentar o progresso nas cidades, as diversidades culturais em uma nação, ou mesmo para ajudar a construir o retrato sociocultural de um determinado lugar. É nesta medida que a imagem da paisagem deve apresentar-se numa unidade significativa com o assunto do documentarismo, de forma que a imagem consiga passar a ideia de uma verdade acerca da realidade documentada, e seja um lugar identitário por completo.

Esta referência a um lugar identitário corresponde perfeitamente à definição de "lugar antropológico" utilizada por Marc Augé (1994), na tentativa de diferenciá-la dos "não-lugares" produzidos na supermodernidade. Segundo o seu conceito, os lugares antropológicos apresentam três características distintas: pretendem-se identitários, relacionais e históricos, portanto seu conteúdo é ao mesmo tempo espacial e social. Indivíduos singulares e distintos podem coexistir em um mesmo lugar, desde que partilhem uma identidade que confere um lugar comum. São históricos, pois os habitantes que neles vivem podem aí reconhecer marcos, eles não fazem história, eles vivem na história. É dessa forma que Augé aponta a importância dos monumentos (altares de deuses, palácios, tronos de soberanos) nos lugares antropológicos:

> "Sem a ilusão monumental, aos olhos dos vivos, a história não passaria de uma abstração. O espaço social é repleto de monumentos não diretamente funcionais, [...] em relação aos quais cada indivíduo pode ter a sensação justificada de que, para a maioria, eles preexistem a ele e a ele sobreviverão. Estranhamente, uma série de rupturas e descontinuidades no espaço é que representa a continuidade do tempo." (AUGÉ, 1994, p. 58)

É interessante pensar na referência ao monumento feita por Augé em diálogo com a fotografia documental moderna. Na medida em que tais imagens pretendem dar conta de trazer o verdadeiro retrato da nação, em seu aspecto espacial e social, elas transformam o documento em um monumento, construindo o imaginário coletivo deste lugar antropológico,

ao mesmo tempo em que pretendem constituir-se como a memória coletiva, a história, do lugar. Em suma, a abordagens às representações dos lugares nas fotografias modernas buscam a produção de um "documento-monumento", nas palavras de Le Goff, estas imagens "resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias." (LE GOFF, 1990, p. 549)

O primeiro impulso na consolidação de um estilo documental nos Estados Unidos foi dirigido por fotógrafos que se distanciaram do circuito artístico dominado por Alfred Stieglitz e os seguidores da abstração na fotografia pura. Começam a surgir em 1930 exposições e críticas que trazem a produção fotográfica europeia, de Eugène Atget e da Nova Objetividade alemã, reformulando opiniões acerca da tradição artística de Stieglitz. Com este pensamento, destacam-se os seguintes fotógrafos Walker Evans, Berenice Abbott, Ralph Steiner, os quais se desinteressam pelas transformações do aparelho fotográfico e suas experimentações formalistas para voltar-se ao peso documental da imagem, desta vez como um documental conscientemente desvinculado da função única de "prova", para agregar outros aspectos mais vastos, mesmo que ainda indefinidos.

A representação do lugar e as fotografias de paisagem, se na Nova Objetividade se ausentaram quase que completamente, nas produções da fotografia direta norte-americana não saíram do cenário, porém foram adquirindo formas mais modernas, agregando a agenda estética da claridade e, além disso, explorando a cidade em contraponto a seus aspectos tradicionalistas, visíveis inclusive no trabalho de Stieglitz. A ameaça de destruição de casas e prédios antigos dos EUA motivou a oferta de serviços de documentação arquitetônica fora do famoso eixo artístico. Com isso, fotógrafos reconhecidos, como Walker Evans e Berenice Abbott, perceberam a oportunidade que tais serviços poderiam oferecer em experimentações estéticas mais próximas de valores documentais. Nesse caso, a documentação arquitetônica (um gênero limitado, mas que ganhou prestígio depois do trabalho de Atget) contribuiu enormemente para modelar um posterior estilo documental devido a dois aspectos: primeiramente, pelos requisitos técnicos necessários para o campo arquitetônico, a prática com a câmera de grande formato, por exemplo, foi incorporado aos projetos documentais que se seguiram; e, em segundo lugar, por impor um método de arquivo para a organização do conjunto de imagens, aplicar certas catalogações por temáticas, subtemas, ou conjunto definido pelo assunto.

A qualidade e rigor técnico do extenso trabalho arquitetônico de Evans deu oportunidade a uma exposição individual no MoMA em 1933, denominada *Photographs of*

Nineteenth-Century American Houses by Walker Evans, exemplo de um reconhecimento estético que propôs um discurso em outro campo, além da funcionalidade dos arquivos. Estas imagens motivaram projetos documentais maiores tanto por Evans em *Americans Photographs*, quanto por Berenice Abbott com o *Changing New York*, ambos na década de 30, sendo exemplos da vontade dos fotógrafos em expandir a catalogação arquitetônica para uma interpretação documentária mais ampla, incluindo aspectos sociais e culturais da sociedade, uma "fisionomia" da nação. Assim, ao que era apenas um trabalho de fotografia arquitetônica, foram acrescentados imagens da paisagem, cenas urbanas, internas, dos moradores e seus respectivos tipos sociais e modos de vestir, tudo isso classificado por temas específicos que se integrariam a categorias específicas do projeto maior (Foto 3).

(Foto 3: Berenice Abbott. Pike and Henry Streets, Manhattan. 1936)

É interessante notar que havia semelhanças no método de estabelecer as divisões das fotografias no trabalho de documentação destes dois projetos, mesmo sem terem estado em contato com a metodologia um do outro; um fato curioso que nos indica uma forma de prática de catalogação e de pensamento imanente acerca da documentação fotográfica que se perpetua num estilo documental. Além disso, a maneira de classificar este retrato da nação ressalta o papel fundamental das fotografias de paisagem, em que a cada projeto dedica-se uma seção específica ao lugar, geralmente o tópico de abertura. Desta forma, a fotografia

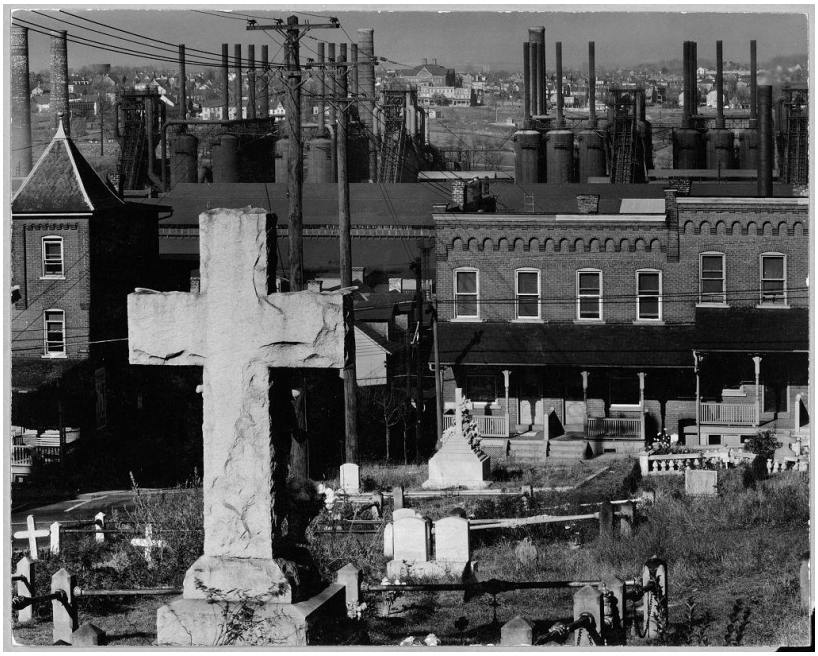
documental vai construindo a noção da sociedade em identificação com o lugar, um local onde se expressam as marcas culturais e as ações do homem, produzindo de forma ambígua tanto as raízes da nação quanto a representação de seu desenvolvimento.

A demanda de serviço da agência *Farm Security Administration (FSA)*, reuniu e solidificou estas experiências e práticas que os fotodocumentaristas já vinham estabelecendo, instituindo um estilo que vem a se tornar clássico e hegemônico na história da fotografia, popularizando o termo documental. O projeto da FSA agregou tanto a metodologia de classificação dos arquivos, o rigor técnico no uso de câmeras de médio e grande formato, quanto a associação do gênero documental à temática social. Enquanto o projeto da *Changing New York*, de Abbott, exibia um retrato das mudanças e transformações no cenário urbano, o início das produções da FSA completava a outra face da sociedade norte-americana, demonstrando as consequências destas transformações urbanas e a crise no contexto rural.

A fim de retratar a sociedade em todas as suas ações, os fotógrafos focaram suas objetivas para as marcas da ação humana sobre o território. Desta forma, as amplas vistas da paisagem seriam capazes de fornecer tais marcas culturais, sociais e históricas. Para distanciar-se das paisagens românticas e pictóricas de outrora, as fotografias documentais modernas atendiam a dois princípios: ou uma aproximação mais analítica de exploração geológica do espaço; ou trataram de agregar construções humanas às vistas da natureza (Foto 4). Em ambos os casos, a intenção era conferir um senso histórico e social à imagem para agregar um sentido de tradição e nacionalismo aos lugares representados, compor a sua fisionomia geográfica, no sentido físico e social; em suma, fornecer ao documento um lugar identitário. Assim, seguindo a mesma concepção da paisagem como parte do retrato social, esta temática se integra ao projeto documental da FSA, como afirma Lugon:

> "È anche per cogliere questa dimensione sociale, economica, culturale e storica che la FSA produrrà, spesso lo si dimentica, una grande quantità di ampie vedute paesaggistiche. Come osserva Stryker nel 1940, dopo molti altri, "ogni cultura lascia la propria impronta sul terreno e crea il proprio paesaggio", fornendo "indizi sull'organizzazione e le relazioni istituzionali."[14] (LUGON, 2008, p. 239)

[14]"É também por considerar esta dimensão social, econômica, cultural e histórica que a FSA produzirá, frequentemente o esquecem, uma grande quantidade de amplas visões paisagísticas. Como observa Stryker em 1940, depois de muitos outros, 'cada cultura deixa sua própria pegada sobre o terreno e cria uma paisagem própria', fornecendo 'indícios sobre as organizações e as relações institucionais" (Tradução livre do autor).



(Foto: 4. Walker Evans. A Graveyard and Steel Mill in Bethlehem, Pennsylvania. 1935)

Em contraponto a este iniciativa de mostrar as ações humanas na paisagem, encontram-se os fotógrafos que prosseguiram as tendências da *straight photography* operando no campo artístico, sem a pretensão de encarar o aspecto documental da imagem. Em especial, os fotógrafos Ansel Adams e o Edward Weston estavam interessados em registrar uma pureza natural e uma objetividade, a natureza enquanto uma forma artística, sem expressar em suas imagens qualquer índice ou rastro humano. Na análise de Lissovsky, ele caracteriza esse movimento da paisagem moderna como ensaios de reparação em que, no caso de Adams, o autor denomina como restituição e, para Weston, lhe dá a denominação de acolhimento. O trabalho de Ansel Adams, servindo de apoio a campanhas de criação dos parques nacionais dos Estados Unidos, tentaria restaurar uma pureza da natureza e, num movimento oposto aos documentaristas, restituir uma condição original preservada da ação humana. Ansel Adams traduziu em suas imagens a construção imaginária da natureza selvagem no coração do oeste americano, como acrescenta Simon Schama:

> "O primeiro éden americano, por exemplo, e também o mais famoso: Yosemite. Embora o estacionamento seja tão grande quanto o parque e os ursos estejam fuçando entre embalagens de McDonald's, ainda imaginamos Yosemite como Albert Bierstadt o pintou ou Charleton Watkins e Ansel Adams o fotografaram: sem nenhum vestígio da presença humana. É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos." (SCHAMA, 1996, p. 17)

A condição original a qual Adams pretende restituir não está representada através de uma fotografia naturalizada dada à contemplação, mas é fruto de um intenso trabalho formal e

estético na imagem. Através de seu "sistema de zonas", o fotógrafo exerceu um rígido controle na imagem e, somente através desta "ação", que pressupõe sua presença, pôde produzir tais fotografias que se expressariam melhor como uma alegoria da paisagem desumanizada. (LISSOVSKY, 2011)

Embora a produção de Ansel Adams se apresente como um caso particular neste universo de documentarismo norte-americano, dois aspectos destas imagens estão em acordo com a fotografia deste período: o primeiro diz respeito à presença da ação humana, mesmo que não esteja evidente no referente (retratando a paisagem modificada pelo homem), ela está implícita na elaboração formal que expressa o controle e ação do fotógrafo na produção da imagem que vai além do recorte espacial, do ponto de vista; e, segundo, o fato de sua imagem apresentar uma paisagem identificável dentro de uma unidade natural, não produz nenhum tipo de polissemia no referente de suas imagens. A paisagem de Ansel Adams está ordenada dentro de um modo de representação que busca expressar a essência do tema, modulando a forma no intuito de retratar a permanência de uma natureza eternizada e, nesse sentido, se torna a expressão de um polo das oposições características de seu tempo moderno, o eterno.

No decorrer do projeto da agência da FSA, percebe-se um direcionamento no sentido de produzir uma imagem propagandística da zona rural, a fim de construir um imaginário sobre a cultura e a sociedade agrícola norte-americana. Ao se deparar com a situação de crise do campo, os fotógrafos produziram imagens cada vez mais simbólicas e humanistas, dando aos camponeses uma condição de dignidade e heroísmo frente à pobreza na qual viviam. A inserção do aspecto simbólico era construída através de recursos estéticos já explorados nos movimentos artísticos, apresentados neste capítulo, que inseriam "vitalidade" à objetividade fria e crua do documento. A nitidez, a sensação de transparência, o enquadramento mais aproximado e o eixo óptico da objetiva, numa angulação ascendente, resultavam numa fotografia objetiva e, ao mesmo tempo, agravam uma grandeza ao homem retratado (pelo efeito visual da visualização de baixo para cima) que, juntamente à expressão facial e ao gesto capturado, expressavam uma "realidade" de heroísmo e construíam, assim, a alegoria do agricultor norte-americano, o retrato da sociedade da Grande Depressão.

Esta expressão simbólica, ou melhor, o sentimentalismo das imagens, no ponto de vista destes fotógrafos, não significava uma forma de manipular a realidade, e sim uma maneira de acrescentar ao testemunho a sensação que o espectador teria ao estar de frente ao assunto. Dessa forma, os fotógrafos da FSA pretendiam que a fotografia pudesse documentar a experiência vivida em frente a tal realidade e, neste caso, não estariam manipulando ou

interferindo na veracidade do fato, mas agregando um elemento que assumiria um testemunho de uma experiência autêntica. Para o âmbito do documentarismo fotográfico moderno, nota-se que dentro da experiência concreta de viajar e conhecer extensivamente o território – registro direto do que se vê – se acrescenta outro tipo de experiência, que expressa um modo intenso do fotógrafo se deslocar no interior da imagem, na intensificação de afetos e emoções, registro direto do que se sentiu.

Tal atitude dos fotógrafos do projeto da FSA também se justifica pelos problemas sociais que eles encontraram nas regiões por onde passaram motivando um olhar mais atento à condição dos trabalhadores e direcionando grande parte das imagens para esta temática. Chegou a ponto de ser solicitado aos fotógrafos que buscassem retratar outras perspectivas mais positiva do cenário rural norte-americano, pois a associação da documentação da FSA à pobreza do campo era automática e evidentemente prejudicial ao governo.

O termo fotografia documental se torna popular em torno da década de 40, após a vasta experiência da agência dos EUA e suscita diversos artigos e críticas na tentativa de retificar sua definição. Além das prerrogativas definidas nas práticas da fotografia pura e documental de Walker Evans – capturar aquilo que se vê, fornecer o retrato distanciado e neutro da sociedade – novos elementos surgem para agregar pontos à noção de documentarismo ou mesmo para levantar severas críticas. Primeiro, a associação da pobreza ou do problema social como temática obrigatoriamente documental era evidente, porém artigos apontaram críticas, pois como resultado bastaria qualquer imagem de miséria para se ter imediatamente um gênero documental. O outro elemento seria o acento sentimental, no intuito de trazer "vitalidade" às imagens diretas e neutras da documentação. A ênfase sobre o humano se tornou uma forma de, como dito anteriormente, fornecer um testemunho sensível do referente em questão. Juntamente a esta tendência do sentimentalismo, soma-se um terceiro ponto que seria a dimensão narrativa, no qual a fotografia documental deveria contar histórias, ou seja, a sucessão de imagens deve dar conta de testemunhar o fato através de um enredo bem construído da vida, sendo necessário, muitas vezes, recorrer à associação da imagem com texto para amarrar o sentido e direcionar a narrativa. Nesse sentido, a temática social, o sentimentalismo, a narrativa imagética e a associação do texto com fotografia se vinculam ao termo fotografia documental constituindo um formato e uma prática para o gênero e que se tornam as marcas principais do estilo.

Em decorrência da tendência humanista que imperou na prática documentarista, nota-se que a fotografia de paisagem acaba perdendo espaço para as imagens que priorizam o

homem. Desde os anos 30, na prática dos fotógrafos mais afastados do campo artístico, se percebe este modo de olhar o outro como forma de conhecer o verdadeiro rosto da sociedade, chegando ao ápice em Paris, principalmente. Paul Strand, por exemplo, já aponta essa forma de se dirigir ao outro. Entretanto, nos trabalhos dos mais conhecidos fotógrafos da história que verificamos esta prática que definiu uma marca à fotografia e, principalmente, a um fotojornalismo. São eles: André Kertész, Martin Lunkacsi, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Manuel Alvarez-Bravo, Robert Capa, Eugène Smith, etc... (FRIZOT, 1998). A partir da década de 40, após a experiência trágica da Segunda Guerra Mundial, este humanismo se encontra no seu apogeu. Os valores universais de humanidade passam a ser revistos em todos os campos artísticos, e no campo fotográfico este fato se traduz em retratos que expressam ações, expressões e sentimentos do humano em todos os cantos do mundo, chegando ao seu ápice numa exposição em Nova Iorque, em 1955, organizada pelo fotógrafo Edward Steichen (1879-1973), "*The Family of Man"*.

Os lugares, neste contexto, tornam-se cenários da atuação do humano em seu cotidiano, em sua cultura, em suas expressões e sentimentos, retratados através de enquadramentos próximos que valorizam os detalhes do indivíduo e diminuem o recorte do ambiente. As ruas da cidade, por outro lado, se tornam o local da busca desta realidade humana, o espaço de mobilidade do fotógrafo na caça de imagens que expressam a dinâmica do moderno e os aspectos singulares da vida das pessoas, um humanismo pautado na poética do cotidiano. Com isso, o ambiente torna-se o lugar de exploração do fotógrafo na busca por momentos fugazes, o pequeno gesto humano para compor um jogo visual: a interação de olhares, expressões e objetos retratados se inserem numa composição rigorosa e bem estruturada com intuito de registrar a poética cotidiana.

Diante desta lógica, o fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) conduz uma prática que, posteriormente, em 1952, definiu como o "instante decisivo"[15], o momento ideal e único em que o fotógrafo consegue capturar uma situação inesperada, conjugando a ação do retratado a uma geometria composicional perfeita, só possível ao fotógrafo que se encontra em um espaço-tempo preciso (em outras palavras, no lugar certo, na hora certa). Acrescentou, ainda, procedimentos que intensificaram uma estética da transparência, isto é, através do uso de objetivas com distância focal normal, uma grande profundidade de campo, ampla perspectiva, nitidez e ausência de granulação, além do dogma principal que legitima a

[15] CARTIER-BRESSON, Henri. O Momento Decisivo. In: *Bloch Comunicação*, nº. 6, Bloch Editores: Rio de Janeiro.

integridade indicial do registro, as bordas pretas para atestar o enquadramento original da matriz.

Mesmo reconhecendo o papel do fotógrafo enquanto sujeito na construção geométrica da imagem, a espontaneidade ou naturalidade do retratado só se concretiza numa postura distanciada e invisível do fotógrafo. A captura do momento natural intensifica a conexão entre a representação e a realidade, para garantir a significação da imagem, legitimando o papel realístico da fotografia em representar as verdades do mundo. O "instante decisivo" que influenciou a prática de muitos fotógrafos no documentarismo, e inclusive fotojornalistas, é fortemente pautado na captura de uma ação ocorrida num dado instante, buscando o registro de uma realidade preexistente, o aspecto descritivo da imagem e sua adequação com o mundo para construir as "metáforas" da vida:

> "O ideário que informa o fotojornalismo e o documentário convencionais sustenta-se nos efeitos despertados por estas propriedades icônicas e indiciais. No repertório de imagens que nos legou, pode-se prever a presença do referente, como ainda identificá-lo segundo critérios de semelhança: operações de presentificação e de reconhecimento que constituem as funções elementares de significação da imagem." (FATORELLI, 2003, p. 25)

Por fim, o campo do jornalismo apreende grande parte dos valores constituídos no gênero documental para formalizar seus aspectos morais e definir um estilo jornalístico moderno. A fotografia, sendo vista como meio de informação, propôs uma relação diferenciada entre o texto e o visível, como forma de agregar sentido e garantir a legitimidade da notícia. Intensificado pelo caráter instantâneo da imagem, o repórter poderia revelar o que o olho não é capaz de ver. Estes modos de discursos jornalísticos exploraram ao máximo as posturas e práticas dos documentaristas clássicos, como um procedimento ético e moral do repórter: a exterioridade diante dos fatos, a estética da transparência e a crença de trabalhar o fotográfico como meio de revelar uma verdade oculta, existente em momentos decisivos e ideais da realidade.

Não-lugar na fotografia: o vazio as tensões e os limites do pertencer

Após a Segunda Guerra Mundial, a tradição documental nos Estados Unidos sofre uma mudança significativa, marcada pela desilusão e por um questionamento poético em relação ao formalismo e à veracidade das práticas fotográficas. Não somente o assunto das imagens, os sujeitos das fotografias, que se modificam, mas igualmente o estilo estético passa

a ter uma importância ainda maior na significação do que apenas auxiliar na identificação e objetividade do conteúdo. A noção de factualidade encarnada nas imagens que relatamos até então é tomada por um esvaziamento da ação, na tentativa não de desumanizar, porém de despersonalizar a imagem e torná-la muda. Para representar esta virada, serão abordados o trabalho fotográfico de Robert Frank e a publicação, em 1958, do "*The Americans"* [16], um livro exemplar para o conhecimento da conjuntura dos Estados Unidos, na geração *beats,* e igualmente na abertura do pensamento sobre o documental fotográfico, que exerceu grande influência para diversos fotógrafos que o sucederam. Outros movimentos se incluem nesta virada. O primeiro seria na fotografia de rua, o "*New Documents*" entre os anos de 1950 e início de 1960, e uma segunda virada se expressa na fotografia de paisagem entre os anos 1960 e 1970, "*New Topographics"*, primeiro na região Oeste do país[17], além de projetos pessoais de William Eggleston, Joel Meyerowitz entre outros.

Grande parte dos fotógrafos não abandonou por completo as práticas tradicionais do documentarismo e fotojornalismo, consolidadas pela FSA e por Cartier-Bresson, porém não deixou de perceber um contexto de mudança maior, na função da imagem enquanto mediação do mundo. A fotografia cumpriu, no campo visual, a etapa inicial de expansão territorial, dando visibilidade a mundos desconhecidos, e, num segundo momento, multiplicando o inventário das superfícies e aparências possíveis, possibilitando novas formas de visualidades. No momento em que o mapeamento imagético e "ordenamento visual" (ROUILLÉ, 2009) já estavam definidos, em que a relação com o instantâneo atinge o máximo através das transmissões ao vivo da televisão, o que resta para a fotografia no papel de representação visual da realidade? Uma série de dispositivos visuais, imagens computadorizadas, satélites e meios comunicacionais reestruturam as experiências espaço-temporais contemporâneas e se tornam mais adaptados às emergências de uma sociedade informacional. Resta agora, para a imagem fotográfica, procurar novas funcionalidades e se adaptar a uma sociedade em que as imagens constroem e mediam o real e os limites com o ficcional tornam-se difusos.

[16] O CD que acompanha esta pesquisa contém um vídeo mostrando o livro "The Americans".

[17] "*New Documents"* e *"New Topograhics"* representam tendências que herdaram os nomes de duas exposições marcantes, os quais foram logo identificados como movimentos. A exposição "*New Documents"* realizada em 1967 no MoMA pelo curador John Szarkowski incluiu os trabalhos de Garry Winogrand, Lee Friedlander e Diane Arbus. A segunda exposição, com o nome mais extenso de *"New Topographics: Photographs of Man-Altered Landscape"*, foi organizada oito anos depois, por William Jenkins no *Internacional Museum of Photography*, com a participação dos fotógrafos Robert Adams, Lewis Baltz, Bernhard e Hilla Becher, Joe Deal, entre outros. (FRIZOT, 1998)

Ao abordar a mudança no modo de conceber a fotografia, André Rouillé trabalha com a hipótese de que a transformação da sociedade industrial do séc. XIX para a atual sociedade da informação representa a transformação de um mundo de substâncias materiais, para um mundo dos acontecimentos incorporais e, neste contexto, conclui que "a paisagem unitária de ontem deu lugar ao território detonado, desarticulado, fragmentado" (ROUILLÉ, 2009, p. 162). Para o autor, esta passagem de um mundo centralizado para um mundo de redes propõe novos regimes de verdade e opera mudanças na ordem visual vigente que, no caso da fotografia, vai do documento à expressão. Na definição de Rouillé, este novo modelo fotográfico contemporâneo, a "fotografia-expressão", não prevê que a realidade da representação seja extraída diretamente das coisas, mas que seja produzida através de valorizações estéticas e da escolha de uma "escrita" específica que afirme uma subjetividade do fotógrafo. Nas palavras do autor:

> "A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados de coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências. Produzir ou registrar? De um lado, o sentido seria apenas desalojado e registrado; do outro, ele é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real" (ROUILLÉ, 2009, p. 168).

No mundo da informação, o produto final a ser consumido não representa um produto físico, uma coisa material, mas sim o conceito a ele agregado, isto é, uma informação, um valor imaterial que se embute ao produto. Numa sociedade em que atores do cinema tornam-se ícones para consumo, que a publicidade funciona associando o máximo de emoções aos objetos e que as patentes e *royalties* se tornam grandes produtos comercializados por empresas, perde-se a consistência do elo com uma realidade material. Para o cenário artístico, estas transformações geraram, inclusive, o discurso da morte da arte: a arte enquanto um fazer técnico na produção de uma obra, um objeto, físico e real, vai se desdobrando do Minimalismo até movimentos de Arte Conceituais, cuja artisticidade se encontra na abstração da ideia, no discurso e conceitos que mobiliza, e não mais na *techné* ou na obra em si, o que faz com que a execução prática torne-se secundária. As artes performáticas, igualmente, são incluídas neste processo de imaterialidade, ao trazerem a noção de evento, de acontecimento (*happenings*), como finalidade máxima de sua arte – muitas vezes se apoiam na fotografia como forma de documentação e, ao mesmo tempo, escancaram os limites da representação documental desta imagem: a impossibilidade de registrar a realidade de uma performance, em seu aspecto eventual, só podendo adquiri-la de forma fragmentada.

A descentralização do mundo pressupõe o fim de um modelo restritivo de verdade e definições de fronteiras, ou seja, as contradições e polaridades caras ao modernismo na busca de uma utopia veem-se desfragmentadas a ponto de não se crer nesta única forma de verdade. A grande narrativa se esvai e a realidade passa a ser configurada pelas mediações de diversas imagens e discursos menores e entrelaçados. O poder político, a organização social, a noção de identidade, o domínio do espaço público e os sistemas de produção perdem a sua centralidade e manifestam outros jogos relacionais configurados em trama. Assim, deixa-se uma relação binária, as oposições, para instalar-se a dúvida nos modelos de representação, a confusão e hibridização das fronteiras e a ficcionalização da realidade.

No período que se inicia na década de 50, a originalidade das produções de Robert Frank e dos *New Documents* são evidências sensíveis de uma crise em relação ao modelo vigente de documentação e apontam a transição para um modo contemporâneo de tratar a fotografia documental. Com discurso televisivo fortemente marcado por um "efeito de real" – a cobertura completa do fato (de todos os fatos) por imagem e som, e a distribuição/transmissão em tempo real – os fotógrafos perdem a hegemonia em reportar a ação frente à série de outras imagens disponíveis e passam, por hora, a empreender um relato mais pessoal dos acontecimentos. Assim, a própria imagem fotográfica instaura uma relação de menor aderência com seu referente, deixando de se creditar toda a sua potência na identificação imediata com a realidade. Diante desta imaterialidade, a imagem fotográfica perde a voz. Essas produções constituem imagens mudas, pois não pretendem significar a existência de um fato, ou representar a captura de um evento preciso claramente identificado na imagem, e por isso nada dizem de imediato ao espectador.

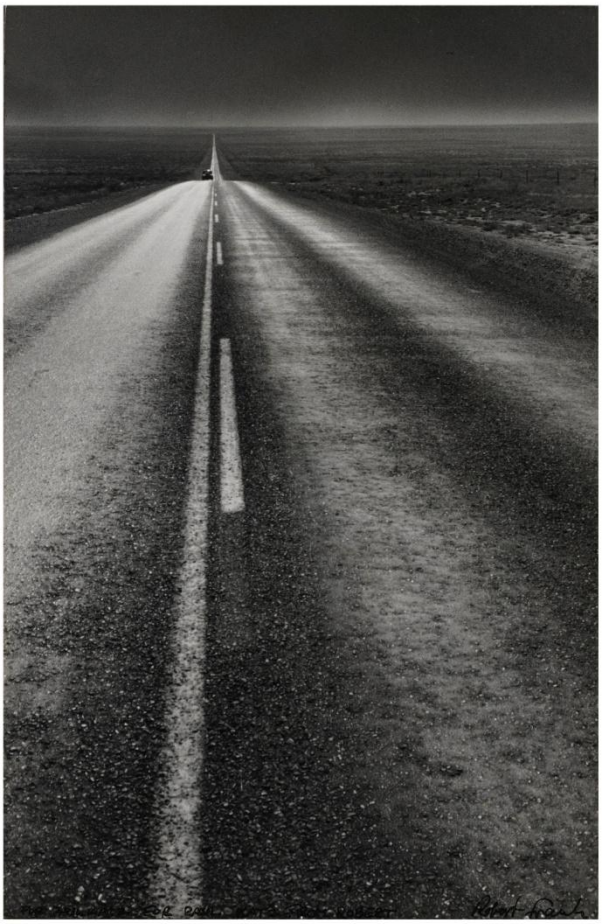
Os princípios do documentarismo formulados pelas práticas modernas, o distanciamento, a transparência e a crença de uma verdade a ser atingida em um momento preciso, são denunciados pelas práticas destes "novos documentaristas", percebidos com clareza ao analisar as imagens e a fotografia de Robert Frank. O fotógrafo recebeu o apoio financeiro da Fundação Guggenheim para atravessar o território norte-americano até o Oeste, com a liberdade para fotografar qualquer situação, local e pessoas que encontrasse. Mesmo com a semelhança entre esta proposta e a que outrora mobilizou os fotógrafos da FSA, viajar e documentar a realidade norte-americana, Frank conseguiu produzir uma fotografia diferenciada, propondo ângulos, enquadramentos, desfoques e representações que evidenciavam uma interpretação muito particular da vida norte-americana. A relação que o

fotógrafo estabeleceu com o registro do território demonstra modos diferenciados de mapear a cartografia do lugar.

A viagem percorrida pelos fotodocumentaristas modernos era baseada na constituição de um lugar identitário, seja pela designação direta do referente na representação, ou mesmo pela relação mais literal, na representação do lugar como local de constituição da identidade social do indivíduo retratado, do mapeamento de pontos comuns e específicos para construir uma fisionomia geral da cultura. Por outro lado, percebemos que no percurso do Robert Frank predomina a travessia, o processo e a experiência, sem que se pretenda chegar a um lugar em específico. A sutil diferença entre as duas viagens pode ser esclarecida com as contribuições de Michel de Certeau (1994), quando o autor percebe particularidades nos conceitos de lugar e espaço na cidade, cujo primeiro ele define como uma indicação de estabilidade, uma "configuração instantânea de posições" e sobre o segundo afirma:

> "Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...) Em suma, o *espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres." (CERTEAU, 1994, p. 202)

Por este sentido, as fotografias documentais modernas podem até evidenciar os espaços de prática dos pedestres, registrando a ação das pessoas nos lugares, porém fazem isto através de um sujeito (fotógrafo) que não se coloca em prática com este lugar, mas registram lugares específicos, momentos decisivos que pressupõe uma posição fixa ocupada frente ao ocorrido. As fotografias de Frank, por outro lado, evidenciam o caráter inventivo daquilo que representa, expressando um fotógrafo integrado às práticas deste espaço onde sua imagem é fruto dos encontros vivenciados pelo fotógrafo e o referente, passível de conflitos, sentimentos, intimidades e impessoalidades. Suas imagens estão à mercê do acaso, dos encontros efêmeros, da atenção ao mínimo do cotidiano, do erro, que o coloca em uma posição de construtor ativo desta realidade, uma "realidade" do fotográfico, que se denuncia em seu caráter construtivo. Dentro desta concepção, os espaços documentados não se mapeiam através de pontos de referência, de "lugares" ou de clichês sintéticos, capazes de fornecer toda a informação possível acerca do assunto, e por isto, aos olhos e pensamentos modernos, a estrada fotografada por Frank revelaria um espaço vazio, o "território do *nonsense*" (Foto 5).



(Foto 5: Robert Frank, U.S. 285, New Mexico, 1955. In: The Americans, 1958)

Modificações estéticas radicais são percebidas na publicação do *"The Americans",* que inclusive fizeram com que o livro não fosse publicado inicialmente nos Estados Unidos, já que os americanos não se identificaram com esta documentação – acabou, assim, sendo primeiro publicado em 1958 na França, com o título *"Les Américains"*. Muitos dos recursos plásticos tidos como "proibidos" na documentação tradicional estavam presentes nestas imagens: a descentralização do referente, a granulação, altos contrastes, as deformações e, sobretudo, os desfocados, tudo isto agregado ao documental e rompendo com a objetividade, o distanciamento, o momento decisivo e verdadeiro de uma longa tradição anterior.

A fuga do centro como a zona de importância do enquadramento é crucial para quebrar a lógica formalista, geométrica e racional tão caro à Cartier-Bresson, e, inclusive, para revelar a descentralização própria dos tempos atuais. Percebemos nas fotografias do documentarismo contemporâneo objetos secundários atravessando o eixo visual da imagem e desta forma dividem o campo visual mostrando-se, a princípio, como ruído, um elemento estranho à ilusão especular. Além disso, como no exemplo abaixo, esta divisória muitas vezes quebra a hierarquia visual dos elementos e não estabelece uma conexão entre eles.

Consequentemente, perde-se o foco ou assunto principal da imagem. O fotógrafo acaba por não orientar o olhar do espectador e o deixa percorrer os elementos da imagem de forma autônoma, tecendo uma rede com as informações disponíveis, sem o ordenamento centralizado, hierárquico e autoritário. No exemplo da foto abaixo (Foto 6), o banco forma uma linha que divide grande parte do eixo vertical da imagem e, assim, os velhinhos sentados à direita e à esquerda do banco têm seus pesos visuais (capacidade de atrair o olhar) distribuídos de forma igualitária. A proximidade do senhor de óculos à esquerda é compensada pela presença de dois senhores à direita em planos mais distantes, que equilibra os pesos e, pelo fato destas pessoas não interagirem entre si, o espectador acaba tendo a atenção dividida entre dois momentos significativos, porém diversos e sem qualquer ligação de sentido, mesmo metafórica (como ocorriam em muitos exemplos modernistas).

(Foto 6: Robert Frank, Saint Petersburg, Florida, 1955-1956. In: The Americans, 1958.)

Numa outra imagem, a paisagem de Frank expõe o caráter de construção subjetiva da representação, expressando a noção de invenção da realidade e deixando claro a sua assinatura, o seu olhar pessoal. Em primeiro lugar, ele desmascara o projeto visual da paisagem, da natureza que se emoldura a partir da perspectiva renascentista, a janela do mundo, a paisagem do ponto de vista naturalista que abordamos nos capítulos precedentes. Na imagem *Butte Montana* (Foto 7), Robert Frank fotografa a paisagem de sua janela e deixa evidente a própria janela, com a cortina e o parapeito que integra o espaço interno o qual ele ocupa. Embora a cortina seja translúcida, permitindo ver a paisagem, ao deixar expostos a

cortina e o parapeito da janela, o fotógrafo nos releva os artifícios que conformaram a construção perspéctica da paisagem por longos séculos, ao mesmo tempo revela o lugar onde ele ocupa e sua experiência pessoal. Por entre as cortinas do interior lhe foi revelada a paisagem afora, com isso o fotógrafo deixa evidente o encontro do exterior com o interior, em seu duplo sentido, através das cortinas, também da cortina do obturador.

(Foto 7: Robert Frank, Butte Montana, 1956. In: The Americans, 1958.)

De forma semelhante, o fotógrafo Lee Friedlander (1934), um representante da *New Documents*, traz o discurso da subjetividade para os "novos documentos" e, assim como Frank, evidencia o lugar a partir do qual a foto é construída. É possível reconhecer duas estratégias que marcam a "escrita" de suas imagens: a primeira delas se encontra numa série de fotografias da paisagem com o retrovisor do carro e, em outra, reúnem-se imagens que contêm a sombra ou a imagem do próprio fotógrafo, seus "autorretratos". Nas imagens do carro, o retrovisor aparece no ponto central da imagem e exibe o jogo visual entre a paisagem apresentada frente à objetiva e o fora de campo refletido no espelho. No entanto, o enquadramento definido pelo fotógrafo dá a ver grande parte do interior do carro: o volante, a moldura da janela e do para-brisa. Percebe-se, com isso, a insistência em mostrar o lugar interior e subjetivo de onde se produz a imagem e, ainda, a relação que o fotógrafo estabelece com o trajeto, com a estrada por onde circula, estando suscetível aos encontros fortuitos que se experimenta no caminho através da janela do carro.

Na segunda série, o fotógrafo se coloca na imagem pela presença da sua própria sombra, que se projeta nos objetos ou corpos de outras pessoas, ou mesmo com a imagem de seu reflexo em espelhos, vitrines. Outro aspecto relevante nas produções de Friedlander é que ele fotografa as imagens de outros meios, principalmente da TV. Imagens dentro de imagens, na relação de significação que marca a intensa mediação existente na sociedade e a virtualidade da própria fotografia: seu referente se torna uma imagem, e, como conclui Rouillé, "ao mundo das coisas sucede o das imagens, e as próprias imagens tendem a tornar-se mundo" (2009, p. 145). Na fotografia abaixo, temos o exemplo dessa inserção do sujeito pelo autorretrato e do jogo de mediações pelas quais as imagens fotográficas estão suscetíveis (Foto 8).

(Foto: 8. Lee Friedlander, *New Orleans, Louisiana* 1968, Fraenkel Gallery, San Francisco.)

Diante da realidade espetacular transmitida pela televisão e por outros meios, seja na importância da gestão da imagem pública, na constatação de que ver é poder ou na "perda da inocência" diante da verdade das imagens, principalmente das documentais, é que o regime de subjetividade das fotografias de Frank se revela como original e desmascara a crise de seu tempo. Ao negar o mecanismo de distanciamento que construiu um legado do documentarismo, o que se evidencia é a impossibilidade da representação coincidir com a realidade, da captura de uma imagem preexistente e da narrativa como fato verdadeiro, enfim, um olho/câmera sobre o qual a imagem do mundo adere. O documentarismo de Robert Frank revela seu lugar de invenção da realidade, desconstrói a ingenuidade diante das imagens para mostrar que a realidade é produzida não somente na relação de discursos, como também no agenciamento dos lugares ocupados pelos sujeitos (fotógrafo, fotografia, retratado,

espectador) de forma que, ao real, caiba espaço para o acaso, o imprevisto e as surpresas. É neste aspecto que se pode diferenciar a "realidade" do documentário e o "efeito de realidade" da ficção televisiva ou cinematográfica (COMOLLI, 2008).

> "O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que sintamos, os experimentemos, os pensemos". Evidentemente, se o documentário convoca o real dessa maneira, ele não desconhece o quanto toda representação é obra de linguagem e nem ignora o fato de que os signos jamais se fundem ao real, por mais intensa que seja a força acontecimental com que ele vem cindir a cena filmada. " (COMOLLI, 2008, p. 44)

Juntamente à prevalência do "autor", nota-se em diversas fotografias de Robert Frank que os rostos das pessoas retratadas não são visíveis, ou devido ao borrão do movimento, de sombras, ou mesmo por objetos dispostos à frente das pessoas. Com este recurso estético, o autor despersonaliza a fotografia, sem retirar-lhe o caráter humano, ao retirar de cena a parte que identificaria um homem enquanto indivíduo singular, sua fisionomia. O que vale na imagem é retratar mais o "encontro" do que os personagens. Sem nome, sem ação, sem espaços de identidade, a documentação de Robert Frank se torna muda, traz à tona o campo do invisível que, ao mesmo tempo, pode responder a qualquer experiência, ser qualquer pessoa, ter qualquer significado.

(Foto 9: Robert Frank, Elevator - Miami Beach, 1955; Foto 10: Robert Frank, Political Rally - Chicago In: The Americans, 1958.)

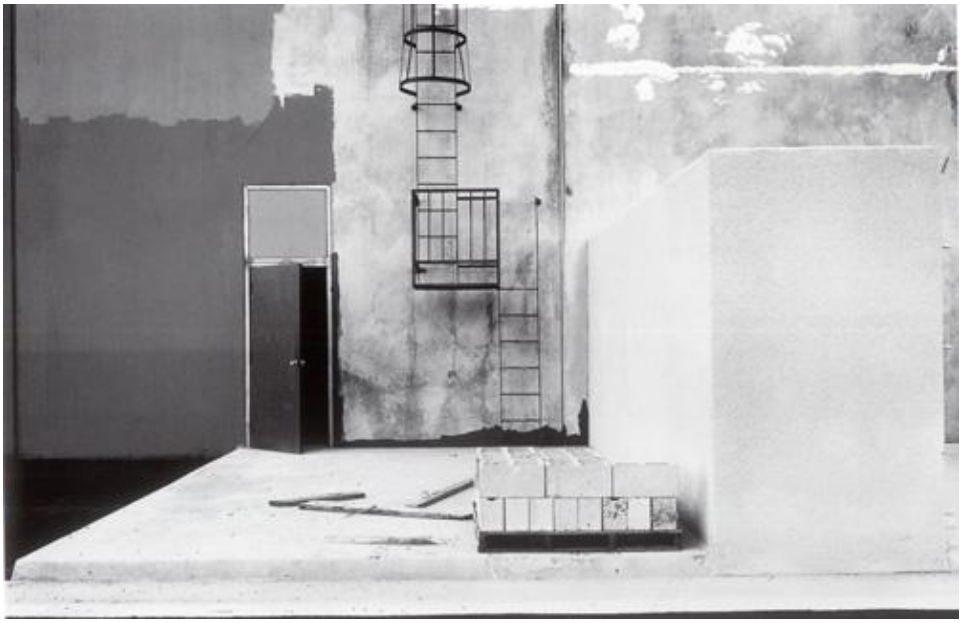
Retornando às imagens dos territórios, os "espaços vazios" de Frank são percebidos em algumas fotografias produzidas no meio da estrada, durante a sua viagem. São imagens que retratam literalmente locais vazios, sem pessoas, mas, simultaneamente, uma sensação visual de vazio através da forma espaçada em que os elementos que são organizados

produzem “vazios” visuais, vãos de passagem, retirando excessos composicionais da paisagem. Em outros exemplos, os elementos fotográficos – borrões, granulação, super ou subexposição – se opõem ao caráter de nitidez e claridade cara à objetividade do documento e buscam, agora, expressar uma atmosfera para a paisagem, sem a necessidade da referência direta ao assunto. Esta paisagem se torna aberta e silenciosa, uma construção simbólica que convocam outras imagens e sensações do repertório do fotógrafo e, igualmente, do espectador, confirmando que a experiência fotográfica se processa no campo do visível e, inclusive, do invisível.

A tendência ao vazio, despertada por Frank, é intensificada no movimento posterior dos *New Topographics*, que se projeta como uma mudança significativa no modo de abordar a paisagem, tanto em trabalhos documentais, quanto em linhas artísticas. A exposição que deu origem ao movimento tinha como eixo temático fotografias de paisagens alteradas pelo homem, sem a pretensão de mostrar os aspectos sociais presentes na natureza. Mesmo baseando-se em imagens nítidas onde se pode ver claramente o referente, é na relação de significação que as novas topografias se diferenciam das anteriores. Elas eliminam a natureza e se distanciam da noção moderna do território como parte da construção histórico-social de um povo e, com isso, apresentam uma paisagem vazia de identidade e reduzida ao mínimo de sentido. É importante destacar que entre as décadas de 60 e 70, mesmo período do movimento fotográfico, vigoravam as artes Minimalistas, cujo conceito baseava-se na eliminação de todos os excessos, com intuito de expressar o essencial do objeto, isto é: através de formas simples e limpas conseguir-se o máximo de efeito visual. Na arquitetura minimalista, os espaços vazios se tornaram uma das principais metas, conquistadas pela remoção de paredes e outros elementos desnecessários à estrutura.

Numa relação muito próxima ao Minimalismo, as fotografias artísticas de Lewis Baltz propõem paisagens totalmente tomadas pela alteração do homem, exibindo uma topografia quase sem elementos da natureza. Suas fotografias mais conhecidas são compostas por muros, paredes de casas, portões de metais, janelas e portas que tomam todo o espaço em paralelo ao enquadramento, planificando a imagem e minimizando-a num puro jogo de texturas e aparições de quadrados e retângulos (Foto 11). Já em outra série, o fotógrafo se atenta a buscar topografias de lugares em processo de construção, evidenciando entulhos, montes de areia, para registrar o momento de alteração da paisagem pelo homem. A significação está exatamente no processo, onde já não existe mais a terra original, e tampouco

temos a obra completa, finalizada. É um vazio de sentido, vazio de reconhecimento, um lugar que expressa a transformação em curso (Foto 12).



(Foto 11: Lewis Baltz**,** Construction detail, East Wall, Xerox, 1974**)**

(Foto 12: Lewis Baltz, Park City, interior, 1979)

Retomando as análises de Maurício Lissovsky (2011) sobre as paisagens, percebe-se que o apagamento dos rastros realizado no período moderno também se processa nas produções contemporâneas que se podem dar através do devir-tempo, acréscimo temporal, a "estratificação", para representar um estado de permanência e mudança, uma tensão que, para o autor, se apresenta na origem de toda paisagem. Ao tratar do devir-tempo pela catástrofe, o

autor aponta como as fotografias podem nos colocar frente às forças de transformação (catástrofes) que desfiguram o mundo. O autor afirma que, nos fotógrafos das *New Topographics*, estas tensões da paisagem ainda se encontram em estado latente, "prestes a explodir", através das "superposições de formas e texturas incompatíveis", sem desfigurar, entretanto por completo essa forma. Assim, os entulhos de Baltz nos remetem a pensar nestas estratificações, numa fotografia que nos apresenta como se processa o tempo neste lugar, como as formas, que nos parecem desconectadas do todo ao redor, são capazes de transmitir a mudança do mundo, exprimir a alteração por si.

As fotografias de Robert Adams, expostas ao lado de Lewis Baltz, são significativas na expressão de um documentarismo de paisagem sem identidades, que adquire força através da maneira particular de retratar esta temática, precisamente na forma de sua plasticidade. Numa de suas obras mais conhecidas, "*The New West"* [18] (1974), Robert Adams se volta para o Oeste americano fotografando uma paisagem alterada pela presença humana, onde as suas forças de transformação agem desmontando o mito do Oeste como a natureza selvagem norte-americana, da natureza intocada tão cara às fotografias do seu homônimo, Ansel Adams. Robert Adams tem como proposta representar as obras e construções humanas, entretanto, ao desfigurar a paisagem imaginária do Oeste, o fotógrafo faz a sua própria intervenção neste "mito do lugar".

Nas imagens de Robert Adams, a alteração humana se constrói a partir da expansão da cidade e das casas, além de vestígios deixados no espaço desértico. Estas cidades, em grande parte, são retratadas sem humanos, como se exprimissem as evidências desta presença e, com isso, dão à imagem uma atmosfera de passado remoto, no qual a fotografia remonta os estratos deste tempo perdido, esquecido e abandonado. A natureza é alterada e, assim, refigura a desilusão do mito americano, a solidão do Oeste. É contra o imaginário de um Oeste da natureza intocada, sem vestígios da presença humana, que as fotografias de Robert Adams vêm-se contrapor, devolvendo os vestígios, para expressar o vazio, monótono e monocromático, de uma natureza virgem já conquistada e perdida. (Foto 13)

[18] O CD que acompanha esta pesquisa contém um vídeo mostrando o livro "The New West".

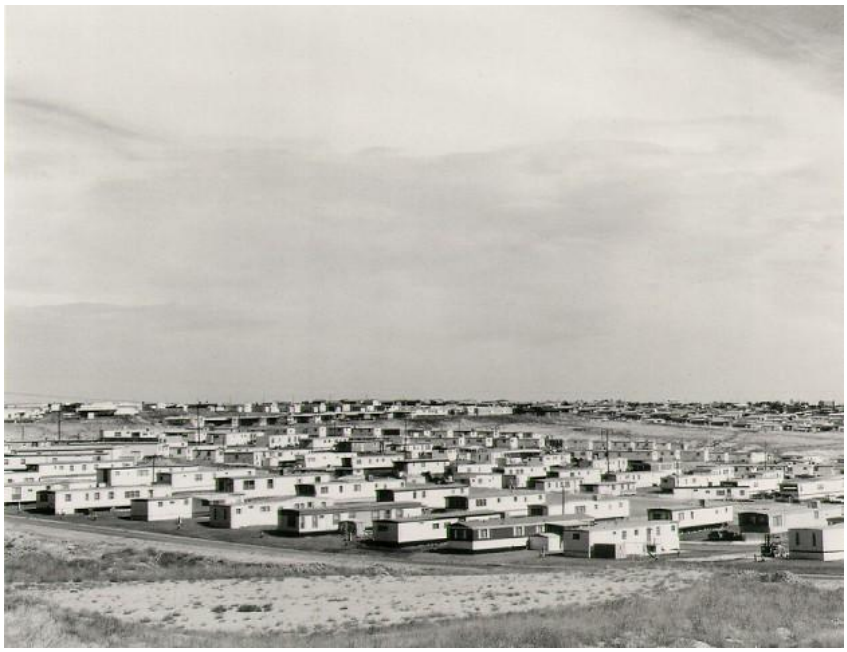
(Foto 13: Robert Adams, Pikes Peak, Colorado Springs, 1969. In: The New West)

Da luz modulada e dos sistemas de zona de Ansel Adams, que construíram a alegoria do mito, à luz trabalhada por Robert Adams, aparenta um único tom à imagem, numa baixa latitude tonal cujo predomínio do cinza evita variações tonais, excessos, para criar um espaço simplificado de composições mínimas. Os elementos são fotografados a uma distância considerável que, juntamente com a grande profundidade de campo, aumenta a espacialidade da imagem e expressa uma sensação de distância ao objeto retratado. Desta forma, diminuem-se os excessos composicionais possíveis na paisagem e cria-se uma imagem minimalista com amplos espaços vazios e organizados.

É interessante notar como a "nova topografia" do Oeste de Adams se torna a expressão de um lugar oposto ao que os modernos procuraram retratar e, neste sentido, seria a representação dos "não-lugares" de Marc Augé (1994), pois se refere a locais que, ao contrário dos "lugares antropológicos", não se podem definir como identitário, histórico ou relacional. Tais definições são traduzidas nas fotografias de Robert Adams através dos seguintes recursos: pela paisagem formada por padrões de casas iguais, moldadas economicamente para atender à finalidade da moradia, sem diferenças que indiquem épocas e identidades; pela ausência de pessoas, o que mostra a falta de relação com o lugar, são paisagens alteradas que, no entanto, não expressam a dinâmica histórico-cultural característica das intervenções humanas (Foto 14). O fotógrafo, em sua construção estética, conseguiu enfatizar estas características através do enquadramento distanciado em relação ao assunto,

que apresenta o vazio das imagens. Além disso, a pequena faixa tonal retira as diferenças de contrastes em prol de um tom padrão, reforçando a padronização do referente e, igualmente, a monotonia e solidão do não-lugar.

> "Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida qualificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados 'meios de transporte'(aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que, muitas vezes, só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo." (AUGÉ, 1994, p. 74-75)



(Foto 14: Robert Adams, Untitled, Denver 1970-74)

Ao tratar destes exemplos podemos notar, sob diferentes modos, que as fotografias documentais contemporâneas são expressões de não-lugares, não somente porque buscam os "não-lugares" como temática, mas, sobretudo, pela forma que engajam os diferentes sujeitos nesta criação. Em acordo com as transformações contemporâneas já mapeadas, estas imagens se apresentam como "não relacionais", isto é, o espectador não encontra nelas uma relação de significado única, conjunta e compartilhada. Sendo assim, a fotografia não se tornaria um lugar configurado e comum aos sujeitos e, portanto, um "não-lugar". Na subjetividade das produções contemporâneas, o que está em jogo é a forma desse fotógrafo se relacionar com o espaço percorrido que, abandonando uma relação direta e optando por expressar o que é

“invísivel”, evidencia um espaço que não necessariamente é partilhado por todos, “cria uma tensão solitária”.

Dessa forma, podemos pensar que a “ficção” das fotografias documentais utilizam os recursos estéticos como forma de compor estes “não-lugares”, cujo vínculo de sentido só ocorre por intermédio de outras séries de palavras e imagens, contidas no mútuo repertório: do fotógrafo em sua produção, e do espectador em sua interpretação, sem que necessariamente estas significações sejam coincidentes. Portanto, num espaço do não-lugar, pautar o sentido no caráter de *atestação* e da imagem, no testemunho existencial da realidade, torna-se uma armadilha. Diante destas reflexões, podemos pensar a polissemia das imagens contemporâneas e a forma com que elas reposicionam o espectador aos limites do reconhecimento como a documentação da própria vivência contemporânea nos não-lugares. A fotografia contemporânea como documentação dos não-lugares não significaria somente estarmos diantes de imagens que retratam estes locais fabricados (aeroportos, supermercados, clínicas), mas o porquê este modo de trabalhar o fotográfico reproduz a sua lógica: mobilizam “uma comunicação tão estranha, que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo” e fazem com que os locais documentados só existam “pelas palavras que os evocam, não-lugares nesse sentido ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichês” (AUGÉ, 1994, p. 88).

III – Paisagem Submersa

Paisagem Submersa: um documental imaginário

Observamos que grande parte das iniciativas geradas pelos fotógrafos dos anos 1950, 60 e 70, apresentada no capítulo anterior, já começa a ser reconhecida nas produções realizadas na virada do século XX para o XXI. A sociedade da informação, juntamente com a sua bagagem de especificidades, já está consolidada e não representa mais uma novidade para a geração do século XXI. Outro aspecto a acrescentar no campo fotográfico é a invenção das câmeras digitais, as quais entram no mercado ao final do século XX e definem um modo diferenciado de fluxo de produção de trabalho, permitindo uma série de facilidades no manuseio do programa. Além disto, as imagens digitais são exemplos, no universo do fotográfico, das tendências originadas nas imagens virtuais e, em especial, sua imaterialidade que, no caso do fotográfico, é traduzida na virtualização da matriz fotográfica, do negativo em película ao formato de arquivo original (*Raw image format*).

Os trabalhos documentais contemporâneos, ao se distanciarem do formato clássico do gênero, conduziram uma enorme variedade de linhas temáticas, estilos e propósitos cujas experimentações estéticas prevalecem sobre a questão do testemunho. Em meio a este amplo leque de possibilidades, existe uma dificuldade de identificar o gênero documental, fato que, no período moderno, era mais evidente e formatado. Somado à diluição da fronteira dos gêneros, observa-se quanto a função de documento na fotografia, pautado na verdade, objetividade e neutralidade, perde credibilidade no universo contemporâneo, motivo que tem conduzido produções a buscarem o campo da arte como espaço de circulação do trabalho.

O excesso imagético em que se convive atualmente, aliado às imagens virtuais de simulação, tornou a imagem fotográfica defasada no que diz respeito ao caráter de prova e documento. A midiatização de todos os âmbitos da vida (público e privado), principalmente pelos noticiários e programas de TV, que exploram a "realidade" e manipulam imagens no sentido de criar os "eventos televisivos", hibridizou os limites entre o real e o ficcional, a ponto de fragilizar a credibilidade do documentarismo, e a imagem fotográfica passa a ser um meio secundário de transmitir a versão mais "completa e verdadeira" do fato.

O descrédito para o documental fotográfico, juntamente com o abandono da noção de documento/monumento da identidade da nação, fez diminuir a demanda de serviços, apoios e parcerias oriundos de instituições Estatais. Atualmente, as fontes de financiamento para projetos documentais provêm das instituições privadas ligadas a museus e galerias, ou mesmo

do apoio de editais culturais dos governos, todos, de certa forma, ligados ao círculo artístico que demanda certa liberdade de trabalho autoral.

O "Paisagem Submersa" é uma produção documental autoral, realizado em conjunto por João Castilho, Pedro Motta e Pedro David, no século XXI, entre os anos de 2002 e 2007. O intuito era documentar a mudança das comunidades ribeirinhas que tiveram suas terras inundadas para a formação do lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, no nordeste do estado de Minas. Tal projeto resultou num *website*[19] onde as fotos são apresentadas através de variadas narrativas multimídias e que, posteriormente, deu origem a um livro fotográfico homônimo.

A ideia do Projeto surgiu em 2002, quando os fotógrafos se depararam com a informação de que mais de mil famílias das comunidades ribeirinhas do Vale do Jequitinhonha, ao norte do estado de Minas Gerais, teriam que deixar suas casas devido à construção de uma Hidrelétrica. A situação motivou-os a construírem um relato fotodocumental sobre o fato e, a partir disto, buscarem formas de financiamento como a *Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais* e a *Lei Rouanet*, cujo projeto foi aprovado em meados de 2002. (LOMBARDI, 2007).

Sua primeira fase foi finalizada no lançamento do *website*, em 2005, onde é possível encontrar as fotografias realizadas durante os três primeiros anos de produção. O *website* apresenta uma identidade visual que privilegia a visualização das imagens: uma paleta de cores reduzidas e com o fundo predominantemente preto, poucos detalhes textuais, tipografia e *layouts* simplificados. Nas barras de navegação é possível encontrar um link chamado "O Projeto", com informações sobre a proposta, os fotógrafos, publicações e divulgação, além de dados e mapas da geografia da região. No outro menu, "Ensaios", se encontram 13 itens representando os títulos das narrativas, as quais foram organizadas de maneira não linear e através de temáticas igualmente abstratas (ex. sonho, sufoco, anunciação, presságio, eu levo, etc.). As fotografias são acompanhadas de legendas ocultas (podem ser exibidas ou não, de acordo com a opção de navegação do usuário) que informam o autor da fotografia e, em alguns casos, descrições que variam em tamanho e nível informacional (podem descrever uma prática do lugar, ou somente conter o nome da pessoa retratada)[20].

[19] O *website* pode ser consultado no seguinte endereço: www.paisagemsubmersa.com.br. Devido à incompatibilidade entre o *software* da estrutura do site e os navegadores mais atualizados, tem-se encontrado problemas no acesso ao *website*, prejudicando a disposição do conteúdo em rede.

[20] É possível encontrar um estudo mais detalhado acerca do site na dissertação de Lombardi (2007).

O livro foi publicado ao final do projeto, em 2007, e agrega parte das fotografias hospedadas no *website*. Devido às particularidades deste suporte, sua "navegação" é limitada e agrega uma narrativa única, mas sem uma linearidade cronológica em todas as imagens – encontramos somente três momentos na narrativa: o período antes da mudança, o processo de transformação e a nova comunidade construída. De forma diversa ao outro meio, no livro quase não se encontram informações textuais, limitando-se a uma descrição introdutória e, ao final, a listagem autoral, com o nome dos fotógrafos e suas respectivas imagens. Por desconsiderar as possibilidades do suporte dentro desta análise e, também, a fim de padronizar a análise com os trabalhos (impressos) descritos nos capítulos anteriores, selecionamos a publicação em forma de livro como objeto de estudo da pesquisa.

João Castilho, Pedro David, com a formação no jornalismo, e Pedro Motta, com formação em Desenho na Escola de Belas Artes, desenvolveram este projeto em conjunto, no entanto com a proposta de que cada um pudesse contribuir para o projeto à sua maneira. Portanto, o "Paisagem Submersa" não representaria um trabalho assinado por um coletivo, mas sim um trabalho único, composto por três olhares sobre a temática. Este ponto é evidente, por exemplo, pelo fato de a maioria das imagens em P&B, terem sido produzidas pelo Pedro Motta, o que define uma marca estética autoral dentro do conjunto da obra.

Embora esteja clara a proposta autoral, o grupo trabalhou compartilhando do mesmo princípio: não produzir um relato "jornalístico" acerca do fato, aquele que se compromete com a imparcialidade e a objetividade – fundamentos do documentarismo clássico. Optaram por uma forma de trabalho mais próxima ao cotidiano dos moradores, onde pudessem permanecer um tempo na região para permitir um certo envolvimento com os moradores e criar um clima mais íntimo entre os sujeitos envolvidos no processo fotográfico. Assim, é com base nas práticas fotográficas, na maneira com que os fotógrafos se engajaram e se envolveram com o assunto, que podemos comprovar a postura documental deste trabalho, enquadrando o "Paisagem Submersa" no campo da fotografia documental.

O envolvimento mais aproximado com os moradores é justificado pela forma estética que os fotógrafos escolheram para desenvolver o trabalho. Ao observar grande parte das fotografias do livro, percebemos que os aspectos estéticos prevalecem sobre o âmbito do testemunho documental. Em relação à conjunção dos campos do documento e da arte, que já definimos como uma das características que pautam a noção de documental, percebemos que, nas produções contemporâneas, há uma prevalência do caráter estético sobre o documento, quebrando o equilíbrio de valores observado no período moderno. Referências como Robert

Frank, Lee Friedlander e Ralph Eugene Meatyard, abordados no capítulo precedente, já nos conduzem a pensar de forma diferenciada estes dois aspectos, documento e arte, que conjugam o sentido de documental.

No caso do "Paisagem Submersa", as invenções estéticas foram realizadas no sentido de produzir um relato particular sobre o fato, e é neste aspecto que percebemos uma abordagem diferenciada na documentação. O intuito não era fazer um registro dos acontecimentos e documentar este aspecto mais geral da realidade dos moradores, a saída das margens do rio para se alocarem em regiões mais distantes. Os fotógrafos pretendiam abordar os sentimentos e as angústias diante do que estava para acontecer, retratar os laços afetivos e a relação dos moradores com o lugar que viveram, nasceram, moraram; em outra perspectiva, documentar a experiência mais afetiva e subjetiva com a situação, elementos que também fazem parte da composição do que se chama "realidade".

No intuito de documentar os sentimentos, abstrações conceituadas no campo das ideias de difícil materialização representacional, é que tal ênfase no quesito estético foi imprescindível. Os fotógrafos, dessa maneira, apoiam-se no universo do imaginário com o intuito de alcançar uma representação de um sentimento, de um conceito que se forma no espírito, por isso invisível. Por este motivo, o projeto documental realizado por Castilho, David e Motta tem sido enquadrado, atualmente, numa categoria de "Documental Imaginário", parte de uma proposta estética e temática que tem ganhado espaço no cenário fotográfico brasileiro (LOMBARDI, 2007).

Ao arriscar uma representação da dimensão do sensível inerente à realidade, percebe-se que os fotógrafos contemporâneos procuram trabalhar o nível simbólico da fotografia. Mas é importante apontar que a expressão de valores simbólicos também pode ser construída das mais variadas formas. No âmbito do documental, os fotógrafos da geração clássica trataram de retratar a experiência vivida e acrescentar um sentimentalismo frente ao fato. Entretanto, a forma de trabalhar esteticamente este aspecto simbólico corresponde a uma construção poética de valores diretamente ligados ao campo da ação, evidenciando-os como inerente ao referente. Desta forma, a fotografia, sob o viés da objetividade, pretendia documentar a existência, tanto do referente, quanto do seu conjunto expressivo (dos sentimentos presentes nos retratados), e daí produzir um sentido que agregasse também uma marca simbólica, condizentes com o requisito de verdade.

A diferença entre estas duas formas de manipular o aspecto simbólico é definida por Rancière como dois regimes poéticos diversos, a poética da ação, aristotélica, e a poética dos

signos, proposta na era romântica. O ponto central da poética da ação seria a encenação dos homens que agem, que concebe a mimese e, inclusive, o campo de saber dos personagens dentro de uma lógica da ação, num espaço-tempo específico. Em contrapartida, a poética dos signos propõe que o poema expresse o poder de significação variável do conjunto de signos que regem a obra. A poética dos signos permite pensar que certas combinações de signos se fixam em um objeto com o poder de transformar seu sentido. Assim, é através da reflexão que certas combinações de signos podem se tornar a potência interpretativa de outras, e vice-versa. Rancière traduz essa lógica na ideia de "poema-do-poema" como:

> "[...] o poema que pretende levar a uma potência superior uma poeticidade já presente na vida da linguagem, o espírito de uma comunidade ou mesmo as dobras e estrias da matéria mineral. Desse modo, a poética romântica se desenrola entre dois polos: ela afirma simultaneamente a potência de enunciação inerente a todas as coisas mudas e o poder infinito de o poema se multiplicar ao multiplicar suas formas de enunciação e seus níveis de significação." (RANCIÈRE, 2010, p. 182)

A noção de Documental Imaginário foi categorizada na pesquisa de Kátia Lombardi como um desdobramento da fotografia documental contemporânea, onde os fotógrafos buscam expressar seus sonhos, imaginários e subjetividades de maneira mais explícita, aberta e sem restrições. É nesta forma de apresentar as subjetividades que as produções documentais imaginárias se distinguem dos documentaristas anteriores, ou seja, tais ideias são criadas a partir de uma relação menos analógica com o referente, e a fotografia deixa de cumprir os princípios de objetividade que pautavam as produções anteriores, sem deixar as características que a tornam documental – pesquisa prévia do tema, narratividade, produções de longa duração. Para Lombardi, a adição do adjetivo "imaginário" a certas formas documentais corresponde, significativamente, tanto aos modos de produção quanto à forma de recepção da imagem. (LOMBARDI, 2007).

No que tange à produção, este imaginário se constitui de forma primordial pela escolha de um modo diferenciado de abordar a temática, que prioriza os campos dos sentimentos, afetos e conceitos abstratos que circundam o campo das ideias e da imaginação. No entanto, Lombardi agrega o conceito de "museu imaginário" para afirmar que estas produções trabalham com a referência às obras de outros artistas, um ponto fundamental na criação destes fotógrafos. Para Lombardi, o "museu imaginário" constituiria uma herança comum da humanidade contemporânea, que convive com outras formas de experiência e acesso às obras de arte, fora dos espaços do museu, através da difusão de reproduções técnicas. Neste sentido, os fotógrafos contemporâneos veem a necessidade de trazer à tona suas referências visuais, suas experiências e intervenções com imagens importantes na cultura

visual. Este "museu imaginário" torna-se matéria-prima para as criações como forma de agregar conceitos e constituir as combinações de signos para o sentido da documentação. É importante ter em mente que a relação de apropriação e as releituras nas produções contemporâneas são práticas características deste tempo:

> "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." (LOMBARDI, 2007, p. 77)

Neste projeto documental imaginário que será analisado, nota-se que as referências visuais utilizadas na criação desta imagem pertencem fundamentalmente ao campo do fotográfico. Considerando as especificidades de cada um dos três fotógrafos, de modo geral, é possível situar o conjunto das influências nos fotodocumentaristas que realizam uma primeira ruptura com o modelo de documentarismo clássico, entre os anos de 1950 e 1970. Em especial, podemos citar a influência do Robert Frank e, igualmente, de outros fotógrafos que, de certa forma, estão ligados à estética de Frank. Buscando referência na própria categoria "Documental Imaginário", podemos citar, principalmente, a estética do fotógrafo Miguel Rio Branco, visível na maneira como se utilizam as cores e as texturas no "Paisagem Submersa". Além disso, a particularidade das fotografias de Pedro Motta, no conjunto da obra, nos revela que este fotógrafo/artista, em específico, traz um diálogo com as propostas dos fotógrafos do "*News Topographics*" e, principalmente, com as diferentes formas de representação do lugar, desenvolvido em profundidade no segundo capítulo desta pesquisa.

A identificação destas referências nas produções do Documental Imaginário, em geral, colabora na combinação de signos que irão construir o imaginário do outro extremo do processo, o lugar da recepção da imagem. A construção de uma documentação que expresse o campo afetivo e sensível exigiu certa escrita estética que prioriza uma relação pouco direta entre a fotografia e seu referente, priorizando a construção de uma atmosfera e um caráter mágico que ampliam as possibilidades de significado neste documental-artístico. Por este motivo, a potência interpretativa despertada pela fotografia permite ao espectador interagir e estabelecer relações entre seu próprio "museu imaginário" na significação da imagem.

Ao pensar em um imaginário social, no senso comum acerca do valor e do uso do meio, a fotografia ainda continua sendo vista pela maioria das pessoas como prova de que algo aconteceu, como um autêntico testemunho da verdade, compondo um saber pré-estabelecido com o qual o espectador já predispõe na interpretação de qualquer fotografia documental. Entretanto, diante das obras do Documental Imaginário, se questiona qual a

realidade que se quer documentar, pois os aspectos estéticos atribuem um ambiente onírico à imagem, interferindo na objetividade da fotografia. Assim, é importante salientar que, nesse caso, o que entra em questão não é pensar o quê o fotógrafo quis dizer com tal imagem, ou qual a cena real que ele testemunhou através da fotografia, mas sim o quê esta imagem expressa. São relações de significação distanciadas do âmbito indicial da imagem, estas em que o espectador agiria atestando presenças e contemplando um ponto de vista. A polissemia destas fotografias, muitas vezes oníricas ou que expressam um caráter mágico, convoca a maior participação do receptor no jogo interpretativo que se intensifica pela narrativa desfragmentada do projeto e também na ausência de legendas ou textos explicativos que orientariam o sentido. É o ato de interpretação e a configuração desta imagem frente à sequência do ensaio que orientam a construção da mensagem documentada, ou seja, a imagem pretende retratar a vivência destas pessoas com o rio.

Conclui-se que a configuração da narrativa visual deste documentário é composta no trabalho da imaginação produtora. As fotografias deste ensaio rompem com uma experiência de neutralidade da fotografia num trabalho documental e é exatamente no ato de interpretação que esta experiência é refigurada, pois é em ação que o espectador reconhece as diferenças formais deste projeto documental e efetua os desvios e novas combinações no seu imaginário, reconstruindo esta narrativa, esta realidade fotográfica.

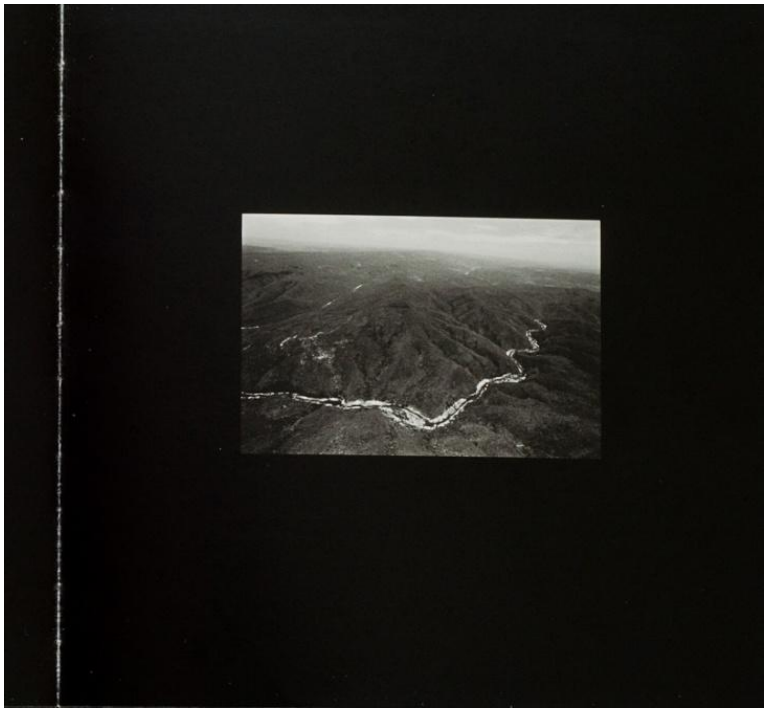
As especificidades que constituem este Documental Imaginário, abordadas até o momento, trazem a diluição da fronteira entre uma construção ficcional e real desta documentação. A liberdade do fotógrafo em construir um relato mais subjetivo e pessoal sobre a realidade, priorizando os valores estéticos em detrimento da persuasão analógica, revela o quão delicada se torna, atualmente, a definição entre a ficção e a realidade no campo do documental. Rancière aposta que a definição de uma "ficção documental" pautada nas diferenças de poética complicaria o regime de verdade. O autor comenta que a poética dos signos substitui um "espaço objetivado", este espaço-tempo definido num sistema de conveniências e verossimilhança no qual as ficções geralmente se baseiam para intensificar seu "efeito de real", por um "espaço indefinido de escritura" mais coerente para a compreensão da ficção documental. O espaço objetivado pressupõe uma realidade feita de "coisas", de impressões que são elas próprias signos que falam por si; já o espaço da escritura se dá através de um "trabalho de construção infinita, próprio para elaborar" através dos teus arranjos e combinações "o equivalente a uma realidade sempre muda". (RANCIÈRE, 2010, p. 182) .

A estética da Paisagem Submersa

Ao apontar as particularidades do Documental Imaginário, do qual a obra Paisagem Submersa é representativo, iremos analisar como as fotografias demonstram alguns aspectos significativos desta noção, sob a qual esta obra se insere. Primeiramente, a plasticidade das imagens do Pedro David, do João Castilho e do Pero Motta é inundada por referências fotográficas que marcam períodos específicos da produção fotográfica, trazendo possibilidades de releituras, diálogos ou somente apropriações. É importante situar que esta obra evoca o referente de diversas formas, variando entre momentos que trazem uma conexão mais direta a outros onde a representação não expressa uma relação fortemente analógica com o referente. Não podemos esquecer que o intuito principal da documentação é conseguir expressar o universo de sensações e sentimentos que alimentaram o acontecimento em questão. Nesse sentido, a postura do fotógrafo frente aos moradores e ao tema, a tentativa de documentar algo que não é da ordem do visível, a diversidade de técnicas à disposição, enfim, tudo isto, seriam elementos que colaboram para construção de uma estética singular que iremos pormenorizar a seguir.

A primeira fotografia[21] que abre a narrativa do livro mostra uma vista ampla da paisagem de Minas Gerais em P&B produzida por Pedro Motta. É uma imagem objetiva que busca denotar o referente em questão, podendo-se, assim, identificar claramente a paisagem e o destaque do curso do rio cuja luminosidade contrasta com o tom de cinza da montanha. A linha curvilínea do rio, em destaque na imagem, já evidencia a importância deste elemento na narrativa que se pretende construir: é o rio que irá se transformar pela construção da Hidrelétrica; são as margens do rio onde os moradores habitavam e é dele que devem sair. Ao iniciar o livro com esta imagem, os fotógrafos nos pontuam o lugar onde ocorrerá a narrativa, apresentam o território desta população que nos remete aos projetos de documentação clássicos, demonstrando a natureza identitário de um povo ou nação. (Foto 15).

[21] As imagens do projeto expostas nesta pesquisa são reproduções fotográficas do livro como forma de exibir a fotografia e, juntamente, a sua diagramação. Por este motivo, as imagens foram reproduzidas com o vinco central do livro, como linha de referência da divisão da página. Cada página é quadrada e o livro apresenta a seguinte dimensão: 217 x 216 x 25 mm.



(Foto 15: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 5. 2002-2007)

Na página seguinte a esta imagem, se encontra uma pequena descrição do fato, o único texto que encontramos em toda a obra. O trecho informa a situação das comunidades ribeirinhas que tiveram suas terras atingidas e mudaram de região por conta da construção da Usina Hidrelétrica de Irapé. Além da constituição do espaço, do acontecimento, este texto nos pontua quando o projeto aconteceu, entre os anos de 2002 e 2007, fornecendo ao leitor as diretrizes do tempo e do espaço da documentação. É nesta introdução que os fotógrafos certificam a postura documental do trabalho, deixa claro que têm como matéria-prima da produção uma situação da realidade e que se trata de um trabalho de longa duração, com uma pesquisa ampla sobre a situação.

Em seguida, temos uma fotografia de página dupla também sobre a paisagem, entretanto composta de algumas particularidades estéticas que a diferenciam da paisagem anterior. Esta segunda paisagem é colorida e já não convoca de forma tão objetiva o lugar: mostra-nos as montanhas num dia de sol composta em conjunto com uma grande zona de sombra dura e totalmente preta, planificando quase a metade deste registro. Dentro desta região de sombra, existem áreas com um azul intenso que, a primeira vista, não é tão nítida, mas que ao focar um olhar atento percebemos que se trata do curso do rio. O azul saturado do rio dentro da sombra intensa representa uma construção plástica que possibilita combinações e associações de sentido, principalmente pelo fato da escuridão da imagem denotar pouca informação sobre o referente, além do azul intenso convocar uma atmosfera da noite, de algo

oculto, de desconhecido, entre outros signos. Estas duas imagens de paisagem revelam o território, focam o rio, mas apresentam elaborações estéticas completamente diversas, e nos adiantam uma desconstrução desta documentação clássica, identitária, prevalecendo o teor estético e as obscuridades do visível, como este excelente exemplo de Pedro David. Assim, este ponto específico na imagem causa ao espectador um lugar de indefinição e a fotografia passa a suscitar dúvidas e questões acerca do seu significado. (Foto 16)

(Foto 16: Pedro David, In: "Paisagem Submersa", p. 8-9. 2002-2007)

A sensação de dúvidas e indefinições diante da paisagem de David se confirma logo na próxima imagem do livro, no qual a experimentação estética é hegemônica. A fotografia foi realizada pelo terceiro fotógrafo, João Castilho, e nos mostra uma passagem entre mata totalmente escurecida pela noite (Foto 17). A imagem é bicromática formada por tons que vão do azul intenso ao preto, apresentando um desfocado indicando que a fotografia foi produzida com baixa velocidade de obturador, por conta do ambiente pouco iluminado. Não é possível localizar nenhum objeto com clareza nesta imagem. Somente percebemos um traço no chão de uma estrada, que podemos deduzir ser ou o rio, ou somente uma poça d'água no chão. Enfim, não há qualquer intenção de reconhecer um elemento ou atestar um referente que não seja a própria passagem na estrada, esta imagem pretende com isso documentar uma sensação frente a esta "Paisagem Submersa", portanto a chave de significação desta imagem habita exclusivamente o campo do sensível e do simbólico, acionando o imaginário do espectador e seu conjunto de sensações.

(Foto 17: João Castilho, In: "Paisagem Submersa", p. 11. 2002-2007)

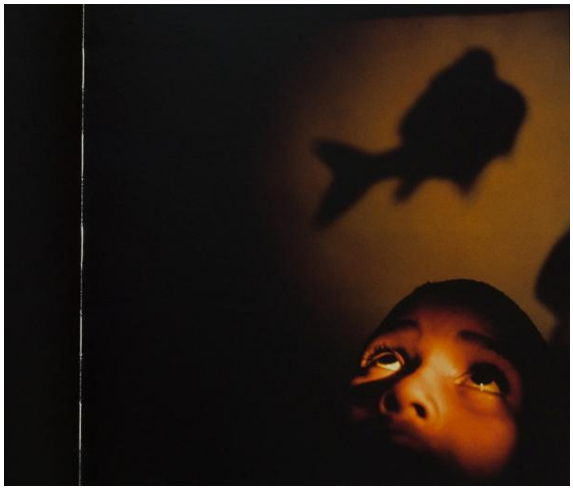
Contudo, há uma conexão clara entre a paisagem anterior de David e a fotografia de Castilho, no qual esta última se configura como uma ampliação da área indefinida de sombras com o rio da paisagem anterior. Esta relação é um exemplo de como a narrativa do "Paisagem Submersa" segue uma estrutura de sucessão não linear, isto é, o gancho entre uma imagem e a seguinte não expressa o desenrolar cronológico dos acontecimentos, e sim uma associação visual de elementos técnicos e estéticos: cores, desfoques, composições, etc. No caso deste exemplo, a conexão da narrativa foi conduzida pela semelhança entre as cores, a zona de azul intenso da paisagem estabeleceu o *link* para a fotografia azulada da estrada e, além disso, traz ao espectador a sensação de estar entrando num lugar desconhecido, obscuro, com esta atmosfera noturna, ou o azul no sentido de submerso.

Entretanto, ao analisar o conjunto da obra, é possível identificar uma marca cronológica na narrativa do livro. Na verdade trata-se de três momentos específicos que expressam, respectivamente, a comunidade ribeirinha que será inundada pela hidrelétrica (o antes), a destruição das casas e estabelecimentos que serão abandonados (o processo de transformação) e, por fim, a nova habitação construída (o depois). Em cada um destes momentos, a relação do homem com a paisagem é configurada de maneira diferente e a própria estética das fotografias vão revelando estas estratégias. Estes exemplos serão vistos com maior profundidade no tópico seguinte, ao refletirmos sobre a representação da paisagem.

As três imagens inicias que descrevemos nos levantam pontos importantes para desenvolvermos nesta análise. Inicialmente, sobre as abordagens de cada fotógrafo, podemos constatar que, mesmo com a indicação do autor de cada imagem, elas são fruto de uma edição coletiva a fim de criar um único projeto coerente, e isto fica óbvio ao perceber a interação de imagens produzidas por diferentes autores para construir um sentido narrativo. Outra questão é a variação da forma como as fotografias remetem ao seu referente, cujas forças documental e artística são expressas com ênfases diferenciadas e, consequentemente, despontam propostas de significação diversas, mas que se complementam no todo da obra. Por último, e mais simples, a importância que a paisagem exerce no sentido deste projeto documental que, juntamente com os moradores do lugar, expressam um modo diferenciado de lidar com o homem e seu território.

Com o intuito de estabelecer uma documentação oposta ao modelo distanciado dos clássicos, constatamos que os moradores das regiões ribeirinhas foram retratados em seus ambientes de intimidade, de forma consentida e partilhada, o que demonstra a postura dos fotógrafos em encontrar o mundo do outro, em sua alteridade, inevitável num processo documental. Além disso, certos recursos estéticos utilizados nas fotografias reduzem o caráter objetivo da representação e constituem, igualmente, indícios de uma tendência mais contemporânea no trato do tema documentado, além de tensionar a noção de realidade para a fotografia.

Numa série de imagens, é possível identificar um enquadramento descentralizado, no qual ocorre um recorte visual do corpo da pessoa na representação. É possível identificar este recurso nas diversas imagens que apresentamos abaixo, utilizado com intenções diversas. Alguns destes cortes, por exemplo, dividem o espaço da fotografia com algum outro elemento da imagem posicionado de forma simétrica (Foto18, 19 e 20). Com isto, notamos a intenção de expressar uma relação significativa entre os dois elementos, seja de maneira metafórica ou de forma poética, mais invisível e complexa. Outras vezes, só buscam trazer à tona a desfragmentação do espaço, uma sensação compartilhada pelos próprios moradores que passaram por um processo de mudança territorial (Foto 21). Deve-se recordar que esta descentralização produzida pelo fotógrafo invoca com mais intensidade uma interação do imaginário do receptor na interpretação da imagem.



(Foto 18: Pedro Motta, p. 45; Foto 19: João Castilho, p. 43. In: “Paisagem Submersa”, 2002-2007)

(Foto 20: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 90. 2002-2007)

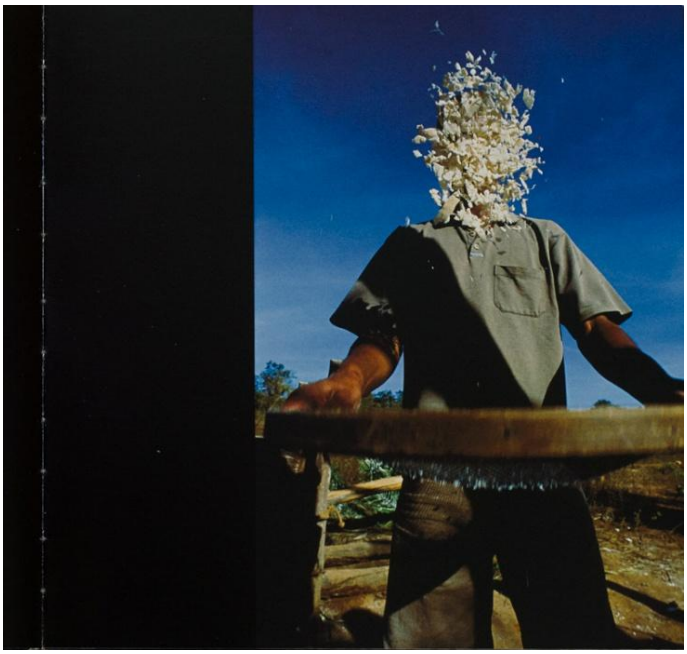
(Foto 21: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 173. 2002-2007)

Tais recortes de enquadramento, conjuntamente, reduzem a possibilidade de identificação da fisionomia representada. Neste caso, os moradores acabam sendo despersonalizados e é através do jogo visual que retiramos elementos simbólicos capazes de dizer algo sobre o respectivo indivíduo. Essa despersonalização, em outros casos, se dá de maneira radical, em que rostos são totalmente encobertos, tanto por objetos dispostos à frente, quanto por meios estéticos, pelo contra luz que exibem silhuetas, luzes estouradas próximo ao rosto, etc. (Foto 22 e 23)

(Foto 22: João Castilho, díptico, In: "Paisagem Submersa", p. 46-47. 2002-2007)

(Foto 23: João Castilho, In: "Paisagem Submersa", p. 51. 2002-2007)

Fica clara, nesta forma de abordar os corpos e pessoas na paisagem, a referência a Robert Frank, cujo recurso de despersonalizar os indivíduos era uma maneira de deixar claro o caráter fortuito da sua documentação e retirar da expressão do próprio indivíduo o significado único da imagem, tornando-o oculto pela ambiguidade dos elementos retratados. Contudo, a despersonalização dos sujeitos, no "Paisagem Submersa", ocorre muitas vezes por conta de uma fotografia onde há uma encenação do indivíduo para a câmera, o que revela uma outra forma de participação dos sujeitos na documentação e denuncia o caráter de criação desta realidade documentada. (Foto 24)



(Foto 24: João Castilho, In: "Paisagem Submersa", p. 39. 2002-2007)

Ao denunciar, na imagem, a existência desta pose ou cena, os fotógrafos nos permitem mostrar o tipo de vínculo que estabeleceram com os outros, os moradores documentados. Antes de tudo, a intenção de documentar os sentimentos das pessoas frente à mudança de lugar, e não a existência do fato em si, já exige um tipo de envolvimento e certo tempo diferenciado, visto que foram necessárias uma convivência e uma cumplicidade entre os sujeitos, para que se pudessem perceber as sutilezas internas ao acontecimento. A pose das pessoas demonstra a forma de ação conjunta dos documentaristas com as pessoas fotografadas para conseguir buscar os sentimentos, fazê-las parte do processo visual e, a partir desta relação, surgirem as afeições, o invólucro invisível de uma realidade. Os fotógrafos, ao entenderem um modelo de documentarismo que foge da regra do distanciamento, reconhecem, na própria presença deles e da câmera (dispositivo), um fator de interferência no

real – diante deste encontro, não há imparcialidade, ambos serão variáveis de transformação daquele real. Para Comolli, no gesto documental "acolhe-se a *mise-en-scène* do outro na minha *mise-en-scène*" (2008, p. 38). Como resultado, o Documental Imaginário torna-se permeável a um modo mais ficcional de lidar com o testemunho, o que, para muitos, dificulta uma identificação de gêneros, colocando-o num lugar indefinido frente à arte e ao documental – uma desterritorialização que fotografia sempre encontrou, desde seu nascimento. (Foto 25)

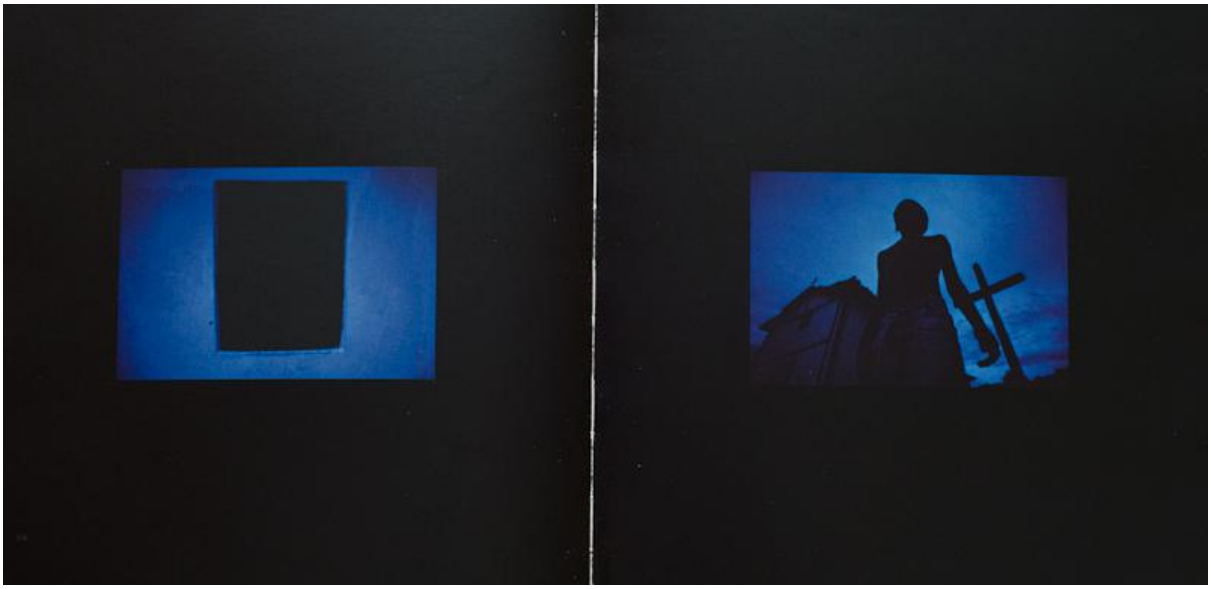
(Foto 25: João Castilho, In: "Paisagem Submersa", p. 197. 2002-2007)

Algumas fotografias posadas seguem um padrão de repetição que se deduz serem resultados de um pequeno ensaio inventado pelo fotógrafo dentro da narrativa do livro. No suporte *website*, era possível visualizar estes ensaios em subitens independentes no menu geral, além de portarem uma descrição que informa sua ideia. O primeiro exemplo seria o ensaio "Eu levo", onde o fotógrafo Pedro David pergunta a cada morador o que ele levaria para a nova comunidade a ser construída e, a partir das respostas, o fotógrafo constrói a imagem (Foto 26). Outro caso de ensaio partilhado com os moradores foi realizado pelo fotógrafo João Castilho, o "Costas", que inclusive na publicação é impresso em sequencia onde a maioria das imagens ocupa uma página dupla. Neste ensaio, o fotógrafo pediu para que as pessoas ficassem de costas à câmera, numa paisagem externa ou diante de um objeto específico que tivesse uma textura ou um padrão semelhante à camiseta do retratado. Este ensaio específico demonstra a intenção de evidenciar os moradores camuflados no lugar em que se encontram. (Foto 27)

(Foto 26: Pedro David, eu levo, In: “Paisagem Submersa”, p. 72-73. 2002-2007)

(Foto 27: João Castilho, costas, In: “Paisagem Submersa”, p. 67-70. 2002-2007)

Considerando uma significação mais ampla do projeto, a semelhança visual das texturas possibilita pensar em como o homem é representado em sua relação com o lugar, dentro da narrativa geral. A obra “Paisagem Submersa” pretende colocar em questão a relação que os moradores ribeirinhos estabeleceram com aquele lugar do rio, o qual deverão deixar devido a construção da Hidrelétrica. O artifício para enfatizar essa ligação das pessoas ao lugar se dá através da camuflagem, isto é, de equivalências de texturas e formas, principalmente com as silhuetas, que igualmente despersonalizam os moradores e os colocam como corpos, ou presenças neste lugar. (Foto 28)



(Foto 28: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 54-55. 2002-2007)

Esta tendência de hibridizar o indivíduo na sua paisagem é visível na fotografia de João Castilho, o qual retrata a silhueta de uma criança sentada nos galhos de uma árvore. A silhueta da árvore se mistura à silhueta do indivíduo e o desenho dos galhos também se entrelaça à posição expressa pelo indivíduo cujos membros reproduzem as ramificações da vegetação. Através de exemplos como estes que o imaginário do espectador é levado a construir estas associações, correspondentes às associações intencionadas pelo autor. (Foto 29)

(Foto 29: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 152. 2002-2007)

A paisagem e a representação do lugar

O trabalho documental "Paisagem Submersa" tem como proposta principal documentar a situação dos moradores ribeirinhos que devem transferir suas casas para um lugar mais distante do rio, o qual será atingido por uma inundação devido à construção de uma hidrelétrica. A população ribeirinha estabelece uma ligação diferenciada com o seu território, principalmente o rio, sendo que a sua economia, sua subsistência, sua cultura e sua vivência em geral pressupõe um vínculo mais intenso e direto com a natureza. Desse modo, a mudança de lugar e a transformação que a paisagem poderia sofrer, após a inundação, ocasionaram diversos discursos, sentimentos e ansiedades que dizem respeito à transformação na vida daquelas pessoas, ao desconhecimento do que estaria por vir.

O espaço, neste documental imaginário, ganha uma atenção fundamental como local de produção das mudanças, sendo a matéria-prima para conduzir as estéticas que expressam o evento criado pelas fotografias. É pensando nisto que retomamos àquelas primeiras imagens do livro, a sequência das três fotografias dos lugares que exprimem três formas de lidar com o referente e conduzem o espectador a entrar na narrativa e neste local desconhecido. Este percurso se dá a partir de uma forma de imagem reconhecida no meio documental, até encontrarmos a terceira imagem, com ênfase total na modelagem estética, estranha ao sentido documental clássico, do senso comum do espectador. A partir desta terceira imagem, o espectador é conduzido a questionar sua relação frente à imagem e o sentido que estaria implícito nesta relação. Esta terceira imagem nos conduz a um lugar irreal, imaginário, uma atmosfera propícia a tratar de uma atmosfera de sentimentos, de um campo onírico.

As experimentações estéticas expressas no trabalho documental destes fotógrafos revelam o traço do contemporâneo e uma lógica de documentação que resgatam as ideias de "não-lugares" dissecadas no capítulo anterior. Em primeiro lugar, algumas fotografias não colocam o espectador diante de uma imagem reconhecível, diante de uma realidade documental possível de constatar ou documentar, e, muitas vezes, a maneira de compor a paisagem, com outros elementos ou corpos retratados, traz uma sensação de estranhamento e questionamento ao espectador. Tal sensação quebra a lógica dos lugares relacionais e faz com que o espectador esteja diante de um fotografia do "não-lugar". Finalmente, o espectador se depara com uma documentação que é composta à medida que ele interage com os elementos, compartilhando seu repertório de imagens e palavras para montar os significados das

fotografias; montar o lugar imaginário que só vai existir como produto de sua interpretação. Dessa forma, a documentação do Paisagem Submersa não se conclui somente na observação do espectador que contempla uma imagem configurada pelo fotógrafo, mas a partir do momento em que este espectador ocupa um outro lugar, o de sujeito na criação desta fotografia. (Foto 30)

(Foto 30. João Castilho. In: “Paisagem Submersa”, p. 22, 2002-2007)

Pelo viés da produção das imagens, observamos que a parte inicial da narrativa é composta por fotografias que buscam expressar a relação do homem com o lugar e com o rio. Neste primeiro momento a documentação tem o intuito de revelar uma experiência diferenciada com a paisagem. Percebe-se que os autores buscaram expressar uma relação de hibridização do homem com a paisagem, muito marcante nos exemplos citados no tópico anterior, inclusive em ensaios dirigidos para se conseguir este efeito (o caso do ensaio “costas”).

Mesmo que o espectador se depare com uma paisagem de difícil identificação, devido às exacerbações estéticas, ele é capaz de reconhecer uma significação no decorrer da narrativa, que leva a pensar na ideia de uma paisagem imanente. Os fotógrafos, então, buscam, através dos jogos entre as formas e texturas, fornecer indícios para expressar uma noção de paisagem que já está inerente à vivência daquelas pessoas. A paisagem é imanente ao indivíduo, ela reconhece aquele território como parte de sua vivencia e a cartografia do lugar já está totalmente dominada e subtendida na própria dinâmica das pessoas. Esta relação coloca o espaço num mesmo grau de importância que o indivíduo, e é desta forma que isso

representa uma tendência diversificada das paisagens anteriores. É possível perceber esta reflexão ao acompanhar a construção das fotografias abaixo. A paisagem é composta de forma a parecer uma extensão do indivíduo, recortado no enquadramento. (Foto 31 e 32)

(Foto 31: Pedro David. In: “Paisagem Submersa”, p. 25, 2002-2007)

(Foto 32: Pedro David. In: “Paisagem Submersa”, p. 48, 2002-2007)

Embora haja a predominância estética, ao trabalhar diferentes níveis de analogia e objetividade, as fotografias deste projeto também nos mostram outras formas de representar a paisagem que nos remete aos lugares antropológicos e até mesmo à forma de paisagem oitocentista, construída com ênfase na seleção do ponto de vista. Este tipo de abordagem apresenta certo conhecimento, por parte dos fotógrafos, das diversas formas de operar as imagens da paisagem no decorrer da história e, igualmente, acentuam o contraste com este

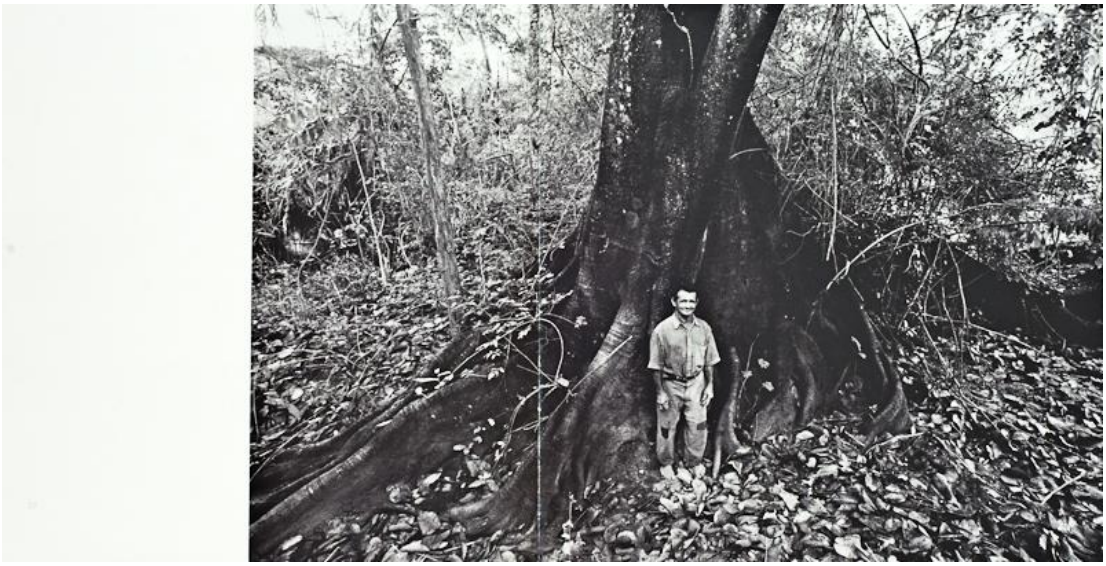
“lugar imaginário”. A maioria das imagens que trazem este diálogo foi produzida em P&B e, em especial, pelo fotógrafo Pedro Motta.

Como referência a este tipo de paisagem marcada pelo ponto de vista, podemos identifica duas fotografias que compõem cada lado da página dupla do livro. Estas imagens marcam uma referência ao passado iconográfico da população documentada e expressam, também, um diálogo com aspectos visuais da história da fotografia, intensificado pela opção do preto e branco. A fotografia da esquerda retrata um objeto de cozinha, uma bandeja plástica, a qual contém uma imagem de paisagem onde não é possível afirmar se é uma fotografia impressa ou uma pintura. Já na página da direita, a paisagem oitocentista (pintura ou impressão) está inserida em um quadro que formam um relógio de parede e a fotografia nos mostra com detalhes este objeto, de forma análoga à fotografia anterior, como duplos. Entretanto, independente do tipo de suporte que originou as imagens dos objetos, é possível identificar todo um aspecto estilístico que remete tanto a uma fotografia de paisagem oitocentista, baseado na unidade da paisagem e na naturalização da representação, quanto a aspectos pictóricos responsáveis por construir um repertório visual realista em relação à imagem de paisagem, a qual figura no imaginário social. Este exemplo também traz as noções de releitura e reapropriação que estão na origem do conceito “Documental Imaginário”, e constatam que as construções dos fotógrafos não escondem os excessos imagéticos imanentes aos repertórios individuais (sintoma contemporâneo) e a liberdade para estabelecer referências e diálogos com o passado e a história da cultura visual ocidental. (Foto 33)

(Foto 33: Pedro Motta. In: “Paisagem Submersa”, p. 88-89, 2002-2007)

Outra apropriação, produzida também por Pedro Motta, nos remete às imagens objetivas do período moderno, que trazem a ideia do homem diante do seu território, neste primeiro momento da narrativa. Entretanto, mesmo que os elementos plásticos da imagem nos apontem uma clareza e objetividade na representação do referente, fornecendo uma imagem com forte ligação analógica com o real, a pose do retratado nos revela uma confusão de sentido. Ou seja, a construção performática do retratado frente à câmera é estranha à paisagem e tira o lugar de familiaridade do espectador frente aquela imagem objetiva.

Na primeira fotografia, em P&B, o retratado é posto de pé em frente a um tronco de árvore, no qual podemos identificar com nitidez todos os pontos da imagem. Além disso, a angulação da câmera, de cima para baixo, "diminuiu" a imagem do homem em proporção a da árvore, nos dando o sentido de pequenez frente à grandeza da natureza. Trata-se, portanto, de uma interpretação clara, muito semelhante às imagens identitárias, baseadas neste princípio de objetividade. (Foto 34)



(Foto 34: Pedro Motta, In: "Paisagem Submersa", p. 33. 2002-2007)

As fotografias seguintes, a princípio, seguiriam o mesmo estilo estético da anterior – P&B, nítido e objetivo –, mas a forma como o retratado se porta frente à câmera distorce o sentido desta imagem e nos informa uma construção diferenciada do real. Numa delas, visualizamos um cercado quadrado de madeira em que uma de suas arestas está posicionada no centro da fotografia, frente ao qual se localiza um homem (Foto 35). Este homem é totalmente coberto por um guarda-chuva aberto que interrompe o sentido lógico da imagem, este guarda-chuva, da situação expressa na imagem, causa estranhamento ao espectador e retira toda a objetividade de sentido que a plasticidade da imagem poderia ajudar a fornecer.

Do mesmo modo, a segunda imagem em preto e branco nos mostra um homem em pé, abaixo de um tronco de árvore seco, quebrado e caído, que posa em frente à câmera com uma peneira de garimpo cobrindo a cabeça (Foto 36). De relance, parece que o objeto protege sua cabeça do tronco de árvore, mas a imagem não demonstra nenhuma ação do homem, e sim uma situação totalmente montada para documentar algo que não está atestado na imagem, mas que está oculto na combinação dos signos expressos. De certa forma, ambas as imagens traduzem o conceito deste primeiro momento da narrativa, o mimetismo do homem com a paisagem imanente.

(Foto 35: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 35. 2002-2007)

(Foto 36: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 36. 2002-2007)

Um segundo momento em que podemos situar a narrativa do “Paisagem Submersa” busca documentar a transformação do lugar, o momento de transformação marcado pela destruição de uma local e construção de outro. Em grande parte das fotografias, trata-se da documentação das casas que foram destruídas, grande parte mostrando o processo, algumas partes da casa que podemos identificar ainda de pé, juntamente com entulhos das partes destruídas. São, basicamente, fotografias que tratam de entulhos e ruínas que também nos remetem à morte e ao abandono. Este segundo momento é iniciado com uma imagem de uma caveira numa terra avermelhada, registrando uma etapa de morte, dos vestígios desta destruição.

Com estilo bem semelhante às fotos P&B do Pedro Motta, temos uma imagem em cores produzida por João Castilho, que retrata um homem de pé segurando uma porta que cobre seu corpo por completo e, ao fundo, vemos a paisagem da margem do rio. Assim como ocorreu nas outras três fotografias anteriores, percebemos nesta a mesma proposta de criar uma fotografia objetiva, porém apresentando uma encenação que causa estranhamento e nos desperte outros mecanismos de significação. Visualizamos somente uma paisagem com uma porta azul de pé, do homem que está segurando a porta só podemos enxergar as suas mãos segurando o objeto. (Foto 37)

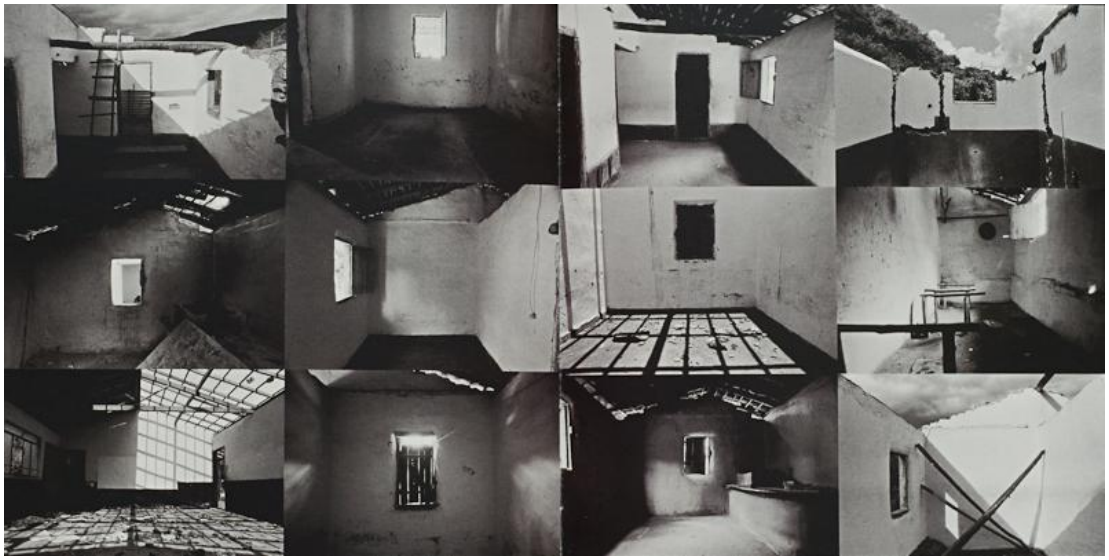
(Foto 37: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 101. 2002-2007)

Mais adiante da narrativa, encontram-se três séries de imagens compostas por repetidas fotografias que retratam o mesmo espaço sendo modificado. Aparentemente, cada um destes conjuntos é composto por fotografias que nos parecem ter sido produzidas dentro do mesmo espaço, de uma mesma construção, inclusive em algumas delas com a câmera fixa em um determinado ponto, no intuito de demonstrar a transformação ocorrida no lugar. O primeiro conjunto realizado por João Castilho é formado por três fotografias que trabalham a relação entre interno e externo de certo cômodo, através do recurso estético da cor: numa primeira, a cor azul pintada na parede é vista em um cômodo interior, através de uma porta ou janela numa parede rosa; a segunda imagem exibe uma parede contendo as duas cores, rosa e azul; finalmente, temos, na terceira imagem, uma parede azul que se pode ver através de uma janela, no interior de um cômodo com paredes rosa (Foto 38).

(Foto 38: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 102-103. 2002-2007)

Os conjuntos restantes já trazem um número maior de fotografias, feitas por Pedro Motta, sendo que as coloridas foram realizadas sob um enquadramento quase idêntico. Já as imagens em preto e branco só coincidem quanto ao fato de terem sido produzidas num ambiente interno. Ambos os conjuntos nos mostram espaços vazios que apresentam diferenças e modificações de uma foto para outra, tomadas, aparentemente, como iguais, e nos trazem a ideia de uma sequência fílmica. (Foto 39 e 40)

(Foto 39: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 104-105. 2002-2007)



(Foto 40: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 106-107. 2002-2007)

É interessante pensar este segundo momento, da transformação, como um conjunto que nos remete à influência das “paisagens alteradas pelo homem” dos *New Topographics*. Através das imagens da destruição no “Paisagem Submersa”, percebe-se a tensão entre permanência e mudança, a desfiguração do mundo e a catástrofe, como relatadas por Lissovsky (2011). Sob este aspecto, o conjunto de imagens tratado acima nos remete às fotografias das caixas d’água produzidas pelo casal Hilla e Bernd Becher, que fizeram parte da exposição dos *New Topographics* com suas “tipologias”: conjunto de fotografias construídas com a mesma estética e tema que retratavam carcaças industriais, fachadas de casas, caixas d’água, entre outras. Ao mesmo tempo, outras fotografias do livro que mostram os entulhos das casas dialogam diretamente com a temática do Lewis Baltz já abordada.

Demonstram que tais imagens permitem documentar a transformação em curso, o acontecimento por si, o lugar onde se opera a mudança e, neste sentido, não se estabelece nenhuma relação e nenhum pertencimento, pois aquelas imagens dizem pouco do que foi, e do que estaria por vir daquela transformação (Foto 41, 42 e 43).

(Foto 41: Pedro David, In: “Paisagem Submersa”, p. 122. 2002-2007)

(Foto 42: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 124-125. 2002-2007)

(Foto 43: Pedro David, In: “Paisagem Submersa”, p. 130. 2002-2007)

Numa outra sequência dentro da narrativa, observamos que os entulhos das fotografias anteriores dão lugar a objetos desconexos registrados na paisagem. São móveis de casas, lençóis, outros objetos que não se consegue identificar ao certo o que possa ser, entre outros, localizados quase ao centro do enquadramento, com destaque e que se distinguem de uma paisagem natural ao entorno. (Foto 44, 45 e 46)

(Foto 44: Pedro David, p. 138; Foto 45: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 141. 2002-2007)

(Foto 46: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 144-145. 2002-2007)

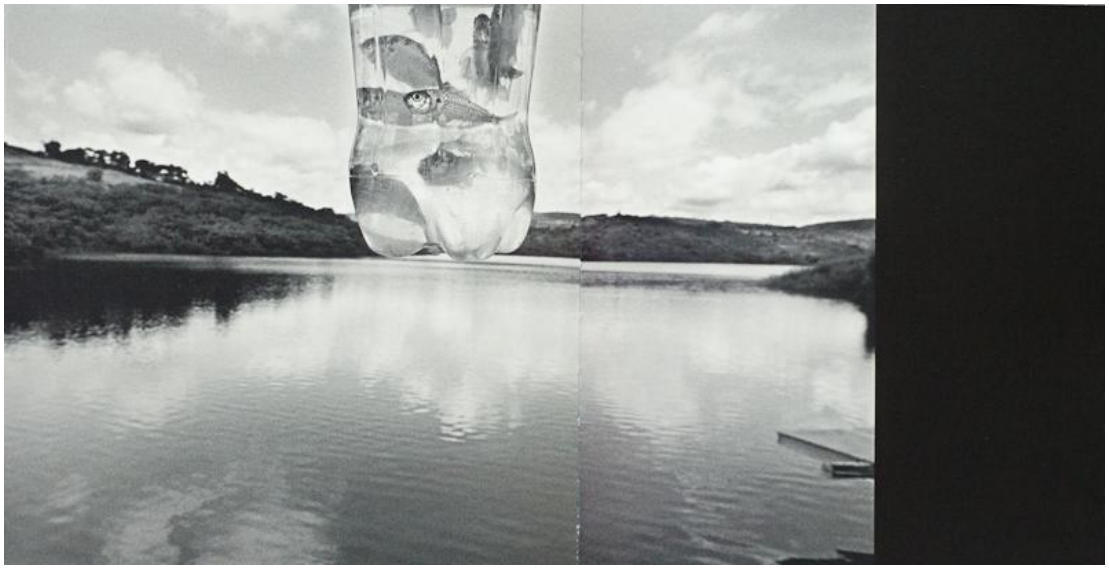
Mesmo tratando-se de uma imagem sem exacerbações estéticas, a presença do objeto interrompe a homogeneidade e o sentindo unificador desta paisagem e parece, ao contrário, descontextualizar o objeto como um fragmento indefinido da natureza. Esta sensação de deslocamento não reside somente no fato de apresentar um objeto na paisagem (a imagem de um barco ao mar também destaca um objeto, porém sem interromper a ideia de unidade na paisagem de uma praia), mas sim no fato de que tais elementos, muitas vezes, não parecem coerentes com a natureza do entorno, isto é, o destaque do objeto produz uma polissemia na paisagem em questão.

No caso dos destaques dos móveis ou dos entulhos, o estranhamento nos mostra que aqueles objetos são indícios de algum evento que aconteceu naquele lugar. A imagem não é capaz de testemunhar o que aconteceu, mas pode comprovar que um evento ocorreu anteriormente, que uma duração impregnou-se na realidade fotografada e abriu o sentido para possibilitar questionamentos acerca do fato que ocasionaram tais índices. Neste sentido, podemos identificar, então, que existe uma presença temporal nos índices apresentados na imagem.

O espectador, ao superar a primeira sensação de estranheza, e acompanhando a estrutura que se segue no ensaio, percebe que aquele é um espaço de mudança, um espaço de conflito e que, por isso, não pode identificar-se ou mesmo pertencer a ele. Um espaço que, mesmo representando uma interrupção temporal, expressa uma potência de transformação, uma temporalidade própria que distende este evento passado em uma progressão futura. A força expressiva desta obra está, justamente, no jogo intencional do artista que imprime tal

experiência, ao mesmo tempo em que constrói uma imagem em frontalidade com o espectador, instaurando um olhar que não é de um deleite, de mero observador de uma cena, mas sim uma experiência visual que provoca estranhamento. Procura-se, na interpretação da imagem, primeiro reconhecer que lugar é este que o fotógrafo registrou; depois, estes objetos em destaque reforçam que se está diante de um território de mudança ainda incapaz de estabelecer pertencimentos ou recognições, uma pausa nesta expansão que conjuga, num mesmo espaço, a construção e a destruição.

Além destes índices, percebemos que algumas fotografias trazem esta desconexão sem evidenciar um aspecto temporal de transformação. Assim como as imagens posadas dos moradores, os fotógrafos constroem associações de elementos encenados que permitem significações dentro da documentação. Não representa a expressão factual de algo que ocorreu naquele instante capturado pela câmera, mas relata uma criação do autor que atribuem sentido a toda a situação documentada. É o caso da imagem dos peixes na garrafa, em preto e branco, fotografado com o rio ao fundo. É uma imagem nítida, realizada por Pedro Motta, onde se percebe a desconexão de elementos os quais, no senso comum, deveriam estar agregados (os peixes e o rio) e, no entanto, são visualizados separadamente na imagem, o que leva o espectador a pensar na retirada dos peixes do rio, como uma metáfora à situação dos moradores ribeirinhos. (Foto 47)



(Foto 47: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 154-155. 2002-2007)

Esta imagem precede o encerramento do momento de transformação, juntamente com uma última fotografia de uma paisagem do João Castilho. A paisagem representada perde totalmente a nitidez e a analogia, onde só é possível reconhecer o azul do rio e uma sombra que se assemelharia às margens. É, portanto, uma imagem que extravasa o nível estético, nos colocando frente a uma imagem em que predominam formas azuis e pretas, produzidas com uma velocidade baixa de obturador e não sendo possível identificar qualquer outro elemento na imagem. Remete a uma ideia de lugar totalmente imaginário, onírico, da lembrança, sem que o espectador consiga se relacionar de outra forma que não seja pelo campo do sensível e das ligações com outras referências visuais do imaginário. (Foto 48)

(Foto 48: João Castilho, In: "Paisagem Submersa", p. 156-157. 2002-2007)

O último momento do livro marca o novo lugar que os moradores deverão habitar. As paisagens retratadas nesta parte representam um lugar de terra vermelha, com casas e construções novas onde não existe mais a presença do rio. A primeira imagem, colorida e bastante saturada de Pedro David, é um retrato do novo lugar ocupado, cuja câmera foi posicionada a uma grande distância da comunidade e com o horizonte registrado muito abaixo do centro do enquadramento (Foto 49). Grande parte da imagem é ocupada pelo céu azul, e uma faixa na parte superior destaca a terra avermelhada da paisagem, a comunidade ocupa uma linha estreitíssima da imagem, correspondente à linha do horizonte. Mesmo se tratado de uma fotografia a cores, é obvio que o "museu imaginário" do Pedro David resgatou os vazios e cidades perdidas do Oeste de Robert Adams, utilizando a mesma estratégia de afastamento

do objeto para enfatizar a frieza e a relação distante com o lugar. Para os moradores, retirados dos seus antigos locais as margens do rio, esta comunidade se torna um não-lugar, construído com a finalidade de realocar estes indivíduos desprovidos de qualquer relação identitária e histórica com o novo lugar.

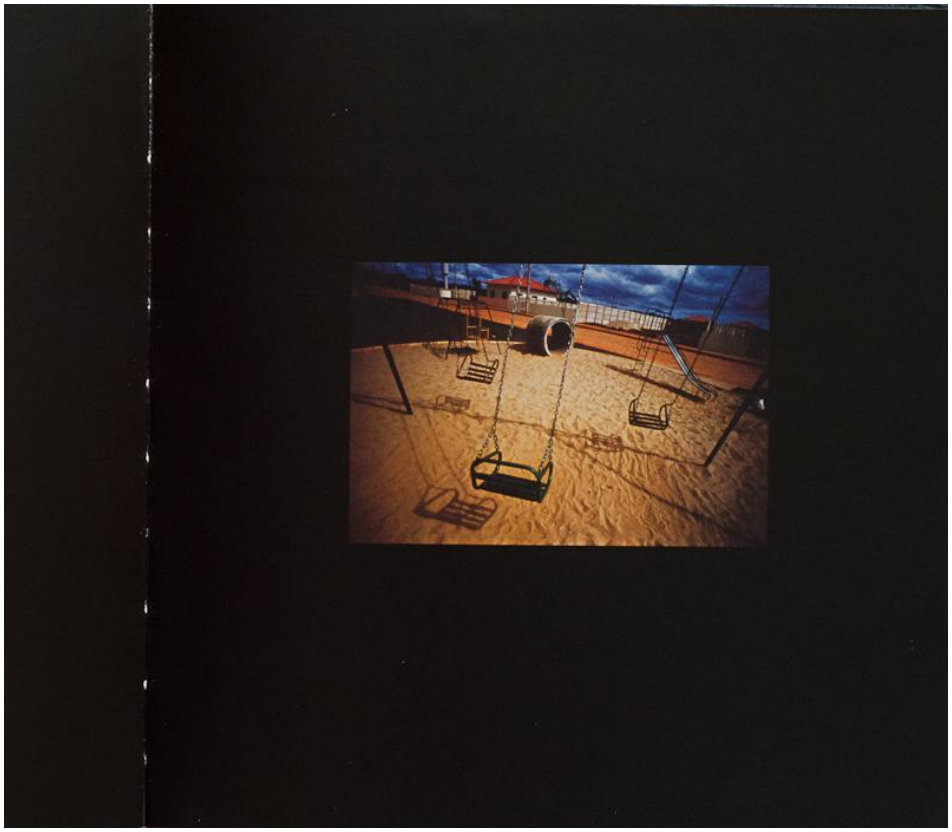
(Foto 49: Pedro David, In: “Paisagem Submersa”, p. 159. 2002-2007)

A última série do livro, que remete à paisagem, é formada por três fotografias em preto e branco que apontam a predominância estética. O excesso de granulação, a ausência de clareza na imagem, somada às duas fotos totalmente desfocadas, compõem mais um exemplo dentro do corpus que demonstra a representação de uma paisagem totalmente afastadas do testemunho ou das formas que abordamos anteriormente. Estes lugares imaginários nos recordam como a estética da paisagem é manejada durante todo o trabalho, de forma a demonstrar a maneira como a plasticidade da imagem evidencia informações acerca do modo de encarar os aspectos indiciais e icônicos da imagem, trazendo outra forma de lidar com o signo fotográfico. (Foto 50 e 51)

(Foto 50: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 180-181. 2002-2007)

(Foto 51: Pedro Motta, In: “Paisagem Submersa”, p. 186-187. 2002-2007)

Para finalizar a narrativa, a última fotografia dialoga diretamente com a primeira imagem o livro, pelo tamanho em que elas ocupam no espaço da página. Esta imagem de João Castilho é um registro em cores de um parque vazio da comunidade construída. As duas fotografias, a do começo e a do final da narrativa, trazem a noção do início e do encerramento da situação documentada e marcam cronologicamente a narrativa. Tanto a primeira quanto a última fotografia são nítidas e pretendem referir-se de maneira direta ao referente representado. São imagens que igualmente refletem a mudança da situação dos moradores pela expressão do território, muito semelhante à forma de documentarismo clássico (Foto 52).



(Foto 52: João Castilho, In: “Paisagem Submersa”, p. 201. 2002-2007)

Para concluir é possível destacar, dentro da obra “Paisagem Submersa”, a forma como a paisagem se relaciona ao tema documentado. Nos três momentos expressos na narrativa, percebemos como a forma evidenciar a relação do homem com o lugar vão se configurando: a primeira parte é marcada pela hibridização do homem com o lugar, demarcando a presença de uma paisagem imanente; no segundo ponto, percebemos a transformação como assunto principal das imagens, nas quais a paisagem se torna índice temporal destas mudanças; por fim, notamos a desfragmentação e a formação de um não lugar, com o qual os moradores não têm qualquer relação e história constituída.

É importante salientar que, ao analisar minuciosamente as imagens deste projeto, as modulações estéticas do referente e as opções formais de retratar a paisagem são elementos importantes na construção significativa da obra. Além de representá-lo de forma diferente, pode-se concluir que a variação do caráter de testemunho e de estética também podem revelar modos diversificados de experienciar a realidade, tanto por parte do fotógrafo, quanto do espectador. O conjunto de referências que compõe o repertório dos artistas é fundamental para se identificar estas tendências de representação da paisagem. É importante, sobretudo, para atestar o diálogo que estes fotógrafos realizam com um legado no campo do fotográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao problematizar os aspectos estéticos que marcam as diferenças no campo da fotografia documental, percorremos um caminho de ordem histórica, social e estética percebendo as transformações na noção da imagem como equivalente às mudanças na noção de realidade e da relação do homem com o seu território. A reflexão acerca das diferentes estéticas da fotografia documental foi realizada tendo como foco principal a forma de representação da paisagem neste gênero.

Primeiramente, foi imprescindível abordar a fotografia em seu aspecto semiótico, concluindo que se trata de um signo multifacetado e heterogêneo que expressa simultaneamente o nível icônico e indicial, além de agregar discursos, práticas e convenções particulares de seu caráter simbólico. Neste sentido, constituímos a fotografia como um *real* específico, capaz de criar e expressar eventos atualizados da realidade. Essa ideia de atualização foi importante para questionar os modos de produção de significação da imagem fotográfica, isto porque, ao se apropriar da noção de atualização da realidade, nos distanciamos da ideia de captura de uma realidade preexistente, na qual a fotografia se torna um meio de atestar sua presença.

A pesquisa definiu o conceito de documental a partir de um levantamento histórico de suas funcionalidades, destacando a importância dos campos artístico e documental na consolidação de um gênero específico, que conjugam certas práticas e, igualmente, um estilo estético. Ao destacar as principais modificações na definição da fotografia documental, foi possível estabelecer uma relação com a forma com que cada período específico se apropriou das categorias específicas do signo, ora prevalecendo o caráter icônico, ora buscando defender o aspecto indicial. Tudo isto, igualmente, refletindo as formas de percepção e experiência com o cotidiano de cada período em particular, retomando sempre o foco na representação do lugar.

Com isso, a pesquisa procurou definir três modelos de representação da paisagem na fotografia documental, cujos respectivos aspectos plásticos foram capazes de construir um panorama acerca das particularidades de cada época: seus regimes de subjetividades, suas formas de significação, o discurso frente ao caráter documental e, principalmente, experiências específicas com o espaço.

A investigação destes modelos resultou num material teórico útil para enfatizar as tendências estéticas das produções contemporâneas enquanto mudanças significativas no modo de pensar o documental. Sob esta perspectiva, partimos para as análises das imagens da obra Paisagem Submersa, destacando principalmente sua inserção numa categoria específica, o Documental Imaginário e a forma como expressa o homem num hibridismo com sua paisagem. Foi relevante na análise perceber a presença de algumas fotografias que reportam as estéticas dos três modelos de paisagem concebidos nesta pesquisa.

Ao pensar estas tendências estéticas contemporâneas, é importante pensar um sintoma da atualidade: as indefinições das fronteiras entre ficção e realidade. Tal sintoma se reproduz no caráter indefinido que essas fotografias documentais acabam por apresentar, dificultando muitas vezes a identificação dos elementos que a definem como documental, pelo que, de modo geral, são julgadas somente enquanto arte.

Uma tendência perceptível que concluímos com este trabalho é a dissolução das marcas específicas dos gêneros. O termo fotografia documental percorreu um longo percurso entre os campos do documento e arte, até encontrar uma formatação precisa nos anos 1930, com o documentarismo clássico. As produções contemporâneas têm revelado a fragilidade destas categorias. Suas liberdades estéticas, sem restrições, produzem a desterritorialização da fotografia documental, suscitando diversas críticas e, igualmente, novas definições que permitem dar conta de se expandirem as definições: é o caso do Documental Imaginário.

Assim, esta pesquisa se conclui levantando a mesma questão para o gênero da paisagem. As produções contemporâneas já expressam uma nova forma de relação com o espaço e, certamente – apostamos –, deverão mobilizar, inclusive, a própria noção simbólica de paisagem no campo da fotografia.

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, A. **A Câmera**. 3ª Edição. ed. São Paulo: Editora Senac, 2003.

AUGÉ, M. **Não-lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BARBALHO, M. L. **Por uma estilística da instabilidade:** tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana. Salvador: Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia , 2010.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. A mensagem fotográfica (1961). In: **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CARTIER-BRESSON, H. O Momento Decisivo (1952). **Bloch Comunicação**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 19-25.

CASTILHO, J.; DAVID, P.; MOTTA, P. **Paisagem Submersa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, M. D. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, v. 1, 1994.

COMOLLI, J.-L. **Ver e poder:** a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FATORELLI, A. **Fotografia e viagem:** entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FRIZOT, M. **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JAGUARIBE, B. **O choque do real:** estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEDO, M. **Documentalismo Fotografico**. Madrid: Catedra, 1998.

LISSOVSKY, M. **A Máquina de Esperar. Origem e Estética da Fotografia Moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, M. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Contemporanea**, UFBA, v. 9, n. 2, p. 136-155, 2011.

LISSOVSKY, M. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura**, UFBA, v. 9, n. 2, p. 281-300, julho 2011.

LOMBARDI, K. H. **Documentário Imaginário:** novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Faculdade de Filosofia e Ciências: UFMG, 2007.

LUGON, O. **Lo stile documentario in fotografia**. Milão: Electa, 2008.

MACHADO, A. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

NEWHALL, B. **The history of photography**. Nova Iorque: The Museu of Modern Art (MoMA), 1982.

OLIVEIRA JR, A. R. D. **Entre arte e realidade:** história, significação e plasticidade na fotografia de paisagem brasileira – 1860/1910. 276 p. São Paulo: Tese (Doutorado em Artes) Universidade de São Paulo, 2004.

PENAFRIA, M. O documentarismo do cinema. **Ícone**, Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, n. 7, p. 61-72, Julho 2004.

PICADO, B. Paisagens e Crônicas Visuais da Destruição: índices e temporalidades do discurso visual no fotojornalismo. **Revista Eco-Pós**, v. 14, p. 66-85, 2011.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** estética e política. 2ª Edição. ed. São Paulo: EXO Experimental org.: Editora 34 , 2009.

RANCIÈRE, J. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, n. 21, p. 216, Dezembro 2010. ISSN 1516-1692.

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

SCHAMA, S. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHARF, A. **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SIMMEL, G. A Filosofia da paisagem. **Política e Trabalho**, n. 12, p. 15-24, setembro 1996.

SONTAG, S. **Ensaios sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUSA, J. P. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.